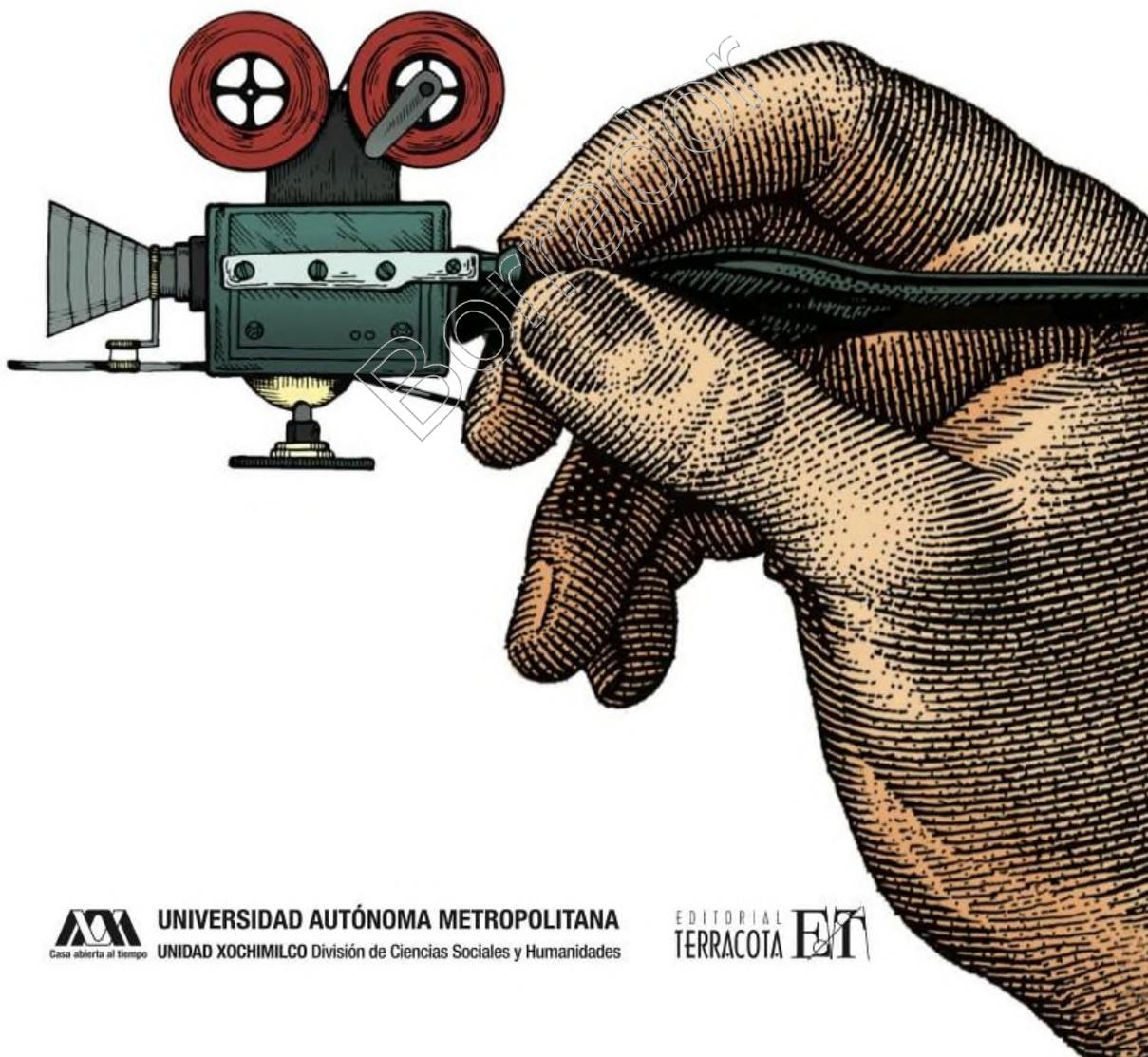


DIÁLOGOS INTERARTÍSTICOS ENTRE CINE Y LITERATURA

Araceli Soní Soto
Coordinadora



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD XOCHIMILCO División de Ciencias Sociales y Humanidades

EDITORIAL
TERRACOTA **ET**



ARACELI SONÍ SOTO

Es maestra en Letras Iberoamericanas por la Universidad Nacional Autónoma de México, doctora en Letras Modernas por la Universidad Iberoamericana, profesora de licenciatura, maestría y doctorado en la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco (integrante del área de investigación Heurística y hermenéutica del arte) y miembro del Sistema Nacional de Investigadores. *Autora de Trilce a la luz de la hermenéutica simbólica. Propuesta metodológica para el estudio poético,* así como de múltiples artículos sobre literatura, arte, cine, diseño y comunicación.

Diálogos interartísticos entre cine y literatura



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Rector general, José Antonio de los Reyes Heredia
Secretaría general, Norma Rondero López

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-XOCHIMILCO

Rector de Unidad, Francisco Javier Soria López
Secretaría de Unidad, Angélica Buendía Espinosa

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

Directora, Dolly Espínola Frausto
Secretaría académica, Silvia Pomar Fernández
Jefe de la sección de publicaciones, Miguel Ángel Hinojosa Carranza

CONSEJO EDITORIAL

Jerónimo Luis Repoll (presidente)
Gabriela Dutrénit Bielous
Álvaro Fernando López Lara

Asesor del Consejo Editorial: Miguel Ángel Hinojosa Carranza

COMITÉ EDITORIAL

Araceli Soní Soto (presidenta)
Aleida Azamar Alonso / María del Pilar Berrios Navarro / Joel Flores Rentería
Alfonso León Pérez / Abigail Rodríguez Nava
Araceli Margarita Reyna Ruiz / Gonzalo Varela Petito

Asistente editorial: Varinia Cortés Rodríguez

D.R. © Universidad Autónoma Metropolitana
Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco
Calzada del Hueso 1100, Colonia Villa Quietud,
Alcaldía Coyoacán, Ciudad de México. C.P. 04960
Sección de Publicaciones de la División de Ciencias Sociales
y Humanidades. Edificio A, 3er piso. Teléfono 55 54 83 70 60
pubcsh@gmail.com / pubcsh@correo.xoc.uam.mx
<http://dsh.xoc.uam.mx/repdig>
<http://www.casadelibrosabiertos.uam.mx/index.php/libroelectronico>

Diálogos interartísticos entre cine y literatura

Araceli Soní Soto
coordinadora



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD XOCHIMILCO División de Ciencias Sociales y Humanidades

EDITORIAL
TERRACOTA **ET**

Primera edición: junio de 2022

Diseño de portada: Raymundo Ríos Vázquez

© 2022, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco

© 2022, Editorial Terracota

ISBN: 978-607-28-2546-8 Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco

ISBN: 978-607-713-495-4 Editorial Terracota

Esta coedición de la División de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, y Editorial Terracota fue dictaminada por pares académicos expertos en el tema.

Reservados todos los derechos. Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización previa y por escrito de los titulares del *copyright*, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD XOCHIMILCO División de Ciencias Sociales y Humanidades

D.R. © Universidad Autónoma Metropolitana

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco

Calzada del Hueso 1100, Colonia Villa Quietud,

Coyoacán, Ciudad de México. C.P. 04960

Sección de Publicaciones de la División de Ciencias Sociales

y Humanidades. Edificio A, 3er piso. Teléfono 55 54 83 70 60

pubcsh@correo.xoc.uam.mx

<http://dcshpublicaciones.xoc.uam.mx>



Editorial Terracota, SA de CV

Av. Cuauhtémoc 1430

Col. Santa Cruz Atoyac, Benito Juárez

03310, Ciudad de México

Tel. +52 (55) 5335 0090

info@editorialterracota.com.mx

www.editorialterracota.com.mx

Impreso en México / *Printed in Mexico*

2026 2025 2024 2023 2022

5 4 3 2 1

Índice

Sobre la literatura y el cine. Una introducción 9
Araceli Soní Soto

I. Filosofía y hermenéutica en el cine y la literatura

Los celos en la novela y la película *Él*. Una reinterpretación
fílmica de Buñuel 25
Araceli Soní Soto

Los dilemas de la existencia en *El pabellón número seis* de
Anton Chéjov y su adaptación al cine por Karen Shakhnazarov 55
María Cristina Ríos Espinosa

El diablo probablemente de Robert Bresson a partir de la tipología
política del joven Lukács 73
Fernando Huesca Ramón

La paradoja de la simultaneidad infinita en Borges
y en *Mundos posibles* de Robert Lepage 89
Silvia Hamui Sutton

II. La intertextualidad y el dialogismo en el cine y la literatura

El cabaret como eje hipertextual en *Lola* de Fassbinder 117
Darío González Gutiérrez

El extranjero (Camus, 1942;Visconti, 1967). Un caso de
trasposición literatura-cine 149
Hortencia Ramón Lira

El fenómeno intratextual entre dos obras de Javier Cercas
y su representación cinematográfica 171
Flor de Liz Mendoza Ruiz

III. Semiótica y paradigmas transdisciplinarios en el cine y la literatura

Otras historias. De Guimarães Rosa al cine experimental
de Pedro Bial 191
Alejandro Tapia Mendoza

Cruce de lenguajes y tiempos. Diálogo entre Arau,
Gógol y Rius en la película *Calzonzin inspector* 215
Thelma Camacho Morfín e Isis Saavedra Luna

Shakespeare en el cine. Adaptaciones clásicas, modernas
y posmodernas 239
Lauro Zavala

Sobre los autores 263

Sobre la literatura y el cine.

Una introducción

Araceli Soní Soto

Este libro propone un diálogo entre dos géneros artísticos: la literatura, una de las más antiguas formas de expresión artística, y su encuentro con el cine en la era moderna, época en la que surgen los medios de masas gracias al desarrollo tecnológico e industrial. Tal relación existe, prácticamente, desde los orígenes del cine; en 1899 se realizan las primeras adaptaciones, cuatro años después del nacimiento del séptimo arte.¹ Los vínculos entre uno y otro medio se modifican con el paso del tiempo a la par de los cambios en todas las artes y de la mutación cultural y social. El cine también influye en la literatura porque la pantalla impone otras formas de ver y de percibir, lo cual redundará en la concepción de nuevas estructuras narrativas y sus respectivas técnicas: se demuestra mediante la escritura de obras con miras a su puesta en escena en el cine.²

La literatura, a su vez, agrupa una variedad de géneros, como el teatro, la novela, el cuento, la poesía, la biografía y el ensayo académico y de todos ellos se han hecho adaptaciones al cine. En este libro se estudian las relaciones interartísticas de algunas obras de los géneros mencionados y sus respectivas películas desde diferentes enfoques teóricos; su comprensión traspasa el tiempo y el espacio, pues se ubican entre las disciplinas humanísticas, y el entendimiento de la condición humana no cede a las fronteras, aunque nunca se deslinde del contexto histórico y social de los conflictos y de las obras, como tampoco de su recepción. El objetivo de

¹ George Méliès realizó dos adaptaciones: *La cenicienta* de los hermanos Grimm y *King John* basada en la obra de Shakespeare. En 1900 se llevó al cine *Sherlock Holmes Baffled*, dirigida por Arthur Marvin, con los personajes de Arthur Conan Doyle.

² Ya André Bazin dijo que muchas novelas americanas de serie negra se escribieron con vistas a una posible adaptación en Hollywood. André Bazin, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Ediciones Rialp, 2017, p. 102.

este libro colectivo es contribuir al debate teórico sobre la adaptación de la literatura al cine y reflexionar sobre distintos temas humanísticos y sociales.

El cine recurre a la literatura por su necesidad de contar historias, por la aparente semejanza entre las novelas, los cuentos y las películas dado su común carácter narrativo, lo que motivó a los cineastas a llevarlos a la pantalla, de igual manera que la analogía entre las estructuras dramáticas condujo a la representación de obras teatrales en el cine. Ambos medios de expresión proyectan emociones, pero lo hacen con su propio lenguaje: mientras la literatura narra con palabras el cine recurre al montaje, el sonido, la música, los encuadres, la luz, aunque adopte de la literatura su materia prima: personajes, situaciones, tramas; esto lo transforma en otra especie narrativa.

En sus comienzos, la adaptación representó una garantía de valor para las películas por la notoriedad de las obras literarias, pues la aspiración de las primeras a considerarse obras artísticas no se admitía a menos que incluyeran contenidos de arte.³ La rivalidad entre los dos géneros se produjo, en parte, por el carácter industrial del cine, por su creación colectiva y porque se pensaba que invadía espacios propios de la literatura. A poco más de 120 años del surgimiento del cine, más de la mitad de toda la producción fílmica proviene de la literatura⁴ y los movimientos entre los dos medios de expresión asumen varias modalidades: el traslado de obras literarias al cine, a veces, en repetidas ocasiones,⁵ la escritura de obras literarias a partir de películas,⁶ la inclusión de elementos cinematográficos en las novelas u obras literarias,⁷ la existencia en las películas de conteni-

³ Jean Mitry, *Estética y psicología del cine*, t. 2, *Las formas*, Ciudad de México, Siglo XXI, 1998, p. 424.

⁴ Zavala, Lauro, "Introducción", en R. Stam, *Teoría y práctica de la adaptación*, Ciudad de México, UNAM, 2014, p. 12.

⁵ Entre los casos más representativos de múltiples adaptaciones se encuentran las obras de Shakespeare, de lo cual da cuenta uno de los artículos de este libro.

⁶ Stam relata que la película *Vidas cruzadas* de Sean Penn se trasladó a una novela, escrita por David Rale, con el título *The Mexican Gladiator*: Robert Stam, *Teoría y práctica de la adaptación*, Ciudad de México: UNAM, 2014, p. 57. Un caso similar es la novela *Las elegidas*, de Jorge Volpi, escrita después de la película homónima dirigida por David Pablos.

⁷ Entre muchas, la novela *Reencuentro de personajes* de la mexicana Elena Garro incluye la película *El gran Gatsby*, basada en la novela de Scott Fitzgerald. El personaje femenino se explica su condición, que es, a la vez, el nudo de la trama, después de ver la película; esto ocurre hacia el final de la obra. Otro caso, *El vuelo de la reina* del argentino Tomás Eloy Martínez alude a la película *La ventana indiscreta* de Alfred Hitchcock, para denotar el acoso del director del periódico a su amante.

dos que abordan como tema la creación fílmica.⁸ Estas relaciones se han modificado, la pantalla impone otras formas de ver y de percibir y actualiza las obras literarias de acuerdo con su contemporaneidad y los requerimientos del público.

Las relaciones interartísticas entre el cine y la literatura se pueden explicar mediante lo que el teórico ruso Mijaíl Bajtín llamó comunicación dialógica entre textos, aunque estos deben tener el carácter de enunciados, es decir asumir una intencionalidad y una significación completa; en otras palabras, se trata del diálogo entre obras artísticas. Todo pensamiento humanista, según Bajtín, se origina en este tipo de comunicación y los trabajos que se incluyen en este libro se inscriben así en las humanidades. Las ciencias humanas estudian al hombre en su especificidad y no como una cosa sin voz, sino mediante su expresión creativa, es decir su obra, a través de un conjunto de signos articulados y acordados por una comunidad: la lengua; llenos de entonación, de expresividad, con un estilo y una visión del mundo, sin lo cual estaríamos frente a otro tipo de fenómeno, por ejemplo, el natural.⁹ Aunque Bajtín estudia el lenguaje verbal, también se pueden considerar enunciados otros géneros artísticos, por eso no solo lo son los textos literarios sino también los cinematográficos. Los enunciados u obras se realizan y se transforman, recrean el pensamiento sobre las ideas, las voluntades, las manifestaciones, los signos ajenos, los sentidos.¹⁰

Las relaciones dialógicas entre enunciados constituyen la comunicación discursiva: un encadenamiento, un flujo de sentidos que, al mismo tiempo, interactúan entre sí y que en conjunto constituyen la historia general de la cultura, pero al mismo tiempo cada obra es individual, única e irrepetible. Su sentido radica en el bien, el mal, la belleza, la verdad, la historia, la creación, lo que únicamente puede concretarse en su expresión sígnica, en su calidad de pertenencia a las ciencias del espíritu y con la participación de dos consciencias: las de los sujetos que interactúan.¹¹ Asi-

⁸ Un ejemplo es *Adaptation*, 2002, dirigida por Spike Jonze, guion de Charlie Kaufman; la película representa el conflicto interior del propio Kaufman para la adaptación de un texto literario; tema que rebasa lo planteado en el filme, ya que el conflicto lo vive también en su vida, precisamente cuando le encargan el guion de *Adaptation*. El filme es la adaptación del texto documental *The Orchid Thief (El ladrón de orquídeas)* de Susan Orlean; R. Stam, *op. cit.*, pp. 20-21.

⁹ Mijaíl Bajtín, *Estética de la creación verbal*, Ciudad de México, Siglo XXI, 1999, pp. 295-305.

¹⁰ *Idem.*

¹¹ *Idem.*

mismo, comprender al autor de una obra es comprender una consciencia ajena, las imágenes y los personajes que crea no se pueden deslindar de él, aunque a veces disientan y entablen entre sí relaciones dialógicas.

Las obras literarias y cinematográficas elegidas para este libro son enunciados, los autores los ponen en diálogo desde distintos enfoques y los conceptos adecuados a sus propósitos. En tanto enunciados evidencian las influencias de su entorno pasado y presente, ya sea artístico, político, social o humanístico y los autores en sus estudios reconocen que sus signos literarios y cinematográficos son de naturaleza distinta. Los de la literatura: verbales, los del cine, de diversos tipos; estos funcionan de manera sincrónica para proyectar el sentido, pero se articulan diacrónicamente en el montaje para narrar la historia.

La diferencia signica entre los dos géneros es una causa de las dificultades para el paso de las obras literarias a las películas; el empleo de lenguajes distintos modifica de manera ineludible el sentido del texto de llegada, pues al cambiar los significantes se alteran los significados. Esto es inevitable, pues el contenido de una obra artística se corresponde con su forma de expresión, además de que en la nueva obra influyen las intenciones y el estilo de quienes la realizan. La manera de entender las especificidades de este tránsito depende de la visión del autor que las estudia, de aquí que este libro sea, también, un diálogo entre distintos enfoques teóricos.

Estas páginas refutan el término adaptación en su estricto sentido de fidelidad al texto de origen y le otorgan una connotación distinta o bien optan por otros conceptos que nombran con mayor precisión el fenómeno. Muchos autores han recurrido a otras designaciones, algunas se asumen en este libro. Para Frédéric Subouraud se trata de un complejo sistema de transformación, de trasposición, de apropiación, en cuyo proceso el cine recompone, metamorfosea, reconstruye. Es un cambio de naturaleza en la que el cine produce sus signos en un movimiento temporal, con texturas diferentes, imágenes, sonidos, montaje, encuadres y, aunque ambos géneros cuentan historias, el cine dirige cuerpos.¹² En el mismo sentido, Robert Stam se refiere a “mutaciones” que ayudan a la novela a “sobrevivir” y le otorga a la palabra adaptación un amplio sentido: el cine se *adapta* a los gustos, a los entornos, a los nuevos medios, a las deman-

¹² Frédéric Subouraud, *La adaptación. El cine necesita historias*, Madrid, Paidós/Cahiers du cinéma, 2010.

das industriales, a las presiones comerciales, a los tabúes de la censura y a las normas estéticas.¹³ Antonio Monegal elige la noción traslación por su connotación de movimiento, no solo del texto, sino entre soportes materiales; el autor afirma que concebir la adaptación como traducción, significado de la palabra inglesa *translation*, depende más de las características del proceso, según sea el caso, que de un movimiento entre lenguajes.¹⁴

En términos generales, el traslado de un producto literario a una película puede tipificarse de tres maneras: la película sustituye a la novela, en este caso se trata de una traducción entre lenguajes y sería lo más apegada al texto, lo que se llama fidelidad. La segunda consiste en una búsqueda de equivalencia respecto al espíritu de la obra de origen, cuyo resultado depende de las exigencias dramáticas de la película y la eficacia de las imágenes. El tercer caso alude a las adaptaciones libres, en las que las obras base únicamente constituyen fuentes de inspiración.¹⁵

Estas modalidades pueden variar dentro de la inmensa gama de trasposiciones. Por ejemplo, André Bazin afirma que la película *Journal d'un curé de campagne* (*Diario de un cura rural*), 1950, dirigida por Robert Bresson y basada en la novela de George Bernanos constituye una dialéctica entre la fidelidad y la creación. No es traducir, no es inspirarse, es crear un ente estético nuevo, al dotar de espiritualidad a los personajes y profundizar en su mundo interior con las cualidades físicas del cine. Según Bazin, la cinta logra una imagen poética sin añadir nada, únicamente recorta, condensa, cambia el orden de algunas frases, emplea la voz en *off*, libera a la película de la anécdota literaria.¹⁶ Esto confirma que, de antemano, no se pueda valorar con criterios de inferioridad o superioridad la imagen cinematográfica respecto a la imagen evocada por la escritura.

De los distintos procedimientos para trasponer obras literarias al cine, Subouraud¹⁷ menciona tres y, aunque alude a la novela, pueden extender-

¹³ R. Stam, *op. cit.*, p. 202.

¹⁴ Antonio Monegal, *Luis Buñuel, de la literatura al cine. Una poética del objeto*, Barcelona, Anthropos, 1993, pp. 105-106.

¹⁵ Este es el caso de *Las elegidas*, 2015, dirigida por el mexicano David Pablos. La novela en verso de Jorge Volpi con el mismo nombre se escribió después de la cinta. Esta solo alude al tema central: la trata de mujeres. Los contenidos de las historias no se corresponden, tampoco los nombres de los personajes. El guion de la película escrito por Pablos se inspiró en uno anterior realizado por Volpi, el cual dio lugar a su novela. La edición de Alfaguara, sin embargo, diseña su portada con un fotograma de la película y la promueve.

¹⁶ A. Bazin, *op. cit.*

¹⁷ F. Subouraud, *op. cit.*

se a otros géneros: el uso de la elipsis con efectos ópticos y sonoros para suprimir pasajes de la novela; la dilatación, procedimiento contrario al anterior, que se refiere a la ampliación de sentido mediante las desaceleraciones, las rupturas, las apariciones bruscas en el tiempo de la diégesis a través de la multiplicación de planos. El último lo constituyen los rodeos, recurso que permite asemejar o alejar el tiempo de la película respecto al de la novela. En este caso se puede recurrir a un paisaje para remitir a algún sentimiento o a un decorado para generar una sensación.

El tema que nos ocupa demanda reflexión, cada uno de los contenidos de este libro incursiona en obras de trascendencia artística nacional e internacional, provenientes de distintas latitudes geográficas: México, Brasil, Argentina, Alemania, Francia, Italia, Inglaterra, España, Rusia, Hungría, Canadá; en algunos casos, las obras literarias de autores con determinada nacionalidad se ponen en diálogo con películas dirigidas por directores de otra. La preocupación central de nuestras investigaciones es el hombre, sus contradicciones, sus conflictos y sus dilemas existenciales que son universales, aunque siempre determinados por su contexto histórico y social.

En adelante me referiré a los trabajos de la presente edición, agrupados en tres partes de acuerdo con la afinidad teórica en su tratamiento temático. La primera, “Filosofía y hermenéutica en el cine y la literatura” incluye los acercamientos a las obras a través de la teoría de la recepción estética, la de Georg Lukács, la hermenéutica de Georg Gadamer y la dimensión filosófica y metafísica con los conceptos espaciotemporales de simultaneidad y desdoblamiento. La segunda parte, “La intertextualidad y el dialogismo en el cine y la literatura” comprende tres artículos cuya base analítica arraiga en las diferentes nociones de Mijaíl Bajtín, Julia Kristeva y Gérard Genette. En la tercera, “Semiótica y paradigmas transdisciplinarios en el cine y la literatura” se trazan los análisis desde el soporte conceptual de la traducción intersemiótica, la transdisciplina entre los géneros y los paradigmas clásicos, modernos y posmodernos.

El primer artículo de la primera parte aporta una reflexión sobre el fenómeno de trasposición literaria al cine a partir de Jean Mitry, Béla Balázs y Antonio Monegal en diálogo con algunos teóricos de la recepción estética, lo cual se encauza hacia el estudio de la relación entre la novela *Él* de Mercedes Pinto y su homónima de Luis Buñuel, en el artículo: “Los celos en la novela y la película *Él*. Una reinterpretación fílmica de Buñuel”. Araceli Soní Soto concibe la adaptación en cuanto reinterpre-

tación de la obra original. El cambio de códigos en este proceso genera otra forma artística y otro sentido, lo que es inevitable, pues la expresión ideal de una obra artística incluye la correspondencia con su contenido. En la reinterpretación participan varios agentes, sobre todo el guionista y el director, mediante la lectura de la obra base, sus intenciones y su estilo.

Tanto la novela como la película *Él* incursionan en los celos, para cuya comprensión se recurre a Sigmund Freud; además, porque Buñuel se nutrió de sus aportes y el surrealismo —movimiento en el que participó el cineasta—, abrevó del psicoanálisis. Freud estudió el inconsciente, las pulsiones sexuales y agresivas, y la paranoia vinculados a los celos patológicos de los protagonistas. Los dos productos exhiben las pulsiones de los personajes y la conducta de quienes están en la misma situación. La película *Él* actualiza la novela de Mercedes Pinto, le otorga continuidad en el proceso histórico y nos recuerda un tema de total vigencia en nuestros días: los celos y la violencia en esta época en que el maltrato hacia las mujeres, los feminicidios y la igualdad de género son un reclamo en el día a día de los movimientos feministas.

María Cristina Ríos Espinosa escribe el segundo trabajo: “Los dilemas de la existencia en *El pabellón número seis* de Anton Chéjov y su adaptación al cine por Karen Shakhnazarov”. La autora parte de la hermenéutica de Georg Gadamer para explicar su postura sobre la relación interartística entre el cine y la literatura. Recurre al concepto puente de comprensión hermenéutica, el cual le permite superar las diferencias de los aspectos técnicos y materiales entre los dos géneros, además de favorecer la dimensión comunicativa entre la novela, la película y el receptor. Este concepto, a su vez, favorece la supresión de las distancias entre el momento de producción de la obra y el de su recepción.

Para Cristina Ríos lo más importante es lo que dice el objeto artístico a la experiencia, lo que le susurra al espíritu, esto es la “conformación” del sentido en quienes lo reciben; en esto reside su esencia, fundamento de toda producción artística. Así, lo trascendente de la novela *El pabellón número seis* y su adaptación al cine radica en lo que las dos obras puedan aportar al enriquecimiento de la experiencia de cada receptor sobre los dilemas de su propia existencia. Este experimentará los contenidos como si fueran sus propias vivencias, lo que le otorga a la obra su carácter insustituible. La autora sustituye el concepto obra de arte, por el de “conformación”; este se valida con la experiencia artística única e individual del espectador. La obra existe solo con su participación en determinadas

circunstancias históricas. De aquí que Gadamer conciba el arte como un juego en el que son indispensables los cojugadores.

Por su parte, Fernando Huesca Ramón presenta “*El diablo probablemente* de Robert Bresson a partir de la tipología política del joven Lukács”. El artículo recupera de la *Teoría de la novela* de Lukács, su propuesta artística literaria, trazada a partir de los imaginarios artísticos y mitológicos, y de las relaciones sociales para el análisis cinematográfico. La obra de Lukács, de trasfondo hegeliano, incluye elementos políticos e históricos, pero es notable también la influencia de componentes existenciales provenientes de Kierkegaard, Goethe, Fichte y del romanticismo.

En *El diablo probablemente* el autor advierte estas inquietudes que hacen del filme un documento propicio para la crítica política y el análisis de la subjetividad humana; reelabora, desde Lukács, los conceptos demónico, mundo de la forma y realidad fragmentada a modo de esbozo de una concepción literaria de inspiración existencialista, historicista y sociológica, es decir, de una metafísica de la literatura para la interpretación fílmica. La cinta proyecta una visión descarnada de los horrores de las sociedades industriales capitalistas, apoyada en recursos artísticos tales como la falta de dinamismo y la desolación en la narración fílmica, que dotan de belleza el alma del protagonista de admirable coherencia ética, pues, siguiendo a Lukács: “la forma se rompe al chocar con la vida”. Esta visión del hombre moderno, solitaria y fragmentada, contrasta con la viveza, la totalidad y la cercanía ética de los destinos de los hombres en la épica antigua.

En el último artículo de esta sección Silvia Hamui Sutton presenta “La paradoja de la simultaneidad infinita en Borges y en *Mundos posibles* de Robert Lepage”. Hamui parte de la idea de que toda creación constituye un universo independiente en su conformación diegética, aunque cada una conlleve sus respectivos procedimientos. Las distintas aproximaciones a la obra fuente la pueden cuestionar, develar lo que oculta, romper su paradigma y, con ello, generar nuevos conocimientos. A partir de esta concepción, la autora rescata los elementos temáticos comunes entre algunos textos literarios de Borges y el filme *Mundos posibles* (2000) de Lepage, los que pone en diálogo mediante dos conceptos: la simultaneidad o tiempo sin espacio y el desdoblamiento.

Mediante estos observa que las obras tienen en común una dimensión filosófica y metafísica en torno al tiempo y el espacio. Lepage diseña la multiplicación de espacios en un solo instante, lo cual deviene en las

formas de percibir la realidad de acuerdo con las paradojas generadas por la perspectiva del punto de observación. En Borges, el espacio se desdobra más allá del tiempo en la simultaneidad de varios planos: entre ilusión y realidad, lo general y lo particular, lo único y lo múltiple, el destino y la voluntad, el “yo” y el “otro” que redundan en discrepancias pero que, a la vez, se dan sentido. Borges adopta de Platón su concepción del tiempo cíclico; en estas cosas se repiten de manera similar en un flujo interminable y el individuo se inserta más allá de tal inercia: en el presente; así, el tiempo abarca el ser, pero también lo cotidiano. La mirada modifica las representaciones temporales, sin principio ni fin, para connotar que el ser existe hasta la eternidad.

El primer artículo de la segunda parte, “El cabaret como eje hipertextual en *Lola* de Fassbinder”, entabla un diálogo entre la película y la novela *El profesor Unrat o el fin de un tirano*, del escritor Heinrich Mann, en torno al cabaret como cronotopo hipertextual. Darío González Gutiérrez circunscribe la gestación del filme en la trilogía *Bundes Republic Deutschland (República Federal Alemana)* y correlaciona sus contenidos y su estilo con la producción del cineasta. *Lola* es una adaptación libre: difiere de la obra fuente, aunque conserva el cabaret como cronotopo principal y los caracteres de los protagonistas: una mujer libre y un hombre emocionalmente débil. La novela *El profesor Unrat* satiriza la educación autoritaria y la doble moral que anticipan la llegada del nazismo, mientras que la película se traslada a la posguerra y representa la corrupción y la americanización cultural de la década de 1950, los boyantes tiempos de la reconstrucción de Alemania con el Plan Marshall.

Darío González parte de las teorías de Mijaíl Bajtín, Julia Kristeva y Gérard Genette para explicar la hipertextualidad; revela las cualidades cinemáticas del cabaret y su función de cronotopo en cuanto condensación del espacio y el tiempo en la ficción; recurre a Bajtín y a Valentín N. Volóshinov para argumentar que la novela es un producto ideológico, una hibridación entre las palabras del autor y las del contexto en la voz de los personajes; desarrolla otros conceptos como monologismo, multilingüismo y polifonía. Finalmente, con este entramado conceptual, interpreta el diálogo artístico entre las obras de Mann y Fassbinder.

En el “*El extranjero* (Camus, 1942; Visconti, 1967). Un caso de trasposición cine-literatura”, Hortencia Ramón Lira muestra los procedimientos de trasposición entre la novela y la película, y enfatiza los recursos artísticos del italiano Luchino Visconti para la recreación del discurso

interior del protagonista. El artículo responde a la pregunta sobre los nexos y la manera en que el filme consigue transmitir el mismo sentido que la novela, respecto al vacío existencial de su personaje Patrice Meursault y observa el papel fundamental que asume la voz *over* para conseguirlo.

A su vez, la autora establece similitudes entre las obras de Albert Camus y las de Fiódor Dostoyevsky respecto al tema de la muerte, la concepción del pensamiento interior de los personajes y los aspectos formales. Entre otros temas, a Camus también le interesa el sentido de la vida, el absurdo, la condición humana y los problemas sociales. La autora debate sobre la fidelidad y la traición en la relación del cine y la literatura a partir las postura de Sergio Wolf y Robert Stam, teoriza sobre la voz *over* desde la perspectiva de Jean Châteauevert y, al igual que en el artículo “El cabaret como eje hipertextual en *Lola* de Fassbinder”, adopta de Mijaíl Bajtín la noción dialógica y el concepto cronotopo; este último para precisar los significados originados por la variación del espacio y el tiempo en las vivencias del protagonista que inciden en la configuración de la trama, al conducir a un cambio drástico en su situación.

El último trabajo de esta parte es “El fenómeno intratextual entre dos obras de Javier Cercas y su representación cinematográfica”, de Flor de Liz Mendoza Ruiz, en el cual se analizan varios planos de relaciones intertextuales: primero, entre las dos obras literarias del español Javier Cercas, *El móvil* (1987) y *Soldados de Salamina* (2001); después, las conexiones de estas con sus respectivas trasposiciones filmicas: la película homónima (2003) de David Trueba: *Soldados de Salamina* y *El autor* (2017), dirigida por Manuel Martín Cuenca y basada en *El móvil*.

La autora advierte en estos productos las conjunciones intertextuales externas, es decir entre las novelas y las películas, e internas, entre los elementos del propio texto o de este consigo mismo; además, encuentra relaciones de tipo intratextual, esto es entre textos del mismo autor. El artículo extrae estos conceptos de autores contemporáneos, como José Enrique Martínez, Jesús Camarero y Helena Beristáin, entre otros, quienes abrevaron de las teorías fundadoras del diálogo y la intertextualidad de Mijaíl Bajtín y Julia Kristeva. Asimismo, Flor de Liz recurre a la noción metalepsis de Gérard Genette, la cual le permite observar la transgresión de las fronteras de la ficción al incidir en la realidad. En este trabajo se cuestiona el concepto de adaptación para comprender la relación entre literatura y cine; se opta por el de trasposición, dada su connotación de traslado, siempre con el reconocimiento de la obra de origen.

La tercera parte “Semiótica y paradigmas transdisciplinarios en el cine y la literatura”, presenta “*Otras historias. De Guimarães Rosa al cine experimental de Pedro Bial*”. Alejandro Tapia Mendoza, su autor, traza su análisis desde el soporte conceptual de la traducción intersemiótica, propuesto inicialmente por Roman Jakobson y enriquecido por Julio Plaza. La posibilidad de que un sistema de signos siempre pueda traducirse planteada por Jakobson, adquiere en Plaza otro sentido: el de la recodificación de los signos en el texto de llegada, mediante la nueva articulación de sus componentes, lo que implica su autonomía respecto al texto de origen. Se trata de una operación artística al interior de la película misma de acuerdo con sus condiciones plásticas y pragmáticas, sus necesidades expresivas y el tipo de público al que se dirija, en el que el texto literario únicamente constituye un material de trabajo.

El filme experimental *Outras Estórias* (1999) de Pedro Bial preserva, no solo recupera, la riqueza narrativa de los cuentos de Guimarães Rosa, *Primeiras Estórias* (1962), sino sus audacias estilística y poéticas mediante la capacidad del lenguaje para revelar su propia literariedad. De los 21 cuentos del libro, Bial eligió cinco: “Nada y nuestra condición”, “Famigerado”, “Los hermanos Dagobé”, “Sustancia” y “Soroco, su madre y su hija”, cuyo fin fue adaptar el cine al material narrativo y no al contrario. Destacan los temas de la muerte, la locura, el amor, la justicia con novedosos recursos estilísticos: combinaciones, uso de planos alternos y simultáneos, reproducción textual de fragmentos de la obra original, códigos teatrales, juegos en las voces narrativas; todos vinculados a la sintaxis fundante del libro, lo que induce a una indagación visual y dinámica sobre las paradojas y los enigmas del filme.

El siguiente artículo de este conjunto corresponde a la autoría de Thelma Camacho Morfín e Isis Saavedra Luna: “Cruce de lenguajes y tiempos. Diálogo entre Arau, Gógol y Rius en la película *Calzonzin inspector*”. Las autoras observan cómo la obra teatral, humorística, *El inspector* (1836), de Nicolái Gógol, trascendió el espacio, el tiempo y la cultura rusa al trasladarse a la película mexicana *Calzonzin inspector* de Alfonso Arau, casi 140 años después. En esta confluyen el teatro de carpa y los personajes de la historieta *Los supermachos* de Rius de la década de 1960. Tres medios con lenguajes distintos en una película cómica con mensajes políticos y de crítica social, ubicada en el medio rural.

La comedia satírica de Gógol, en su largo recorrido por la historia, se ha representado en múltiples ocasiones denunciando la corrupción,

el abuso de poder, la crítica a la autoridad. *Calzonzin inspector* retoma su esencia e integra a actores mexicanos que la nutren con juegos de palabras y chistes, deudores de la carpa, y utiliza el lenguaje y los personajes de *Los supermachos*. Las autoras emplean un análisis transdisciplinario entre los géneros, a partir de la historia social del arte y el enfoque de la adaptación de Robert Stam. De acuerdo con este, *Calzonzin inspector* sería una mutación a partir de dos textos y una tradición teatral. Para Stam la adaptación es un ejercicio libre de creación con base en los textos de origen, en los que el punto de vista del director se materializa en los espectadores. Si bien la película constituye una sátira política del medio rural, fue objeto de una negociación para evitar la crítica directa hacia el Partido Revolucionario Institucional (PRI), lo que establece su diferencia con *Los supermachos* de Rius, de la cual se sirvió.

El libro concluye con el artículo “Shakespeare en el cine. Adaptaciones clásicas, modernas y posmodernas” de Lauro Zavala, quien proporciona una mirada panorámica de las adaptaciones de las obras del dramaturgo al cine a lo largo de la historia, así como de la literatura especializada en el tema, principalmente durante las últimas décadas. Se basa en el modelo paradigmático del propio Zavala: las adaptaciones clásicas, modernas y posmodernas, para diferenciar sus rasgos formales, estructurales e ideológicos, con lo cual advierte la multitud de posibilidades del tránsito de textos literarios al lenguaje audiovisual. Las adaptaciones clásicas constituyen el referente fundacional de toda tradición de producción simbólica, en las que destaca la mayor fidelidad a los elementos formales e ideológicos de la pieza teatral. Las modernas son fieles al espíritu de la obra original, pero en ellas predominan los componentes del lenguaje del cine (en lugar de los teatrales).

En las posmodernas se yuxtaponen los dos paradigmas anteriores; los materiales son de carácter paradójico, irónico y lúdico y, aun cuando retoman la letra original, hibridizan los géneros cinematográficos y musicales, emplean distintos ritmos en el montaje, técnicas de grabación, estilos de actuación y perspectivas morales. La gran cantidad de adaptaciones de las obras de Shakespeare al cine: más de quinientas en los últimos cien años, muestra su influencia en la cultura juvenil, su ubicuidad en el espacio digital, el interés de la música popular, su presencia en el lenguaje cotidiano y su relevancia para entender la concepción que tenemos del poder, la mujer y el amor.

Todas las formas de diálogo entre cine y literatura implican un reconocimiento de la obra de origen, aun cuando se infrinjan sus códigos en

la trasposición. No hay libertad absoluta, la preexistencia de un texto exige respeto y, si trasladarlo a otro conlleva distorsionarlo, también se crea un ente artístico nuevo, que en diálogo con el primero favorece la comprensión del hombre y enriquece el imaginario social.

BIBLIOGRAFÍA

- Bajtín, Mijaíl, *Estética de la creación verbal*, Ciudad de México, Siglo XXI, 1999.
- Bazin, André, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Ediciones Rialp, 2017.
- Fitzgerald, Scott, *El gran Gatsby*, Madrid, Mestas, 2010.
- Garro, Elena, *Reencuentro de personajes*, Ciudad de México, Grijalbo, 1982.
- Mitry, Jean, *Estética y psicología del cine*, t. 2, *Las formas*, Ciudad de México, Siglo XXI, 1998.
- Martínez, Tomás Eloy, *El vuelo de la reina*, Madrid, Alfaguara, 2002.
- Monegal, Antonio, *Luis Buñuel, de la literatura al cine. Una poética del objeto*, Barcelona, Anthropos, 1993.
- Stam, Robert, *Teoría y práctica de la adaptación*, Ciudad de México: UNAM, 2014.
- Subouraud, Frédéric, *La adaptación. El cine necesita historias*, Madrid, Paidós/Cahiers du cinéma, 2010.
- Volpi, Jorge, *Las elegidas*, Ciudad de México, Alfaguara, 2015.
- Zavala, Lauro, "Introducción", en R. Stam, *Teoría y práctica de la adaptación*, Ciudad de México, UNAM, 2014.

FILMOGRAFÍA

- Bresson, Robert, 1950. *Journal d'un curé de campagne (Diario de un cura rural)*. Union Générale Cinématographique (UGC). Francia. 110 min.
- Hitchcock, Alfred, 1954. *La ventana indiscreta*. Patron Inc. Estados Unidos. 112 min.
- Jonze, Spike, 2002. *Adaptation*. Intermedia Film. Estados Unidos. 116 min.
- Pablos, David, 2014. *Las elegidas*. Canana y Manny Films. México. 105 min.

I. Filosofía y hermenéutica en el cine y la literatura

Los celos en la novela y la película *Él*. Una reinterpretación fílmica de Buñuel

Araceli Soní Soto*

Entre 1946 y 1977, Luis Buñuel realiza 18 adaptaciones de 32 películas que abarca su filmografía; en ninguna de ellas proyecta los mismos mensajes que las novelas de origen, aunque siempre les otorgue reconocimiento. En el paso de la novela *Él* de Mercedes Pinto a la película de Buñuel realizada en México, en 1953, con el mismo nombre, intervienen varios aspectos: la lectura e interpretación propias de Buñuel de la obra original, el tratamiento de uno de los temas importantes de la novela: los celos paranoicos del protagonista, la adopción de algunos episodios de la obra base y, por último y en correlación con los anteriores, las intenciones y el estilo cinematográfico del cineasta. Todo esto incide en la proyección de sentido y se puede decir que los procedimientos de Buñuel en esta película no se atienen a criterios de fidelidad; la transgresión del texto de origen coexiste, incluso, en las ideas que se preservan.

Para incursionar en el tema, en primer lugar, se abordan los pormenores sobre lo que se entiende por la adaptación de la literatura al cine. Se exponen las posturas de Jean Mitry, Béla Balázs y Antonio Monegal en diálogo con algunos estudiosos de la hermenéutica, en particular con los de la estética de la recepción. Me refiero a los teóricos Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss y a su precursor fundamental Roman Ingarden. Se adopta la noción de adaptación en cuanto proceso reinterpretativo, al considerar que tanto el guionista como el cineasta traducen al lenguaje cinematográfico una obra literaria previamente descifrada; en otras palabras, lo que la escritora narra en su novela autobiográfica es, asimismo, la interpretación subjetiva de sus vivencias. El guionista y el cineasta interpretan

* Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.

la obra al momento de leerla y descifran sus códigos, antes de adecuarlos al nuevo medio. La interpretación en el proceso de lectura la estudian los teóricos de la recepción, al igual que sus concreciones; en este caso, la concreción la constituye el filme, cuya forma cambia por las características de su propio lenguaje, lo que incide en el sentido que proyecta.

En el segundo apartado se incursiona en el contenido de las dos obras: en el origen y las manifestaciones de los celos. En este apartado se recurre a Sigmund Freud debido a sus observaciones sobre el inconsciente y en torno a las pulsiones sexuales y agresivas, y la paranoia; temas vinculados a las expresiones patológicas de los celos. La elección de la teoría de Freud favorece un mayor acercamiento al entendimiento del tema en la obra de Buñuel, quien lo retomó de la novela, quizá por su inclinación por la representación de tópicos psicológicos, pues en su juventud se nutrió de los aportes del conocido psicoanalista. Además, porque el surrealismo, movimiento en el que participó el cineasta, abrevó del psicoanálisis; por esta razón también recurre a enfoques similares, entre ellos, el del psicoanalista Fernando Césarman, quien analizó no la forma sino el contenido de la producción fílmica de Buñuel.

Por último, se estudia la trasposición de la novela *Él* de Mercedes Pinto a la película homónima de Buñuel, a partir del marco conceptual de los dos primeros apartados. La intención de este trabajo es aportar una reflexión teórica sobre el fenómeno de la adaptación literaria al cine desde la teoría de la recepción y observar su importancia en la retroalimentación cultural en un tema vigente: los celos y la violencia hacia las mujeres, evidente en la novela y el filme *Él*, asuntos que se rescatan en la reflexión final.

LA TRASPOSICIÓN FÍLMICA COMO REINTERPRETACIÓN

El enfoque elegido para el estudio de la relación entre cine y literatura para comprender la trasposición de *Él* se sitúa en la hermenéutica y, más concretamente, en algunos aportes de la estética de la recepción; de aquí deriva el empleo del término reinterpretación. Esto tiene su fundamento en lo siguiente: todas las formas de adaptación son siempre reinterpretaciones, pues trasladar una obra literaria a una película implica cambios en la forma de la expresión y quien realiza la película, aun respetando los contenidos de la obra de origen, utiliza otro lenguaje y al hacerlo la reinterpreta. Pasar del lenguaje verbal de la novela al del cine, en el que participan imágenes de distinto origen, sonidos, incluidos los de las pala-

bras, música, luz, incluso lenguaje no verbal, entre otros aspectos, altera el sentido en el filme y la percepción del mismo. Esto, que es evidente en cualquier adaptación, lo es aún más en el cine de Buñuel y en la película *Él*. Se puede decir que la reinterpretación de la obra literaria en la que se inspira es muy libre.

¿Por qué me refiero a una reinterpretación y no una interpretación?, porque antes de la realización de la película, el texto base ha sido interpretado, tanto por sus lectores como por algunos implicados en su proceso de producción cinematográfica, por ejemplo, los guionistas y el director del filme; esto último es lo que nos atañe. En primer lugar, la lectura literaria implica siempre una interpretación, en el entendido de que todo lector recibe la obra y reconstruye su sentido. Los teóricos de la recepción afirmaron que no existe un código común entre texto y lector que garantice la transmisión del mensaje tal como el emisor pretende.¹ Esa lectura deviene en reescritura, lo cual no significa transcribir de manera literal: se trata de la escritura del cine, con el uso de sus propios códigos.² Esta es una nueva interpretación, pues si los contenidos de la obra de origen se enuncian de modo distinto, lo que se dice en el texto de llegada también es diferente. En otras palabras, la transformación de los significantes incide en el cambio de significados o, como dice Mitry, en “las significaciones del sistema adoptado, los mismos elementos adquieren otro sentido muy distinto, y las cosas significadas son de naturaleza muy diferente”.³ Para argumentar su postura, Mitry recurre a Goethe, quien afirma que “un contenido determinado no puede encontrar su ex-

¹ Wolfgang Iser, “El proceso de lectura. Enfoque fenomenológico”, en J.A. Mayoral (comp.). *Estética de la recepción*, Madrid, Arco Libros, 1987. Este mismo teórico, en “El acto de la lectura. Consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético”, en D. Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Ciudad de México: UNAM, 1993, pp 121-143, dice que en la interacción texto-lector, cada parte tiene su propio universo; en el momento en que interactúan se produce la subjetividad. El marco de referencia se estructura durante el proceso de lectura con la intervención del lector y los indicios que el texto le proporciona. El desequilibrio propicia la variedad de interpretaciones. A medida que lo no dicho cobra vida en la imaginación del lector, lo dicho se expande para adquirir mayor sentido.

² Para muchos estudiosos, entre ellos Jean Mitry, *Estética y psicología del cine*, t. 2, *Las formas*, Ciudad de México, Siglo XXI, 1998, p. 420, el cine es un lenguaje, una escritura que consiste en significar mediante la organización de una serie de elementos puestos escena. Para varios enfoques de la semiótica y la hermenéutica las películas son textos, aun cuando sus componentes no formen parte del lenguaje verbal. El mismo Buñuel se refirió al lenguaje del cine.

³ J. Mitry, *op. cit.*, p. 426.

presión perfecta más que en una forma igualmente determinada, es decir, en un arte adecuado a tal contenido y a tal forma”.⁴

A su vez, cada forma de la expresión o cada texto, ya sea literario o cinematográfico, es susceptible de múltiples interpretaciones. Como dice Wolfgang Iser, el desequilibrio entre los códigos del mensaje y los del receptor al momento de enfrentarse a la obra generan la variedad interpretativa. Las omisiones, los espacios vacíos o lo no dicho, así como la ambigüedad o la indeterminación⁵ estimulan la imaginación del lector (o receptor) y propician que lo dicho se expanda, adquiera mayor sentido y una variedad del mismo.⁶ Mientras más ambiguo sea un texto, mientras el receptor desconozca los códigos del mensaje, por ejemplo, el lenguaje del cine, en el que subyace el estilo del director —en ocasiones complejo—, el género y todos los mecanismos de la forma, se acercará menos a lo que quiso decir el cineasta. De aquí se deriva la idea respecto al carácter elitista del arte, pues únicamente quienes pueden acceder a este tipo de conocimientos podrán tener una plena experiencia estética de las obras, cuya forma exige mayor participación del receptor; reducir la obra al entendimiento de su argumento es negar su carácter artístico.

La forma de la expresión es lo que proyecta el sentido, el autor elige dentro de las posibilidades de su medio aquello que le permita construir lo que se propone y, en el traslado de una obra literaria a una película, aunque el cineasta deseara expresar lo mismo que el texto base, lo traicionará. René Micha subraya que el lenguaje del arte es inseparable de sus signos, cambiarlos es destruir la obra: es como si se modificaran las formas y los colores de un cuadro o como reescribir un poema con la intención de proyectar el mismo sentido con otras palabras; en ambos casos se destruye la obra original y se crea otra.⁷

⁴ Goethe *apud* J. Mitry, *op. cit.*, pp. 430 y ss.

⁵ Los conceptos espacios vacíos e indeterminaciones los emplearon los teóricos de la recepción estética y su precursor fundamental, Roman Ingarden. Según Iser, “El proceso de...”, *op. cit.*, pp. 289–296, teórico de la recepción, los vacíos u omisiones en un texto pueden funcionar de varias maneras: como una condición para la comunicación si potencializan la representación; en este caso es mínima la participación del receptor. Pueden funcionar no solo para establecer conexiones en el texto, sino proyecciones amplias de sentido si estimulan la imaginación del lector. Más o menos en el mismo sentido Roman Ingarden, *La obra de arte literaria*, Ciudad de México, Taurus/Universidad Iberoamericana, 1998, p. 3, llama indeterminación a las omisiones o ambigüedades en una obra literaria.

⁶ W. Iser, “El acto de...”, *op. cit.*, pp. 121–143.

⁷ J. Mitry, *op. cit.*, p. 432.

Lo antes expuesto es lo que ha generado el debate respecto a la noción de adaptación, estudiada por los autores interesados en la relación cine-literatura, dado que desde los comienzos del séptimo arte, la literatura constituyó una de sus fuentes principales. En la actualidad, más de 50 por ciento de la producción cinematográfica y audiovisual se basa en obras literarias,⁸ por lo cual este vínculo se ha observado desde distintas perspectivas teóricas y la gran mayoría ponen en cuestión el concepto de adaptación. Esta, en general, presupone la equivalencia del significado entre uno y otro medio, a pesar de que sus símbolos y sus signos proyecten su fuerza expresiva de manera diferente. Los signos de la novela son de naturaleza verbal y se suceden unos a otros en el espacio y el tiempo,⁹ los cinematográficos incluyen varios tipos de significantes: imágenes en movimiento, registros sonoros de música, de palabras, de efectos de sonido que se yuxtaponen entre sí de diferentes maneras. En esta interdependencia y mediante el orden dado por el montaje proyectan el sentido, también, en el espacio y el tiempo.

El carácter arbitrario del signo lingüístico, estudiado por Ferdinand de Saussure, solo en cierta medida lo comparte el cinematográfico: lo que le corresponde en cuanto al lenguaje verbal, las convenciones de las imágenes que los propios medios visuales han establecido, imbricadas con el entorno cultural. Sin embargo, como dijo Kracauer,¹⁰ el cine recrea la realidad física, la muestra y, en este sentido, es más una representación analógica, ya que tanto las imágenes como la música proyectan sus significados no solo por asociaciones culturales sino también por su relación con otros signos.

¿Qué es, entonces, lo que se traslada de una obra a cualquier otra cuando se realiza una adaptación? Desde 1949, Béla Balázs analizó este fenómeno para comprender la relación entre el cine y la literatura. Este teórico, al igual que los ya mencionados, admite que el contenido determina la forma artística; piensa que la adaptación literaria es equiparable a realizar un dibujo a partir de un cuadro o una escultura a partir de

⁸ Lauro Zavala, "Introducción", en R. Stam, *Teoría y práctica de la adaptación*, Ciudad de México, UNAM, 201, p. 12.

⁹ Ya Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, Ciudad de México, Fontamara, 1998, pp. 104-108, aludió tanto a la arbitrariedad del signo lingüístico, como al carácter lineal del significante por oposición a los signos visuales. El lingüista afirmó que se presentan uno tras otro, en cadena, lo cual se observa cuando se representan en la escritura.

¹⁰ Siegfried Kracauer, *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Barcelona, Paidós, 2015.

aquel. En estos casos los artistas emplean la obra de origen como materia prima, como si fuera la realidad viva a la cual un artista le da una nueva forma. Para argumentar su postura, entre otros ejemplos, menciona que Shakespeare escribió *Romeo y Julieta* con base en una novela corta de Matteo Bandello.¹¹

El dramaturgo no se impresionó por la forma artística de la obra, sino por el hecho relatado y por sus posibilidades dramáticas. Las dos obras, dice Balázs, tienen un contenido muy distinto, porque Shakespeare derivó de la novela de Bandello otro tema, un giro diferente, el cual determinó la forma artística de su drama.¹² Para Balázs el contenido no se corresponde exactamente con la materia prima o material, con el argumento o con el objeto de una obra: el argumento de una novela puede derivar, por ejemplo, en un drama o en filme; sin embargo, la forma de las nuevas adaptaciones se corresponde con su contenido. Observemos que Balázs elimina el carácter restrictivo del concepto adaptación que otros autores evitan, precisamente, por su connotación extendida respecto a la fidelidad con el texto de origen.

Para Mitry “adaptar una obra es transportarla íntegramente conservando el sentido y las significaciones, puesto que sin ello lo que se hace es una obra diferente”,¹³ por lo cual se infiere que el traslado de la literatura al cine no es, en sentido estricto, una adaptación. La pretensión de adaptar, según lo definido, es legítima, aunque como se explicó al emplear un lenguaje distinto, los signos y los códigos cambian y, por lo tanto, se construye otra obra con sus respectivas variaciones de sentido. A esto debe agregarse la subjetividad de la interpretación de la obra base de quien realiza el guion y dirige la película. Es asimismo válido que, de manera intencional, el director derive de la obra literaria algunos de sus contenidos, los reelabore, proyecte su visión de los mismos e imprima su propio estilo en un filme, tal como lo hace Buñuel.

¹¹ El escritor italiano compuso 214 novelas breves sin pretensión artística, publicadas en tres libros en 1554; a estos se añade un libro póstumo publicado en 1573. Bandello no se preocupó mucho por el estilo, sino por contar con mayor o menor efectismo aventuras, amores y crímenes pasionales. La obra que dio origen a *Romeo y Julieta* fue *Los amantes de Verona*. Algunas obras de Shakespeare se escribieron a partir de novelas que, a su vez, se inspiraron en otras obras, algunas en epopeyas y dramas de la antigua Grecia.

¹² Béla Balázs, *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, pp. 221-222.

¹³ J. Mitry, *op. cit.*, p. 431.

En torno a lo anterior dialogaré respecto a tres aspectos objeto de traslado de la literatura al cine, propuestos por Antonio Monegal,¹⁴ con el fin de profundizar en el modo en que se relacionan los dos medios, desde la mirada de algunos teóricos de la recepción literaria. Esos tres aspectos son: *a)* el “espíritu” de la obra de origen, *b)* la historia: acontecimientos, ambientes y personajes que pueden tener un referente no lingüístico y *c)* la actualización del lenguaje verbal de la obra escrita en la película. Respecto al primer punto, el autor entiende por “espíritu” el mensaje, todo lo que la obra dice, su contenido; por eso piensa que cada componente de ese contenido es susceptible de un tratamiento distinto en la obra adaptada. No obstante, el autor reconoce la imprecisión y la subjetividad de la noción “espíritu”, lo cual me permite asociarlo con el concepto “coloración emotiva” de la obra literaria al que se refiere Roman Ingarden.¹⁵ La coloración emotiva emerge de las unidades de sentido: palabras, oraciones, conjunto de oraciones; determina el “humor o tono de la obra”, es indefinible y “envuelve con su resplandor” las representaciones y los esquemas de la obra al momento de la lectura. Si este resplandor desaparece la obra sufriría un cambio drástico y su valor se destruiría.¹⁶ Tal asociación con el “espíritu” de la obra puede ser más pertinente porque rescata de la obra original una percepción más general que involucra pensamientos, sensaciones y emociones, además de incluir al lector.

Podríamos decir, entonces, que si Buñuel respeta el “espíritu” de la obra, no es que se ciña a cada uno de sus contenidos, sino a la idea general y al tono de la misma, inevitablemente con los matices de lo que él como lector percibió. Este sería un tipo de relación entre obra literaria y película que de lograrse no anularía el valor de la obra de origen, aunque se alejaría de sus contenidos precisos.

El segundo aspecto a considerar en una adaptación, según Monegal, es medir la fidelidad a la historia, a los acontecimientos narrados y a los ambientes y los personajes. Aquí es cuando se sustituye la representación

¹⁴ Antonio Monegal, *Luis Buñuel, de la literatura al cine. Una poética del objeto*, Barcelona, Anthropos, 1993, pp. 111-114.

¹⁵ Este teórico es un precursor fundamental de la teoría de la recepción estética. Es importante mencionar que Ingarden estudia la recepción de la obra literaria; se refiere a la cocreación o concreción de la obra en la mente de quien la lee y no a su traslado a otro medio de expresión; sin embargo, deja abierta la posibilidad de emplear sus observaciones en la adaptación de la literatura al cine, pues también alude a las concreciones en la obra dramática a partir de una novela.

¹⁶ R. Ingarden, *op. cit.*, p. 241.

lingüística por un correlato visual y su articulación con otros signos del lenguaje fílmico. En este caso se trataría de comparar los argumentos para identificar la equivalencia o la divergencia entre las dos obras,¹⁷ resultado de la lectura del cineasta y de sus intenciones. Consideremos que de un texto se derivan varias interpretaciones y que el lector va más allá de lo que está representado en la capa objetiva de la obra literaria. Según Ingarden, los elementos que detonan las interpretaciones son las indeterminaciones¹⁸ o ambigüedades y la elección de estas con base en los acontecimientos narrados en la obra, los ambientes y los personajes. Lo anterior proporciona la posibilidad de captar la obra en su estructura característica de la manera más fiel posible. Pero, por lo general, las obras se leen de manera totalmente distinta e involuntaria bajo la influencia sugestiva del texto, el ejercicio de la fantasía y la inclinación natural de considerar que lo que dice el texto está determinado.¹⁹ Ingarden nombra a los complementos aportados por los lectores “concreciones” y dice que mediante estas se expresa la actividad cocreadora del lector con su iniciativa y su imaginación. En las concreciones intervienen las propiedades de la obra, la situación y la actitud del lector al momento de la lectura.²⁰ En palabras de Hans Robert Jauss en la concreción participan el horizonte intraliterario y el del lector, mediante la fusión de estos dos horizontes.²¹ De lo anterior se deriva la existencia de las diferentes e importantes concre-

¹⁷ A. Monegal, *op. cit.*, pp. 111-114.

¹⁸ El autor nombra puntos de indeterminación “al aspecto o al detalle del objeto representado del que, con base en el texto, no se puede saber con exactitud cómo está determinado [...] Toda cosa, toda persona, todo proceso, etcétera, que es representado en la obra literaria contiene muchas partes de indeterminación. Especialmente los destinos de los hombres y las cosas [...] épocas completas de las vidas de los individuos no tienen ninguna representación explícita”, R. Ingarden, *op. cit.*, p. 33.

¹⁹ R. Ingarden, *op. cit.*, p. 35.

²⁰ *Ibid.*, p. 36.

²¹ De acuerdo con Hans Robert Jauss, “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, en P. Bürger, H.U. Gumbrecht, P.U. Hohendahl, W. Iser, H.R. Jauss, K. Maurer, A. Rothe, K. Stierle, B. Zimmermann, *Estética de la recepción*, Madrid, Arco Libros, 1987, p. 77, los lectores entienden una obra al recibir las orientaciones previas (las señales), de su universo intraliterario, lo cual es posible únicamente cuando el lector introduce, en el marco de referencia de la obra, los antecedentes de cómo se ha recibido y comprendido. Esto incluye los intereses, los deseos, las necesidades y las experiencias del receptor, condicionados por sus circunstancias sociales, las de su estrato social y las biográficas. En el horizonte de la vida del lector intervienen, por supuesto, otras experiencias literarias y, mediante la fusión de horizontes (concepto que adopta de Georg Gadamer), el del texto y el del receptor, se produce el disfrute, la liberación de los imperativos, de la monotonía, la identificación y la ampliación de la experiencia.

ciones que ponen en juego, por un lado, la comprensión correcta y fiel con base en las representaciones objetivas de la obra literaria y, por otro, su reconocimiento y su desviación. Por lo tanto, del tipo de concreción que realice el director de un filme dependerá su relación específica con la obra literaria, ya que toda concreción condiciona la concordancia con la obra original.

Las indeterminaciones de una obra literaria, relativas al carácter humano de los personajes, su sentir, la profundidad de su mentalidad, sus emociones pueden concretarse en un filme y convertirse en algo banal, que opaca la obra de origen. Puede ocurrir, sin embargo, que una película profundice en esos aspectos y se convierta en algo más original. En el cine, con los recursos de su propio lenguaje, se puede concretar el comportamiento de un personaje de la novela y dotarlo de mayor riqueza de sentido; en este caso se abonaría al texto literario mayor profundidad. Por supuesto, este tipo de concreciones modifican el valor de la obra original; la nueva obra introduciría nuevas cualidades estéticamente valiosas a su representación. Observemos que desde este enfoque el cine y la literatura se retroalimentan en favor de la riqueza de sentido tanto de la obra literaria como de la película, en beneficio de una mejor comprensión de la condición humana, dada la retroalimentación entre ambos medios.

Lo descrito en los párrafos anteriores se correlaciona, a la vez, con el primer aspecto: la fidelidad al “espíritu” o con la “coloración emotiva” de la obra fuente, ya que, según Ingarden, una determinada concreción muestra si se corresponde con el “espíritu” artístico de la obra original, si se aleja, o bien si se ha perdido a causa de la concreción. Para el autor el “espíritu” está emparentado con el “estilo” con el cual se concibió la obra y piensa que no es irrelevante analizar la manera en que se ha efectuado una determinada concreción porque, en general, se ignora, al igual que el acto mismo de concretar.²² En las concreciones, además del estilo se advierte la atmósfera de la época cultural en la que se realiza; la nueva obra actualiza la anterior, lo que permite darle vigencia en las diferentes épocas y en el proceso histórico, pues las concreciones otorgan continuidad a su identidad a pesar de sus transformaciones.

La actualización del lenguaje verbal en la película, tercer componente en una trasposición, según Monegal, sin duda se correlaciona con los puntos descritos precisamente por la naturaleza verbal de la obra literaria.

²² R. Ingarden, *op. cit.*, pp. 37 y ss.

Hasta ahora se han planteado las dificultades de la adaptación en su sentido de equivalencia significativa, evidenciadas por las distintas posibilidades de concreción del texto base, lo que a la vez permite reconocer no solo las limitaciones sino también las potencialidades del proceso de trasposición. Monegal afirma que el lenguaje verbal no solo está presente en el argumento de la película, sino como cita literal con el mismo código lingüístico, el cual también se transforma respecto a su significado original, debido a su articulación con otros componentes del signo cinematográfico.²³ Aparece, fundamentalmente en los diálogos, a veces a modo de paráfrasis o mediante su repetición literal, casi siempre reproducidos por la banda sonora y no a la manera de textos escritos como en una obra literaria. La voz en *off* es otra variante del empleo del lenguaje verbal en el cine, susceptible de transformaciones. Como se puede observar, también el uso del mismo lenguaje en uno y otro medio está sujeto a interpretaciones y a la intencionalidad del director y del guionista de la película.

A pesar de las diferencias entre los lenguajes del cine y la literatura, estos tienen algo en común: su carácter narrativo; sin embargo, aun cuando la película se basa en una novela, su traslado sufrirá importantes desviaciones en la diégesis, incluso si se pretende buscar la similitud. La elección de contenidos, el orden de los mismos, el acomodo de los fragmentos, el cambio de la sintaxis de las frases adoptadas y su recontextualización con los otros signos cinematográficos, sin duda transgreden la obra literaria que transita por un constante proceso de interpretación. Monegal afirma: “Al trasladar el texto literario a la película se suprime, se preserva, se condensa o se desarrolla el material original [...] se mantiene o se desarrolla su orden, se hacen converger segmentos dispares, se insertan otros nuevos o simplemente se cambia el contenido de los originales. La gama de operaciones es amplia, cada una de ellas indica una lectura determinada de la fuente y una voluntad del mensaje”.²⁴

Sin embargo, el carácter narrativo de una novela se manifiesta por la sucesión de frases, en tanto que en el cine los sucesos diacrónicos se producen debido al montaje. En resumen, aun cuando el filme se aleje demasiado de la novela, siempre estará presente, las comparaciones serán inevitables, pues en dicha relación no hay una libertad absoluta. La existencia de un texto preexistente exige su reconocimiento, aunque su

²³ A. Monegal, *op. cit.*, pp. 125 y ss.

²⁴ *Ibid.*, p. 132.

traslado implique distorsionar su sentido original. Esto conduce a interrogarnos sobre la relación específica entre la fuente original y la película estudiada. En cada caso habrá diferencias, los textos de llegada pueden engrandecer, reducir, ampliar, proyectar de modo distinto algo previamente concebido desde el ángulo de las propias vivencias del autor de la obra fuente. Puede ocurrir, también, que la película pretenda ceñirse a los contenidos de la obra literaria, aunque los resultados de esta similitud dependerán de sus características: su extensión, las acciones, las descripciones, el número y el tipo de personajes, etc. En todos los casos la literatura y el cine se retroalimentan para proyectar los múltiples sentidos que conforman la cultura.

LOS CELOS PATOLÓGICOS EN *ÉL*

El apartado anterior se refirió, sobre todo, a cómo los aspectos de la forma inciden en la significación en el traslado de una obra literaria a una película; esta sección se concentra en el contenido: los celos patológicos. El tema está presente tanto en la novela *Él* (1926) como en su adaptación al cine (1953), aunque aquí se establezcan mayores correlaciones con el filme, en el cual se omiten muchos otros contenidos de la obra original; no obstante, en ambos se aborda el tópico de los celos. Como se dijo en el apartado anterior, en la concreción de una obra, como es el caso de una adaptación, intervienen varios factores, entre estos las intenciones del director y su propia interpretación. El tema de los celos se inscribe en una idea que permea toda la producción fílmica de Buñuel: la falta de libertad del hombre, en la medida que su comportamiento está determinado por su herencia familiar y por sus circunstancias sociales sin la posibilidad de cambiarlas. Sus valores, sus relaciones con el sexo opuesto, sus expectativas, sus patologías son el resultado y la reproducción de lo que aprendió de sus antepasados. Tal como afirma Fernando Césarman al analizar la representación de los significados que proyectan los personajes en las obras del cineasta, cada hombre intenta escribir un guion para su vida, pero el destino, regido por las leyes secretas de la vida, lo condenan a escribir y a repetir el guion hecho por sus padres; esto que para los griegos era la fatalidad, para el hombre moderno son sus conflictos internos. Así, siempre se amará al mismo tipo de mujer o de hombre.²⁵

²⁵ Fernando Césarman, *El ojo de Buñuel. Psicoanálisis desde una butaca*, Ciudad de México, Miguel Ángel Porrúa, 1998, pp. 132-133.

El personaje de la película *Él*, Francisco, representa al hombre contemporáneo, víctima de la sociedad, atado a su herencia cultural, a su concepción de la mujer, a sus valores morales y católicos que lo conducen a su destrucción: la ruptura psíquica con la realidad debido a los celos patológicos que experimenta hacia su esposa Gloria. Es inevitable no recurrir a la teoría psicoanalítica de Freud para comprender el planteamiento de Buñuel, si se considera su adhesión al surrealismo, cuyos rasgos son evidentes en muchas de sus películas. El surrealismo se alimentó de las teorías de Freud; ambos enfoques pretendieron develar los efectos inconscientes, aunque el primero se concentrara en la expresión artística irracional por medio de asociaciones libres, a fin de desprenderse de los imperativos de la razón.²⁶ El psicoanálisis, en cambio, intenta explicar de modo racional lo irracional. De aquí que lo que muestran las imágenes del filme permite establecer correlaciones con el inconsciente del personaje para explicar su cauce hacia la locura.

Para Freud la cultura reposa sobre la renuncia a las satisfacciones de las pulsiones, cuya supresión o represión originan las insatisfacciones, que en caso de no compensarse por otras vías —como el trabajo psíquico e intelectual, el arte, la socialización— traen consigo graves trastornos a la personalidad.²⁷ Según el médico, el amor sexual (genital) ofrece al hombre las más intensas vivencias placenteras, establece el prototipo de la felicidad y es el centro de su existencia, lo cual conlleva el peligro de experimentar los mayores sufrimientos cuando el objeto de amor lo desprecia, se lo arrebatara la infidelidad o la muerte.²⁸ De aquí que el hombre se proteja contra la pérdida del objeto amado y una de las maneras de hacerlo es a través de los celos, sin tomar en cuenta la autonomía de este último. Otra forma de protección radica en el desvío del fin sexual hacia el amor universal por la humanidad: la actitud más excelsa a que puede elevarse el ser humano, encauzada hacia la búsqueda de la felicidad interior que puede vincularse a la religión.²⁹ El origen de este tipo de amor es plenamente sexual,³⁰ aunque parecería estar exento de este componente que

²⁶ Procedimiento utilizado por André Breton y Phillipe Soupault en *Los campos magnéticos*, Barcelona, Tusquets, 1976, primer texto surrealista.

²⁷ Sigmund Freud, *El malestar en la cultura*, Madrid, Alianza Editorial, 1979, pp. 41-42.

²⁸ *Ibid.*, pp. 43-44.

²⁹ Según Freud, San Francisco de Asís fue, quizá, quien llegó más lejos en el logro de la felicidad interior, técnica que facilita la satisfacción del principio del placer, *ibid.*, p. 44.

³⁰ *Ibid.*, p. 45.

yace en el inconsciente. Otra forma de sublimación es la socialización a través de la amistad, la cual escapa a muchas de las restricciones del amor genital, entre ellas, la exclusividad.

El protagonista de *Él* ha reprimido su sexualidad al grado de que a sus cuarenta años se conserva virgen, la única mujer con la que establece un vínculo de esta naturaleza es Gloria, su esposa. El sacerdote, con quien tiene una relación desde su infancia y a cuya iglesia asiste para participar en los rituales de Semana Santa, da cuenta de su virginidad y de su religiosidad, aunque esta no haya sido suficiente para sublimar los imperativos de su sexualidad y para mantenerse en los límites de la cordura. Las ideas católicas del personaje, sin embargo, delinear su concepto de mujer, el cual deviene, según Freud, de la prehistoria. La necesidad del hombre primitivo de constituir una familia estuvo vinculada, por un lado, a la necesidad de satisfacción genital, motivo por el que mantuvo a su lado a la hembra, es decir, a los objetos sexuales y, por otro, para establecer alianzas fraternas que hicieran frente a las adversidades del entorno, a fin de mantener la supervivencia económica;³¹ de ahí que la familia se constituya en el elemento esencial de la cultura y que instituciones como la Iglesia y el Estado reproduzcan sus valores originales con la intención de resguardar los intereses económicos.

Además de la sexual, otra pulsión innata del hombre es la agresividad,³² por consiguiente, el prójimo no es únicamente un posible colaborador y un objeto sexual, sino un flanco de ataque para la explotación, la violencia sexual, el robo e incluso el asesinato. Solo las leyes y las normas establecidas por las instituciones sociales regulan estos comportamientos, pero ¿cuáles son los mecanismos a los que apela la cultura contra los deseos agresivos? Freud dice que la agresión se introyecta, se dirige a una de las partes del propio *yo*: el *superyo* y asume la función de conciencia (moral). La tensión entre el severo *superyo* y el *yo* es el sentimiento de culpa que los creyentes atribuyen al pecado, aunque algunos lo experimentan con la sola intención de cometerlo; tal sentimiento tiene su fundamento en el miedo a la pérdida del amor.³³ Por esta razón, muchos actúan mal a fin de obtener ventajas, siempre que estén seguros de no ser descubiertos. Este rasgo se observa en Francisco, quien atormenta a su esposa con sus celos

³¹ *Ibid.*, p. 43.

³² *Ibid.*, p. 53.

³³ *Ibid.*, p. 65.

patológicos, la maltrata, simula asesinarla a sabiendas de que su reputación virtuosa ante el sacerdote y la madre de la protagonista, con quienes comparte los mismos cánones morales, estarán de su lado. El personaje posee lo que Freud nombra una mala conciencia moral,³⁴ pues también es cierto que lo malo no siempre es lo nocivo para el *yo*, sino algo que desea y le procura placer.

El cambio fundamental en el individuo se produce cuando la autoridad que lo juzga se internaliza en el *superyo*, solo entonces se puede hablar de una verdadera conciencia moral y de sentimiento de culpa.³⁵ En este caso el *superyo* tortura al pecaminoso *yo* y es más severo cuanto más virtuoso es el hombre, por eso las biografías de los santos dan cuenta de un pasado muy pecaminoso, pues son las culpas por sus pecados las que los encaminan hacia la santidad. El protagonista de la película parece tener esta conciencia moral: es creyente de la ley, la justicia, el deber y tiene una rígida conducta sexual; sin embargo, su excesiva represión de la pulsión sexual desemboca en la violencia hacia su esposa y, más tarde, lo conduce a la locura. El hombre moral se caracteriza por una conciencia severa y vigilante, no obstante, no está exento de las tentaciones para la satisfacción de sus pulsiones y es más vulnerable a ellas, porque la tentación se intensifica frente a las constantes privaciones. Tal conciencia moral arreeja en periodos de desgracia, en los cuales el individuo hace examen de conciencia, reconoce sus pecados, se impone privaciones y se castiga con penitencias.³⁶ Es, también, la consecuencia de la renuncia a las pulsiones o bien la abdicación a la pulsión (impuesta), lo que crea la conciencia moral que, a su vez, exige nuevas renunciaciones a la pulsión. Esto obedece al temor a la autoridad para evitar la pérdida de su amor; quien recibe un castigo inhibe su sentimiento de culpa, pero para frenar el miedo al *superyo* no basta dimitir de la satisfacción, pues el deseo no se puede ocultar al *superyo*, por lo que persiste la culpabilidad. Toda renuncia a la pulsión es una fuente de conciencia moral y toda renuncia aumenta su severidad.³⁷

Veamos ahora cuál es el origen de los celos patológicos del protagonista de la película *Él*. Para Freud, los celos constituyen un estado afectivo normal, pero si están ausentes en el individuo se concluye que han sufri-

³⁴ *Idem.*

³⁵ *Ibid.*, p. 67.

³⁶ *Idem.*

³⁷ *Ibid.*, pp. 69-70.

do una fuerte represión. Los celos patológicos incluyen tres estadios: de competencia o normales, proyectados y delirantes. Los primeros se producen ante la amenaza de perder el objeto de amor e implican, a la vez, una afrenta narcisista. Este tipo de celos propicia sentimientos de hostilidad hacia los rivales y una autocrítica del *yo*, pues a este se le atribuye la responsabilidad de la pérdida del amor; se arraiga en el inconsciente y brota del complejo de Edipo.³⁸ Es notable, dice Freud, que en muchas personas se experimenta de manera bisexual: por el dolor de la mujer que aman y por el odio hacia sus rivales masculinos, así como por el amor hacia algún hombre en forma inconsciente y por el odio hacia la mujer como su contrincante, al robarle los afectos de aquel.

El segundo estadio corresponde a los celos patológicos que, en ambos sexos, provienen de la propia infidelidad o de la represión de este impulso. Los celosos del tercer tipo, entre los cuales se encuentra el protagonista del filme, son los delirantes, aquellos que causan confusión, creencias falsas en quienes los padecen, a pesar de las evidencias que constatan lo contrario. Ocasionan falta de claridad para pensar y forman parte de la psicosis o pérdida de contacto con la realidad.³⁹ Este tipo de celos también proviene de anhelos de infidelidad reprimidos, pero los objetos hacia los cuales se encauzan son del mismo sexo. Los celos delirantes corresponden a una homosexualidad incompleta y se sitúan dentro de la paranoia;⁴⁰ se presentan como mecanismo de defensa frente a la homosexualidad. Los rasgos de los tres tipos de celos caben en esta tercera categoría.⁴¹

Pero no solo existe la paranoia por celos, también está la de los perseguidos; ambas se comportan de manera similar y en ningún caso el para-

³⁸ En la relación edípica, es decir en el vínculo originario entre madre e hijo, surgen los celos de este hacia el padre, quien amenaza con robarle el afecto de la madre.

³⁹ Roland Laing, *El yo dividido. Un estudio sobre la salud y la enfermedad*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2018, p. 23, con base en Van den Berg, dice que la jerga psiquiátrica respecto a la psicosis como fallo social o biológico, mala adaptación, pérdida de contacto con la realidad, carencia de penetración es un verdadero “vocabulario de denigración”, pero que, en muchos aspectos, ese lenguaje es el producto de los esfuerzos para evitar pensar en función de los conceptos libertad, elección, responsabilidad, que presuponen una manera de ser humano a la altura de la cual no puede estar el psicótico.

⁴⁰ Esta enfermedad se caracteriza por la aparición de ideas fijas, obsesivas y absurdas basadas en hechos infundados, sin pérdida de la conciencia ni alucinaciones.

⁴¹ Sigmund Freud, *Obras completas, XVIII. Más allá del principio del placer. Psicología de las masas y análisis del yo, y otras obras (1920-1922)*, ordenamiento, comentarios y notas de J. Strachey, con la colaboración de A. Freud, Buenos Aires, Amorrortu, 2007, pp. 217-219.

noico admite que el otro, una persona cercana, haga algo de manera indiferente: los mínimos indicios le hacen interpretar que ese otro actúa con fines determinados. Freud dice que los paranoicos en su “delirio de ilación” esperan algo parecido al amor que no le demuestran, “se les ríen en la cara, agitan su bastón o hasta escupen en el suelo cuando ellos pasan”,⁴² es decir, actúan frente a él con indiferencia, por lo cual los considera extraños y enemigos. Los paranoicos desplazan sobre el inconsciente del otro lo que sustraen del propio, es decir, en la medida que tienen consciencia de la infidelidad del otro, en su inconsciente se preserva la suya, de igual manera que la hostilidad es el reflejo de sus propios sentimientos.

Francisco, el protagonista de la película *Él*, responde a casi todos los rasgos de un paranoico celoso, mientras que el personaje de la novela formaría parte de los dos tipos de paranoia. De manera progresiva y a raíz de contraer matrimonio se detonan los celos en los personajes de los dos productos; en la novela es más evidente el delirio de persecución que aqueja a Francisco; poco a poco se agudizan las crisis de su conducta, se vuelve más violento hasta deformar la realidad mediante delirios y alucinaciones. Como se dijo, Freud asocia los celos delirantes con la homosexualidad, por eso el psicoanalista Fernando Césarman,⁴³ en su estudio sobre Buñuel, dice que en el filme, Francisco tiene rasgos homosexuales crónicos, lo cual deduce por su casi nula relación con las mujeres, por la afinidad con su mayordomo y por su mirada de deseo hacia los pies de los adolescentes que, después, desvía hacia los zapatos de las mujeres y en particular a los de Gloria, su futura esposa; los zapatos en el cine de Buñuel remiten a connotaciones sexuales.

LA NOVELA Y LA PELÍCULA *ÉL*

La novela *Él*, de Mercedes Pinto⁴⁴ se escribió en España, pero se publicó en Montevideo en 1926 pues, según la escritora “un viento de tragedia”⁴⁵

⁴² *Ibid.*, 220.

⁴³ F. Césarman, *op. cit.*, pp. 132-133.

⁴⁴ Mercedes Pinto nació en San Cristóbal de La laguna, Tenerife, España; fue dramaturga, periodista, poeta y novelista. Tras internar a su esposo en una clínica psiquiátrica, en la década de 1920 se trasladó a Madrid, donde se vinculó con la comunidad intelectual. Se relacionó con Ortega y Gasset y Unamuno. Teresa González, “Mercedes Pinto (1883-1976). Pedagogía con voz propia en el itinerario iberoamericano”, *Tzintzun, Revista de Estudios Históricos*, núm. 69, 2019, pp. 247-287.

⁴⁵ Mercedes Pinto, *Él*, Montevideo, Casa del Estudiante, 1926, p. 8.

impidió su publicación y su difusión en Madrid, en España y en Europa.⁴⁶ La potada del libro tiene la leyenda “novela” y se compone de un conjunto de pequeños relatos de corte autobiográfico, cuya voz es la de la esposa de *Él*, un paranoico cuyas experiencias retrata. Antes de comenzar con los fragmentos que dan cuenta de sus atroces vivencias, la obra acude a un recurso ficticio al mencionar que el manuscrito que se da a conocer se encontró dentro de un cofre de metal enterrado y hallado al cavar un hoyo para plantar un rosal blanco al pie del laurel junto a una fuente.⁴⁷ La novela está antecedida por dos prólogos y seguida de dos epílogos⁴⁸ que elogian el libro, sobre todo, por la agudeza de sus observaciones, por la evidente sinceridad, por la intensidad vivida y por la valentía de la narradora; es decir, por su calidad de documento. La biografía de la autora se refiere a que su primer matrimonio se produjo con un enfermo mental y el mismo Buñuel expresó que *Él* era una de sus películas preferidas por basarse en un documento verídico.⁴⁹ En esto radica el valor de la obra, su calidad literaria denota la casi ausencia de un argumento y la falta de una estructura dramática bien lograda. Prioriza el apego a los hechos, cuyo propósito, según dice Mercedes Pinto en la novela, fue establecer la diferencia entre la maldad y la locura del personaje anónimo. Se puede deducir que la intención del testimonio fue apoyar la legalización del divorcio en la antesala de su legislación en España en 1931.

La película *Él* se realizó en 1953 en México; el argumento se atribuye al propio Buñuel y a Luis Alcoriza. Es una historia de celos, paranoia y violencia en torno a Francisco, personaje adinerado, conservador, católico y virgen, cuya preocupación es ganar una demanda para que la herencia de su abuelo pase a ser de su propiedad. Conoce a Gloria en la iglesia duran-

⁴⁶ Debido a que la escritora apoyaba las causas de la liberación femenina, el 25 de noviembre de 1923 en la Universidad Central de Madrid expuso la ponencia “El divorcio como medida higiénica”. Por este motivo el dictador Primo de Rivera dio la orden de desterrarla; informada del asunto decidió exiliarse en Uruguay junto con sus hijos y su segundo esposo. Transitó por varios países de Sudamérica y en 1943, a la muerte de su segundo esposo, emigró a México, donde murió a los 93 años de edad, T. González, *op. cit.*

⁴⁷ M. Pinto, *op. cit.*, p. 23.

⁴⁸ Con el fin de comprobar la locura del protagonista de la novela, Mercedes Pinto recurre a dos especialistas en psiquiatría y a dos juristas. Uno de los psiquiatras fue, además, un sociólogo dedicado a la defensa de grandes ideales; a estos corresponden los prólogos y los epílogos, *Ibid.*, p. 8.

⁴⁹ La revista *Nuevo Cine*, núms. 4-5, 1961, p. 38, publica la siguiente declaración de Buñuel: “es una de mis preferidas [...] Me satisface, sobre todo, por lo que tiene de documento verídico sobre un caso patológico”.

te el ritual de Semana Santa, ella está a punto de casarse con Raúl, antiguo amigo del protagonista. Francisco invita a los prometidos a una fiesta en su mansión, con el fin de conquistar a Gloria, quien se enamora de él y deja a Raúl. Sin embargo, esto traerá graves consecuencias, debido a que ya casada descubrirá lo celoso, posesivo y violento que es Francisco. Es de comprender que de 1926 en que se publicó la novela en Montevideo, a 1953 en que se realizó la película en México los contextos habían cambiado. Los testimonios de Mercedes Pinto se escribieron cuando el divorcio en España aún no estaba permitido,⁵⁰ mientras que en México ya existía este derecho desde 1914. Buñuel actualiza el comportamiento de los personajes, aunque adopta de la obra escrita la profunda emotividad y varias de las vivencias de la protagonista. Se puede decir que, incluso hoy, época en que los movimientos feministas han cobrado auge, la película representa los comportamientos de hombres con las mismas necesidades de control.

Pero ¿cuál es la interpretación de Buñuel de la novela de Mercedes Pinto?, ¿qué contenidos pasan a la obra cinematográfica?, es decir ¿de qué forma, el cineasta, concretiza el texto de la escritora para proyectar su fuerza emotiva? Indudablemente se trata de dos obras completamente distintas que guardan entre sí una estrecha relación. De los tres aspectos objeto de traslado de la obra literaria al cine, desarrolladas en el primer apartado de este capítulo, el que más se ajusta a la relación entre la novela y la película es el respeto por el “espíritu” de la obra de origen, o lo que Ingarden llama “coloración emotiva”: el texto de partida “envuelve con su resplandor”⁵¹ al de llegada sin destruir su valor, rescata su percepción general y se aleja de sus contenidos precisos; en este sentido, la adaptación es libre. El segundo aspecto: el apego a los acontecimientos de la historia, ambientes y personajes es reducido, y casi nulo el tercero: la actualización del lenguaje verbal de la obra escrita en la película, ya que en ningún caso se reproducen de manera textual los parlamentos. Veamos a continuación el segundo aspecto, como resultado de la lectura del cineasta.

⁵⁰ Hasta antes de 1931, en que se legisló a favor del divorcio en España, lo relativo al matrimonio y el divorcio se regía por el Código Civil de 1889, que en su artículo 52 afirmaba, “El matrimonio se disuelve por la muerte de uno de los cónyuges”. La ley de divorcio suponía una importante novedad legal y los políticos progresistas de la época consideraban que era “una de las leyes de la República que más contribuirán a la liberación de la mujer de la tiranía a que había estado sometida en la monarquía”, T. González, *op. cit.* La ley fue derogada en 1939 con el triunfo del franquismo y solo en 1981 se restableció.

⁵¹ R. Ingarden, *op. cit.*, p. 241.

La película se desenvuelve en un ambiente católico, la primera secuencia nos ubica en ese contexto en el que se inscribe el protagonista: de entrada aparece en pantalla un candelabro litúrgico en primer plano que representa la Santísima Trinidad en la ceremonia del Jueves Santo conducida por un trío de sacerdotes, el principal es el padre Velasco; el primer encuentro de la pareja se produce en la imponente iglesia durante el lavatorio de la fecha mencionada; Francisco tiene una relación estrecha con el sacerdote que dirige el ritual (el padre Velasco); la presencia del campanario desde los créditos y de donde el personaje, después, intentará arrojar a Gloria, entre otros, indican que el catolicismo es un elemento importante del filme. La novela no enfatiza la religiosidad del protagonista ni constituye un aspecto central de la obra, aunque no está ausente; *ella*, la narradora, es creyente, pretende refugiarse en la religión, para minar sus penas y en la página 76 el texto alude al campanario de un convento cercano a la casa de la pareja, donde aparece un fraile en la lejanía, de quien él se pone celoso. Buñuel extrae este detalle de la obra, pero lo concretiza de acuerdo con sus intenciones y con su estilo: lo redimensiona al grado de permeable la película de sentido religioso. De esta manera establece su crítica al catolicismo, condicionante de la moral y origen del desequilibrio del protagonista, cuyo subtexto más profundo es la falta de libertad del hombre.

¿Cómo se delinea el protagonista central en los dos productos? En ambos, las principales víctimas son las esposas, su paranoia se detona a partir de sus casamientos, aunque en la novela se observan con mucho más detalle los rasgos paranoicos de persecución y de celos, mientras que en la película dominan los últimos. La obra escrita revela las características del personaje por lo que hace y dice: manifiesta odio y abuso hacia las personas que lo circundan, celos exacerbados por su esposa, incluso de los tosidos de un tuberculoso y del beso fraternal de un tío decrepito. Es violento física y psicológicamente con su mujer, autoritario, destructivo, avaro; hábil para los negocios, exitoso en el plano profesional, amante del dinero, insensible ante el dolor, asesino potencial de su pareja y real de los animales domésticos cuando estos amenazan con robarle sus afectos; presenta excesivos rasgos de megalomanía. Tiene crisis depresivas que lo conducen a intentos de suicidio y delirio de persecución; exige lealtad absoluta y, a pesar de todas las faltas que comete, se exhibe socialmente como una persona razonable, cuerda e inteligente, es decir es un simulador.

La película se concentra en los celos paranoicos del personaje, los actos de violencia y de locura se detonan por este motivo. La mayoría de los acontecimientos del texto escrito se suprimen y otros, muy pocos, se modifican para su puesta en escena, por ejemplo, los juegos siniestros que simulan el asesinato. En la novela él apunta a su pareja con una pistola de juguete en la oscuridad diciendo, después, que es una broma; semanas más tarde, le dispara con un arma real que arranca la carne de su hombro. En la cinta, en cambio, Francisco emplea una pistola de salva para asustar a Gloria ocasionándole un desmayo y un ataque de nervios que la mantiene en cama durante días. En la obra escrita él intenta arrojar a su pareja desde unas rocas frente al mar y en la película Francisco lo pretende desde lo alto del campanario cercano a su casa; en las dos obras aparece el campanario.

En la novela, él ata las piernas de ella y trata de sujetar sus muñecas con una cuerda mientras duerme, al despertar grita y él arroja por la ventana las cuerdas ante la próxima llegada de los criados, a quienes hace creer que fue una pesadilla. Este episodio lo concretiza Buñuel con los recursos de su estilo; en la bibliografía sobre el cineasta mucho se ha tratado sobre el fetichismo que otorga a los objetos,⁵² por lo cual explota este episodio y le añade otros elementos en una de las escenas más inquietantes del filme: Francisco en una habitación contigua a la de Gloria, a medianoche, dispone un conjunto de objetos: una botella de alcohol, unas tijeras, una aguja e hilo, una hoja de afeitar, algodón, una cuerda y entra al dormitorio de Gloria mientras ella duerme. El protagonista la sujeta con la cuerda, pero ella despierta, se percata de la situación, grita y Francisco la insulta; después él se refugia en su cuarto y se desploma tras la puerta, golpea y llora, mientras los criados somnolientos acuden a la habitación de Gloria. Dado el clima de celos que invade al protagonista, el tipo de objetos, las inclinaciones de Buñuel por las representaciones perversas y un sueño del cineasta relatado en sus memorias se deduce que pretende coser el sexo de Gloria para inhibir su infidelidad; en el sueño, al momento de la penetración sexual, Buñuel advierte que el sexo de la mujer está obturado.⁵³

⁵² Véase, "Poesía del objeto y silencio del signo" en A. Monegal, *op. cit.*, pp. 151-234; además de este hay muchos otros.

⁵³ Buñuel relata que en sus sueños nunca pudo hacer el amor de manera completa y satisfactoria, porque se presentaban, como mayor obstáculo, miradas burlonas y curiosas que los perseguían

En la escena anterior se observa la asociación de los objetos con el deseo sexual desviado del protagonista,⁵⁴ el cineasta emplea los mismos rasgos de estilo que en otros de sus filmes: las cuerdas y objetos punzo-cortantes vinculados con las pulsiones reprimidas.⁵⁵ Una diferencia importante entre la novela y la película radica en que la primera no recurre a proyecciones fetichistas, en tanto que en la segunda se observan desde la secuencia inicial. Tanto Césarman como Monegal advierten que Francisco proyecta su deseo sexual al mirar los pies desnudos de los jóvenes durante el lavatorio del Jueves Santo.⁵⁶ En efecto, en esa escena la cámara recorre varios planos: una hilera de pies desnudos, Francisco que vierte el agua en una bacineta, la atenta mirada de Francisco dirigida a un primerísimo plano: el beso prolongado del sacerdote al pie desnudo de uno de los jóvenes; después la mirada, otra vez de Francisco, ahora dirigida al plano detalle de los pies calzados de tres mujeres en primera fila y al recorrido de la cámara por los de algunos hombres. Lo turban los zapatos más sensuales, los de Gloria. La cámara la recorre de abajo hacia arriba, primero enfoca sus zapatos, luego sus piernas, hasta fijarse en su rostro. De esta escena se derivan las interpretaciones de Césarman y Monegal y, siguiendo a Freud, desde aquí se advierten los indicios de un personaje celoso, por la atención de Francisco en los pies de los adolescentes como rasgo de una homosexualidad inconsciente, ya que los pies pueden constituir fetiches en la excitación sexual. Por la represión homosexual del personaje se desvía su mirada hacia los zapatos (de Gloria) como fetiche de su pulsión.⁵⁷ En una escena posterior, Francisco ve también los

aún al cambiarse de habitación o de casa y cuando llegaba el momento de la penetración encontraba el sexo de la mujer cosido, obturado, Luis Buñuel, *Mi último suspiro*, Ciudad de México, Debolsillo, 2012, p. 121

⁵⁴ La teoría de Freud sobre la perversión incluye el fetichismo. Plantea el fetiche como un sustituto del objeto sexual; este es, en general, una parte del cuerpo poco apropiada para un fin sexual o un objeto inanimado que mantiene una relación con la persona sexual. Sobre la elección del fetiche indica que se atribuye a la influencia persistente de una impresión sexual recibida, casi siempre, en la primera infancia Víctor Hugo López y Juan Capetillo, “Aportes de Sigmund Freud al estudio de las perversiones”, *Historia y Grafía*, núm. 54, 2020.

⁵⁵ En *Un chien andalou (Un perro andaluz)*, *La edad de oro*, *Abismos de pasión*, *Viridiana*, *Simón en el desierto* Buñuel incluye cuerdas, casi siempre, para representar las pulsiones y la represión de las mismas en diferentes contextos.

⁵⁶ Véanse A. Monegal, *op. cit.* y F. Césarman, *op. cit.*

⁵⁷ Para Freud, el fetiche se instaura por la última impresión anterior a la traumática, entonces “el pie o el zapato —o una parte de estos— deben su preferencia como fetiches a las circunstancias en que la curiosidad del varoncito figoneó los genitales femeninos desde abajo, desde las pier-

zapatos de Gloria por debajo de la mesa, se excita y más tarde surgen sus actos de violencia a causa de los celos.⁵⁸ En la novela⁵⁹ hay también una alusión a los zapatos, la protagonista sueña que logra deshacerse de ellos porque la oprimen y la torturan, mientras que una voz le ordena ponérselos de nuevo. Dada la situación en que vive se puede entender el sueño como su deseo de liberación frente a una sociedad que la juzga por querer desprenderse del yugo matrimonial; aun así, en el sueño se advierte un componente sexual, pues el hueco de los zapatos se llena con el pie (falo) como si fuera un simulacro del coito. Quizá Buñuel advirtió este detalle en la obra escrita, aunque le da un giro totalmente distinto, encauzado a la representación perversa de las pulsiones sexuales.

Otro episodio que pasa de la obra escrita al filme con importantes cambios, pero con la misma idea, son los celos absurdos por los tosidos del moribundo tuberculoso que el paranoico, en la novela, interpreta como guiños hacia su esposa. En la película, este pasaje se sustituye por el encuentro casual de Gloria con un antiguo amigo durante su luna de miel en Guanajuato, a quien Francisco golpea, al encontrarlo de nuevo en su hotel y al pensar que los sigue y los espía, incluso mete en la cerradura de la puerta una aguja, se supone, para pinchar el ojo del voyerista —clara alusión a la emblemática escena del ojo en *Un chien andalou* (*Un perro andaluz*)—. Tanto en la novela como en el filme las dos mujeres se muestran piadosas y experimentan lástima por sus verdugos, al presenciar sus crisis emocionales y al darse cuenta de su frustración e incompetencia en la realización de tareas simples como la redacción de un documento. En ambos casos, las madres de las protagonistas son mujeres viudas, se dejan manipular por los maridos de sus hijas, a quienes aconsejan comprensión y paciencia a pesar de conocer algunos de sus problemas matrimoniales. En la cinta el personaje no pretende el suicidio, en la novela él

nas”, S. Freud, *Obras completas, XXI. El porvenir de una ilusión. El malestar en la cultura y otras obras (1927-1931)*, ordenamiento, comentarios y notas de J. Strachey, con la colaboración de A. Freud, Buenos Aires, Amorrortu, 2007, p. 150.

⁵⁸ Buñuel otorga a los zapatos, siempre negros, un significado erótico perverso. En *Le journal d'une femme de chambre* (*El diario de una recamaraera*), un rico burgués mira con lascivia los pies de la protagonista, quien a petición de aquel se pone unos zapatos negros de tacón. En *Belle de jour* (*Bella de día*) mediante un *close up*, la cámara enfoca los pies calzados del personaje femenino al subir los peldaños hacia el burdel donde trabajará. En estos casos, los zapatos se usan, su hueco se llena con el pie (falo), como si estuviéramos ante un simulacro del coito. También aparecen en *Ensayo de un crimen* con connotaciones sexuales.

⁵⁹ M. Pinto, *op. cit.*, p. 156

lo intenta durante su viaje en un barco, solo que le adjudica la crisis a su mujer. Los personajes femeninos en ambos casos recurren a los consejos de otras personas en busca de la solución a sus problemas: en la obra escrita, a algunos abogados, al confesor, a su madre y al médico, única persona que la entiende; en el filme, Gloria cuenta a su madre y al sacerdote, amigo de Francisco, lo que le sucede, pero en ningún caso recibe apoyo, por el contrario, se ponen del lado de Francisco. En la novela la pareja tiene hijos, los abogados mencionan la necesidad de pruebas de violencia y dicen que en caso de separación los mayores de tres años quedarían con el padre. Solo cuando ya está avanzada la locura de los dos personajes, se revelan sus trastornos: en la novela cesan al protagonista de su trabajo por su comportamiento, en la cinta Francisco ataca al padre Velasco al oficiar una misa; quienes vemos la película interpretamos que, finalmente, se reconoce su enfermedad. Las dos parejas son de familias económicamente solventes y ambos personajes masculinos gozan de prestigio social y ocultan sus actos a los demás.

Los nombres de los personajes en la novela son anónimos, quizá para denotar que los actos de él se pueden manifestar en muchos hombres y que sus víctimas son un sinnúmero de mujeres como la narradora. Buñuel obtiene el nombre del protagonista de la dedicatoria de la autora del libro a su hijo fallecido: Juan Francisco de Foronda y Pinto. Este nombre lo lleva, también, el hijo de Gloria que aparece al final de la película, cuando ella y su actual pareja (Raúl) visitan a Francisco ya recluido en un monasterio, después de salir de un hospital debido a la crisis de su enfermedad. Buñuel deja que los espectadores interpreten si el padre es el propio Francisco o Raúl pues, como se dijo, las indeterminaciones propician la libre interpretación bajo la influencia sugestiva del texto y el ejercicio de la fantasía. Con esta indeterminación Buñuel expone que Gloria, después de la reclusión de Francisco, rehace su vida, transgrede la idea de fidelidad del matrimonio hasta la muerte, tal como lo dictaban las leyes españolas al momento en que se escribe la novela que inspiró la película. Por eso Francisco, al darse cuenta de la visita de Gloria, Raúl y el niño, supone que este es hijo de la pareja y dice al padre prior: “ya ve usted padre que yo no estaba tan perturbado como decían. El tiempo se ha encargado de darme un poco la razón”.

El final de la novela es trágico, porque él sale del manicomio, gracias a sus influencias y su esposa (la narradora) se ve obligada al exilio. La película, en cambio, le concede la liberación a Gloria, pues Francis-

co, su verdugo, queda recluido en el monasterio, transita por sus pasillos con su atuendo de fraile con aparente paz interior; sin embargo, después de comentar con el padre prior la reciente visita, camina en zigzag en dirección a un túnel, es decir, al abismo, para denotar que a pesar de su tratamiento en un psiquiátrico sigue alienado, que su religiosidad no ha sublimado sus pulsiones y que es tan solo el disfraz de su conducta perversa.

La representación de los personajes femeninos, tanto en la novela como en la película, es similar: las dos mujeres son sumisas, compasivas, religiosas, educadas para el matrimonio y con una dosis de masoquismo, más aún en la novela. En esta, este último rasgo no se hace explícito durante los relatos, pero se puede inferir, pues si bien entendemos la rigidez con que la sociedad juzgaba a las mujeres en ese periodo y las condicionaba para soportar el sufrimiento, el personaje arriesgó su vida y la de sus hijos durante más de cinco años, ante lo cual pudo, de alguna manera, defenderse. Por otra parte, en los textos preliminares que anteceden a la obra, Mercedes Pinto escribe una “Invocación al dolor” y, concluida la obra, una “Plegaria a la luz”, que denotan disfrute por sus padecimientos y por lo tanto algún grado de masoquismo. Veamos algunos fragmentos de la invocación:

Ven acá dolor, tan injustamente tratado por los hombres; acércate a mí que tan bien te conozco y a quien tú has cuidado desde niña como a la flor preferida de tu jardín [...] tú me has acariciado la frente con la mano de hierro que taladra las sienas y pincha las células hasta hacer enloquecer [...] Todo eso has hecho conmigo y yo te lo agradezco dolor amigo, porque es siempre de agradecer el puesto de honor [...] a quien como yo, ha podido elevarse sobre los demás mortales [...] ¡Oh dolor bendecido, bienamado dolor!⁶⁰

Y de la plegaria: “Vengan en buena hora, si necesario fuera, sacrificios de mi carne, dolores de mis miembros, roturas de mis huesos; pero que la luz ilumine mi dolor y no haya sombra alguna que ocultar pudiera un retorcimiento de mi cuerpo en cruz”.⁶¹

El goce que traslucen los textos anteriores constituye el contrapunto de la pulsión sádica que el protagonista ejerce sobre ella: el masoquis-

⁶⁰ M. Pinto, *op. cit.*, pp. 21-22.

⁶¹ *Ibid.*, pp. 170-171.

mo. El sadismo, según Freud, forma parte de la vida sexual y sustituye el comportamiento amoroso; la neurosis y muchas afecciones de la psique constituyen un intento de control de la sexualidad, en cuyo interior conviven tanto Eros como la pulsión de muerte; esta última se vuelca hacia el exterior mediante la agresión sádica, pero rara vez o quizá nunca aparece aislada, sino al lado de su contraparte, el masoquismo.⁶² Estas afirmaciones de Freud confirman mi observación respecto al componente masoquista del personaje femenino de la novela.

La lectura de Buñuel sobre la obra escrita advierte este rasgo pues, en la película, cuando Gloria cuenta a Raúl sus sufrimientos, al encontrarla de manera accidental, muy trastornada por el intento de Francisco de arrojarla desde el campanario, Raúl la interroga sobre por qué se casó con él, por qué no se ha separado y le dice: “cualquiera diría que te gusta sufrir”.

Por último, no sobra añadir que la estructura de la novela y la película son totalmente diferentes. A diferencia de la primera, que presenta la narración con fragmentos a modo de testimonio sobre los actos de él, casi como un diario, la cinta cinematográfica tiene una estructura dramática bien lograda. Comienza con una excelente secuencia que nos introduce a la identificación de los personajes y al planteamiento de la idea medular de Buñuel: la irrupción del deseo, de la pulsión sexual vinculada a la religiosidad. El empleo de elipsis para la supresión del tiempo narrativo que economiza la historia a favor de la profundidad de contenidos importantes y con *flashbacks* constituye otro rasgo acertado de su composición, así como la ambigüedad del final para favorecer la reflexión de los espectadores en torno al tema. El manejo del tiempo y el espacio, el minucioso cuidado en el montaje, los movimientos de cámara, los planos y contraplanos, la fotografía, la iluminación, las simetrías, los encuadres y la música dan cuenta de la calidad artística del filme al estilo de Buñuel.⁶³

CONCLUSIONES

La obra cinematográfica *Él* de Luis Buñuel, estrenada en 1953, no solo actualiza la novela de Mercedes Pinto publicada en 1926, sino que su recepción reciente y su estudio le otorgan continuidad en el proceso histórico y vigencia en el presente; época en que la violencia contra las mu-

⁶² S. Freud, *Obras completas, XXI...*, *op. cit.*, pp. 114-115.

⁶³ Véase Paulo Antonio Paranaguá, *Luis Buñuel, Él. Estudio crítico*, Barcelona, Paidós, 2001.

jeros, los feminicidios y la igualdad de género son un reclamo en el día a día de los movimientos feministas. La concreción de Buñuel, si bien omite infinidad de acontecimientos relativos al cuadro clínico completo de un paranoico, rescata de la novela un tema importante: los celos patológicos del protagonista, que nutre con el bagaje artístico de su estilo cinematográfico. Tal es el caso del empleo de los objetos para la representación fetichista de las pulsiones sexuales y agresivas, así como la crítica al catolicismo como detonante de las perversiones e inhibidor de la sexualidad. Esto, a través de un relato cuidado en varios sentidos: la impecable fotografía de Gabriel Figueroa, la música adecuada a los contenidos de Luis Hernández Bretón, los hiatos, las elipsis y las analepsis que conforman la estructura y dinamizan la narración, el decorado, el montaje y el final abierto y sugerente, entre otros. Aun con esto, se puede decir que la película está emparentada con el “espíritu” de la obra original y que preserva su “coloración emotiva”, puesto que emerge de sus palabras, de sus frases, del conjunto de sus oraciones e irradia el filme con su emotividad, es decir, fortifica su valor: involucra sus pensamientos, sus sensaciones y sus emociones, aunque Buñuel no se ciñe a cada uno de los contenidos, sino a la idea general.

Los aportes de Freud al estudio de los celos embonan con los rasgos del protagonista principal y empatan con las ideas de Buñuel, quien declara en su libro autobiográfico que las ideas del neurólogo lo ayudaron a descubrir el inconsciente.⁶⁴ La irrupción del deseo inicial que perturba el ritual de Semana Santa, mediante el juego de subjetividades perceptibles en las miradas de Francisco y, después, en las de Gloria, desencadena la historia y la explicación del funcionamiento del inconsciente sobre lo que Freud dijo respecto a los celos. Estos, según Freud, provienen de anhelos de infidelidad reprimidos, pero en los delirantes, como los de Francisco, se encauzan hacia el mismo sexo. Por eso se deduce que la mirada de Francisco hacia los pies desnudos de los jóvenes en el lavatorio del Jueves Santo es la señal de su pulsión homosexual y que sus pies son los fetiches de su inclinación; esta también se expresa al ordenar el despido de Marta, su criada, tras padecer el abuso sexual de su mayordomo Pablo con quien Francisco comparte sus intimidades. Marta, la mujer, representa su rival, ya que este episodio se desplaza de la escena anterior, en la que el abogado, según dice, se ha vendido a sus enemigos, para despojarlo de

64 L. Buñuel, *Mi último...*, *op. cit.*, p. 191.

su herencia. Marta, en su inconsciente, representa la parte contraria en la pugna, al ocupar la atención de Pablo.

La homosexualidad inconsciente del personaje se desplaza hacia la heterosexualidad con Gloria, más acorde a su moral, pero a partir de la cual se detonan sus celos, pues, de acuerdo con Freud, los celos son los mecanismos de defensa frente a la represión homosexual. Caben también aquí los celos que provienen de la propia infidelidad, de la proyección de la propia conducta que, en este caso, el personaje ejerció con la misma Gloria. Esta abandona a su prometido cuando él la seduce, por lo cual infiere que puede repetir lo mismo con otro; se besan durante la primera visita a su casa en el jardín, mientras su prometido, antiguo amigo del protagonista, está adentro con otros invitados; por eso la salida de Gloria al jardín con su nuevo abogado, en la segunda fiesta en su mansión, le hace suponer la repetición del acto.

Los celos paranoicos del protagonista alcanzan el delirio, la alucinación y la pérdida de contacto con la realidad debido, siguiendo a Freud, a su homosexualidad reprimida y explicada por su exacerbada religiosidad. Los signos católicos invaden el filme: la iglesia, los sacerdotes, el campanario, el cuadro de la virgen que ordena a su mayordomo enderezar debido a sus obsesiones, el crucifijo en su cuarto, la música en la iglesia, el monasterio, el atuendo de los frailes. A su religiosidad responde también su concepción virginal de la mujer y su actitud de santificarla, pues en más de una ocasión se arrodilla junto a ella para declararle su amor o para pedirle perdón. En cuanto se levanta adopta su posición de dominio, Gloria pasa a representar la parte contraria, la de sus enemigos en su pugna por las propiedades. Esto confluye con los motivos de su inicial atracción: a él le atrae su dulzura y su resignación, a ella sus aires de dominio y seguridad.

Las indeterminaciones del filme se observan no solo en el final abierto, sino en la enorme carga de subjetividad en la representación de los celos, puesto que estos se viven en la psique del personaje y solo a través de las miradas y del simbolismo fetichista de los objetos se han esclarecido. La concreción de Buñuel profundiza en los celos del personaje, los dota de riqueza y de sentido al contribuir a una representación original del tema. De esta manera, ahonda en uno de los aspectos del texto literario, proyecta su valor, aunque introduzca nuevas cualidades estéticas a su representación.

BIBLIOGRAFÍA

- Balázs, Béla, *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- Breton André y Phillippe Soupault, *Los campos magnéticos*, Barcelona, Tusquets, 1976.
- Buñuel, Luis, “Luis Buñuel”, *Nuevo Cine*, núms. 4-5, 1961.
- Buñuel, Luis, *Mi último suspiro*, Ciudad de México, Debolsillo, 2012.
- Césarman, Fernando, *El ojo de Buñuel. Psicoanálisis desde una butaca*, Ciudad de México, Miguel Ángel Porrúa, 1998.
- Freud, Sigmund, *El malestar en la cultura*, Madrid, Alianza Editorial, 1979.
- Freud, Sigmund, *Obras completas, XVIII. Más allá del principio del placer. Psicología de las masas y análisis del yo, y otras obras (1920-1922)*, ordenamiento, comentarios y notas de J. Strachey, con la colaboración de A. Freud, Buenos Aires, Amorrortu, 2007.
- Freud, Sigmund, *Obras completas, XXI. El porvenir de una ilusión. El malestar en la cultura y otras obras (1927-1931)*, ordenamiento, comentarios y notas de J. Strachey, con la colaboración de A. Freud, Buenos Aires, Amorrortu, 2007.
- González, Teresa, “Mercedes Pinto (1883-1976). Pedagogía con voz propia en el itinerario iberoamericano”, *Tzintzun, Revista de Estudios Históricos*, núm. 69, 2019, pp. 247-287.
- Ingarden, Roman, “Concretización y reconstrucción”, en D. Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Ciudad de México, UNAM, 1993.
- Ingarden, Roman, *La obra de arte literaria*, Ciudad de México, Taurus/Universidad Iberoamericana, 1998.
- Iser, Wolfgang, “El proceso de lectura. Enfoque fenomenológico”, en J.A. Mayoral (comp.). *Estética de la recepción*, Madrid, Arco Libros, 1987.
- Iser, Wolfgang, 1993. “El acto de la lectura. Consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético”, en D. Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Ciudad de México, UNAM.
- Jauss, Hans Robert, “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, en P. Bürger, H.U. Gumbrecht, P.U. Hohendahl, W. Iser, H.R. Jauss, K. Maurer, A. Rothe, K. Stierle, B. Zimmermann, *Estética de la recepción*, Madrid, Arco Libros, 1987.
- Kracauer, Siegfried, *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Barcelona, Paidós, 2015.

- Laing, Roland, *El yo dividido. Un estudio sobre la salud y la enfermedad*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2018.
- López, Víctor Hugo y Juan Capetillo, “Aportes de Sigmund Freud al estudio de las perversiones”, *Historia y Grafía*, núm. 54, 2020.
- Mitry, Jean, *Estética y psicología del cine*, t. 2, *Las formas*, Ciudad de México, Siglo XXI, 1998.
- Monegal, Antonio, *Luis Buñuel, de la literatura al cine. Una poética del objeto*, Barcelona, Anthropos, 1993.
- Paranaguá, Paulo Antonio, *Luis Buñuel, Él. Estudio crítico*, Barcelona, Paidós, 2001.
- Pinto, Mercedes, *Él*, Montevideo, Casa del Estudiante, 1926.
- Saussure, Ferdinand, *Curso de lingüística general*, Ciudad de México, Fontamara, 1998.
- Stam, Robert, *Teoría y práctica de la adaptación*, Ciudad de México, UNAM, 2014.
- Zavala, Lauro, “Introducción”, en R. Stam, *Teoría y práctica de la adaptación*, Ciudad de México, UNAM, 2014.

FILMOGRAFÍA

- Buñuel, Luis, 1929. *Un chien andalou (Un perro andaluz)*. Buñuel L. París. 17 min.
- Buñuel, Luis, 1930. *L'age d'or (La edad de oro)*. Vicomte de Noailles. París. 60 min.
- Buñuel, Luis, 1953. *Él*. Ultramar Films. Ciudad de México. 92 min.
- Buñuel, Luis, 1954. *Abismos de pasión*. Tepeyac. Ciudad de México. 91 min.
- Buñuel, Luis, 1955. *Ensayo de un crimen*. Alianza Cinematográfica Española. México. 89 min.
- Buñuel, Luis, 1961. *Viridiana*. Unión Industrial Cinematográfica (Uninci). España-México. 90 min.
- Buñuel, Luis, 1964. *Le journal d'une femme de chambre (Diario de una camarera)*. Speva, Filmalliance, Filmsonor y Dear Film. Francia, 91 min.
- Buñuel, Luis, 1964. *Belle de Jour (Bella de día)*. Robert y Raymond Hakim, Paris Film Productions. Francia-Italia, 101 min.
- Buñuel, Luis, 1965. *Simón en el desierto*. Gustavo Alatríste. México, 45 min.

Los dilemas de la existencia en *El pabellón número seis* de Anton Chéjov y su adaptación al cine por Karen Shakhnazarov

María Cristina Ríos Espinosa*

Este ensayo es una deliberación sobre las diferentes modalidades del diálogo entre la literatura y el cine a partir de la propuesta hermenéutica de Hans Georg Gadamer, con objeto de explicar la relación interartística entre los dos géneros. La actualidad de la obra de Anton Chéjov, escrita a finales del siglo XIX, sigue diciéndole algo a su lector o receptor y contribuye a su experiencia artística, debido a los dilemas existenciales que plantea su pensamiento crítico y los riesgos de un sistema institucional de salud mental.

Para probar la relación interartística entre literatura y cine, me baso en la novela corta *El pabellón número seis* de Anton Chéjov, adaptada al cine por Karen Shakhnazarov en 2009.¹ Trabajaré con tres de los textos fundamentales de Gadamer, *Estética y hermenéutica*, *La actualidad de lo bello* y *Verdad y método*, de los que extraeré las categorías teóricas de análisis para aplicarlas a mi objeto de estudio, en particular las referentes a la modalidad de la obra de arte como “juego”, el concepto “mímesis”, la “comprensión” hermenéutica y la idea de una obra de arte como “conformación”, que se encuentran en estos tres libros.

Lo que trato de probar es que, si bien estamos frente a dos géneros artísticos diferentes, literatura y cine, es posible establecer un puente de comprensión hermenéutico que supere la dimensión técnica material de producción entre ambos, para conformar una dimensión comunicativa homogénea entre las obras —novela-película— y el receptor. Llamaremos a dicha comunicabilidad puente de comprensión; este se debe en-

* Centro Universitario Incarnate Word.

¹ Una de las últimas producciones soviéticas, porque antes hubo 16 películas que llevaron esta novela a la pantalla.

tender como lo que Gadamer llama “puente hermenéutico”.² El concepto “obra” de arte, en este caso el relato de Chéjov, así como el guion de la película, los entiendo como lo que el filósofo alemán denomina con la categoría “conformación” en lugar de obra. ¿Por qué es más pertinente esta categoría en lugar de la comúnmente empleada: obra de arte?

En primer lugar, es más adecuado usar la noción puente de comprensión, en el sentido de que un relato escrito en el siglo XIX nos sigue diciendo algo que nos resulta familiar en lugar de extraño, aunque lejano en el tiempo. Para nosotros, los lectores y receptores del siglo XXI sigue vigente, al ofrecernos la posibilidad de una experiencia significativa, no en cuanto a su mensaje sino respecto de aquello que nos dice al espíritu, algo se “conforma” y se produce, crece dentro de nosotros, sigue actual al poseer un “tiempo propio”, aquel que habla a cada uno como lector, de ahí su actualidad.

En segundo lugar, utilizaré la categoría “conformación” en lugar de obra, para insistir en la importancia de lo que la novela tiene que decirnos; en eso reside su esencia, el *quid* o el fundamento de cualquier producción artística, es decir, supera aquello que el autor o el artista quiso decir con su intencionalidad. Lo importante es la vida que cobra la obra cada vez que los lectores nos sumergimos en la historia y lo que nos dice, ese será su carácter único e insustituible, que tanto la novela como su adaptación cinematográfica tienen que decir a la experiencia: los dilemas de la existencia que se sienten como propios es el “tiempo propio” de esta obra o su “conformación”.

PERTINENCIA DE LAS CATEGORÍAS TEÓRICAS PARA

EL ANÁLISIS INTERARTÍSTICO ENTRE LITERATURA Y CINE

Gadamer entiende por “conformación” lo siguiente: “La conformación ideal se origina solo porque, con nuestra actividad, trascendemos los momentos contingentes”.³ Significa que cada arte —ya sea poesía, pintura, escultura, arte reproductivo como el cine o interpretativo como la literatura, por ejemplo— es escuchado, interpretado o visto de manera contingente por el receptor; sin embargo, a pesar de lo disímbolo de las artes, en el sentido técnico del medio que utilizan, la experiencia interna

² Gadamer entiende la hermenéutica como una tarea, la de “tender un puente que salve la distancia, histórica o humana, entre espíritu y espíritu”, Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 2001, p. 55.

³ Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1991, p. 108.

del receptor se produce siempre a partir de un “tiempo propio”. Todos somos capaces de tener una experiencia artística propia y particular, y la obra será lo que nuestra actividad participativa construya, esa es la idealidad de una construcción o conformación para Gadamer, lo que esa obra nos dice a cada cual siempre de manera particular. Asimismo, en su idea de arte como juego, el filósofo denota el arte como una “conformación” (*Gebilde*) en lugar de “obra”:

Pues en esta palabra conformación, va implícito el que el fenómeno haya dejado tras de sí, de un raro modo, el proceso de su surgimiento, o lo haya desterrado hacia lo indeterminado, para representarse totalmente plantado sobre sí mismo, en su propio aspecto y parecer. La conformación no remite tanto al proceso de su formación como exige ser percibida en sí misma como pura manifestación [...] la mismidad de su esencia, queda supeditada a la reproducción. La conformación que la obra de arte es, tiene que ser reconstruida cada vez en las artes interpretativas [...] Exige del observador ante el que se presenta que la construya. Pues ella no es lo que es. Es algo que ella no es, no algo meramente destinado a un fin de lo que se haga un uso, o incluso una cosa material a partir de la cual pueda hacerse otra cosa, sino algo que solo en el contemplador se edifica hasta ser aquello como lo que aparece y se pone en juego.⁴

Como podemos observar, la noción de obra de arte no es adecuada para nuestro filósofo porque remite a la idea de su materialidad o tangibilidad, o al género artístico del que se trate, lo cual no será ya lo importante sino, más bien, la experiencia del receptor. Por tal motivo, estas categorías: la “conformación” y el “juego”, como las entiende Gadamer, me sirven aquí para entender la esencia del fenómeno artístico tanto en el texto de Chéjov como en su adaptación al cine. Son pertinentes ambas categorías para establecer el puente hermenéutico en la interartisticidad de la literatura y el cine.

No me refiero al sentido o mensaje de este relato, la trama o historia no es lo decisivo como finalidad de lo que intento probar, la evidencia de eso la encontramos en el hecho de que ha sido adaptado al cine dieciséis veces, quince en la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) y una en Inglaterra. Se torna una “conformación” nueva siempre que produzca en el espectador una experiencia artística particular, única e in-

⁴ Hans-Georg Gadamer, *Estética y hermenéutica*, Madrid, Tecnos, 2002, p. 132.

transferible, porque es individual. Es una experiencia análoga al tipo derivado de la interpretación de una obra efímera en su performatividad, como la danza y la música que siempre sonará distinta, porque escuchamos con el oído interior. De manera similar, en esta novela sentimos con la sensibilidad interna y no con los sentidos externos, donde la factura de la obra de arte sería prioritaria. Precisamente lo que deseo mostrar es que esto queda superado, es decir, la materialidad técnica de su soporte, ya sea literatura o cine, no tienen la última palabra en torno a su esencia o fundamento, por eso su ser como “conformación” descansa en la experiencia, esa es su unicidad, la particularidad para el receptor, lo que me dice en cada caso como ser existente que soy.

La analogía de Gadamer entre el modo de ser del arte y el juego, también es pertinente para relacionar la literatura y el cine porque requieren un “cojugador”. En este caso, el lector con su labor interpretativa o el espectador de la película requieren una actitud de apertura frente a la representación artística, para llevarse algo de esa experiencia y para que surja lo representado en cuanto presencia o acontecimiento. Es necesario que el receptor esté dispuesto a ser jugado por la trama, pero como pura ficción, en la alegría del reconocimiento de algo, es decir reconocer lo “representado”, no aquello que hay detrás del papel de un personaje o debajo de un disfraz, eso no es lo importante; de lo contrario, el espectador o lector no se llevaría nada significativo como presencia única e irreplicable, se convertiría en un aguafiestas y no se daría la “obra” de la “obra” como pura “conformación”.

LA LITERATURA RUSA EN LA ÉPOCA

DE LOS CENSORES Y LA CENSURA

Los antepasados de Anton Pavlóvich Chéjov (1860-1904) no fueron aristócratas, su abuelo era siervo y pagó tres mil quinientos rublos para obtener su libertad y la de su familia. Su padre fue un pequeño comerciante, arruinado en la década de 1870, razón por la cual se mudaron a Moscú, excepto Anton, quien se quedó en Taganrog (sudeste de Rusia) para concluir sus estudios de secundaria. Tuvo que trabajar para sobrevivir y una vez terminados esos estudios se marchó a Moscú e ingresó en la universidad. Sus primeros relatos literarios le sirvieron para apoyar a su familia y evitar la pobreza.

Estudió medicina y se tituló de la Universidad de Moscú, después ocupó un puesto de ayudante de médico en una ciudad pequeña de pro-

vincia, ahí tuvo contacto con campesinos y oficiales del ejército; estos personajes serán rescatados en sus relatos, como en *Tres hermanas*, donde retrata personajes típicos de la Rusia provinciana de su tiempo. Chéjov no estuvo interesado en la política, como médico ayudaba a las clases populares y tenía un alto sentido de la justicia, que defendió a través de su literatura, como en el caso del relato que nos ocupa. En este denuncia la crueldad de las instituciones psiquiátricas y la “banalidad del mal” al encerrar y acusar de locura por nada.

En la época en que Anton Chéjov produce sus cuentos y obras de teatro, a finales del siglo XIX y principios del XX, lo que busca es denunciar la función de las instituciones al servicio del Estado y, en particular, el papel del funcionario. En *El pabellón número seis*, la crítica es contra la labor del psiquiatra, quien trata con total indiferencia a los supuestos “enfermos”, pero a la vez es una denuncia contra la frialdad de todos los engranajes del sistema, los enfermeros, camilleros y carceleros. Es una época en que la disidencia política es acallada con castigos, que van desde la cárcel hasta el destierro pasando por trabajos forzados o el manicomio.

La crítica a los funcionarios públicos en la literatura rusa del siglo XIX, época del tardío romanticismo literario ruso, es una constante; la retrata de manera magistral el autor de *Lolita*, Vladimir Nabokov, en sus famosas *Lecciones de literatura rusa*, donde reúne a Gógol, Pushkin y Dostoyevsky, entre otros grandes escritores; también la recrea Isaiah Berlin en su libro *Escritores rusos*. Nabokov se opone a la idea generalizada de que la censura en la época zarista fue la más dura, cuando fue peor durante la dictadura estalinista; además, eran todavía más incómodos los críticos radicales, que se sentían tan molestos por el arte como el gobierno, pero lograron desarrollar un despotismo propio.

Los críticos radicales combatían el despotismo, pero desarrollaron un despotismo propio. Las pretensiones, los dictados, las teorías que trataban de imponer eran en sí tan ajenos al arte como lo era el convencionalismo de la administración. Lo que pedían al escritor era un mensaje social [...] y desde su punto de vista el valor de un libro estaba en su utilidad práctica para el bienestar del pueblo. Había en su fervor un fallo desastroso. Defendían la libertad y la igualdad con sinceridad y audacia, pero contradecían su propio credo al querer supeditar las artes a la política del momento.⁵

⁵ Vladimir Nabokov, *Lecciones de literatura rusa*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1985, pp. 38-39.

Nabokov compara a estos críticos con los zares y afirma que si estos últimos veían la labor de los escritores como quienes debían estar al servicio del Estado, los primeros consideraban que debían estar al servicio de las masas. Dos líneas ideológicas destinadas a identificarse. Dos casos notables muestran su encuentro, el de Pushkin y el de Gógol, el primero fue atacado en la década de 1820 por los zaristas, pero también por los críticos radicales, a diferencia de Gógol, en quien, en 1840, los críticos radicales vieron a un verdadero revolucionario. No olvidemos que es suyo el monólogo *El diario de un loco* y su adaptación al teatro, cuyo protagonista enloquece por ser un funcionario de Estado con un empleo inútil: sus labores eran sacar punta a los lápices y abrirle la puerta a la hija de su jefe, de la cual se enamora. Termina hablando con la perrita de esta y, por consiguiente, encerrado en un manicomio porque piensa que es el rey de España y que los enfermeros son sus súbditos, en una clara crítica al sistema.

Los críticos consideraban a Pushkin un aristócrata que únicamente se dedicaba a versificar y carecía de “valor revolucionario”, comentaban que valía más un par de botas que todos los Pushkin y los Shakespeare del mundo. “Los métodos a los que recurrió el Estado para amordazar el genio de Pushkin fueron el destierro, la censura feroz y la persecución constante, la exhortación paternal y, finalmente [...] un fatal duelo”.⁶ El caso de Gógol en la década de 1830 fue distinto, si bien escribía desde sus pesadillas particulares, nos dice Nabokov, los críticos vieron en él una intención revolucionara que claramente no tenía, ni siquiera conocía la vida rural de Rusia, pero era amigo de los más conservadores del Estado. En cuanto a Dostoyevsky y a Tolstoi, los crucificaron el gobierno, la Iglesia y los críticos radicales. Una vez terminado el siglo XIX y después del triunfo de los bolcheviques en la Revolución de 1917, el gobierno soviético “proclamó que la literatura era un arma del Estado”.⁷ Con esto concluye Nabokov que no encuentra diferencia entre lo que los fascistas y los bolcheviques exigían a la literatura. Lo que la salva es el lector, los lectores nacen libres y deben seguir siéndolo.

Permítaseme describir a ese lector admirable. No pertenece a una nación ni a una clase concretas. No hay director de conciencia ni club de libro que mande en su alma [...] no acude a una novela rusa en busca de información

⁶ V. Nabokov, *op. cit.*, p. 39.

⁷ *Ibid.*, p. 41.

sobre Rusia, porque sabe que la Rusia de Tolstoi o de Chéjov no es la Rusia promediada de la historia, sino un mundo concreto, imaginado y creado por el genio personal [...] porque goza con lo que el autor deseó que fuese gozado, porque todo él se ilumina interiormente y vibra con las imaginéras mágicas del falsificador, el forjador de fantasías, el mago, el artista.⁸

Nabokov nos invita en esta cita a no buscar en la novela rusa el alma de Rusia, sino al genio individual, por eso en este ensayo invito al lector a revisar en Chéjov al genio crítico de una época y a encontrar en *El pabellón número seis* los dilemas de la existencia en boca de un supuesto enfermo mental; con este nos identificamos y, a través del extrañamiento, nos preguntemos por qué el protagonista está encerrado si piensa como yo, entonces todos deberíamos estarlo. Esta es la denuncia de un sistema que desbarata y decide quien merece vivir y quien no, por el simple azar, como lo plantea este relato y su adaptación en la película de Karen Shakhnazarov, realizada en 2009.

Chéjov nunca participó en movimientos políticos, sin embargo, siempre luchó contra la injusticia y la forma de hacerlo fue a través de la literatura; de esta manera sirvió al pueblo. Era individualista y artista, no tenía madera para ser hombre de partido, su arte no fue el de la propaganda ideológica, su protesta fue personal; un ejemplo es un viaje que realizó en 1890 a la isla de Sajalín, donde vivían los sentenciados a trabajos forzados.

Gracias al éxito de sus dos primeras colecciones de *Cuentos variopintos* (1886) y *En el crepúsculo* (1887) pudo abandonar la carrera de medicina y dedicarse por entero a ser escritor. También hizo labor social, construyó cuatro escuelas, bibliotecas, museos, teatros. Nabokov dice que en una ocasión le escribió a su amigo Gorki: “Si cada hombre hiciera lo que puede sobre su pequeño palmo de tierra, ¡que maravilloso sería este mundo!”.⁹ Destaca su servicio como médico: “Durante la epidemia de cólera trabajó él solo como médico del distrito; atendió a veinticinco pueblos sin ningún ayudante”.¹⁰ Gracias al testimonio de su hermana, María Pavlovna, quien lo ayudó como enfermera, se sabe que atendió a más de un millar de campesinos gratuitamente y que les regalaba las medicinas. Esta generosidad está encarnada en su literatura, por eso nos produce ese enganche espiritual, prende el espíritu con afectos, sentimientos

⁸ *Ibid.*, p. 46.

⁹ *Ibid.*, p. 365.

¹⁰ *Idem.*

y emociones, una verdadera estética de los afectos, estética de la existencia. Eso no hubiese sido posible sin su gran talento, sin la manera en que logra reproducirlo para ofrecer una experiencia al lector. Esta generosidad no la plasma en un mensaje moralizante, simplemente encarna su sensibilidad en su literatura. Nabokov lo expresa así:

Sin aquella sociabilidad suya fenomenal, sin la constante disposición a co-dearse con cualquiera, a cantar con los cantantes y emborracharse con los borrachos; sin aquel interés ardiente por las vidas, costumbres, conversaciones y ocupaciones de cientos de miles de personas, difícilmente hubiera podido crear ese colosal mundo ruso, enciclopédicamente pormenorizado, de las décadas de 1880 y 1890, que conocemos con el nombre de *Cuentos de Chéjov*.¹¹

Vayamos ahora al análisis de uno de sus escritos, *El pabellón número seis*, que seguramente Chéjov escribió inspirado en su dolorosa experiencia con los condenados a trabajos forzados en su arriesgado viaje a las islas de Siberia.

ANÁLISIS DE *EL PABELLÓN NÚMERO SEIS* Y SU ADAPTACIÓN AL CINE POR KAREN SHAKHNAZAROV

El relato que nos ocupa le hace un guiño a *El diario de un loco* de Gógol, pues el protagonista de *El pabellón número seis*, Iván Dimitrievich Gromov, se parece al personaje del primero: fueron los dos funcionarios de Estado y sufrieron delirios de persecución. De igual modo, se asemeja al personaje principal de la novela de Dostoyevsky, *Crimen y castigo*, tanto por el delirio de persecución como por el sentimiento de culpa que los aqueja.

Los personajes retratados en esta novela son cinco locos, el principal es Iván, un funcionario atacado por un delirio de persecución, quien sufre un miedo aterrador. Al caminar por la ciudad ve cómo los guardias llevan a dos presos encadenados y teme sufrir la misma suerte, el destino es impredecible: ser acusado de dos crímenes que suceden en la ciudad y de los que se desconoce al asesino; está convencido de que no tardarán en venir por él, incluso cree que los albañiles que arreglan el edificio en donde vive son policías disfrazados, siente culpa, como Raskolnikov en *Crimen y castigo*. Entonces se esconde y poco a poco “empezó a en-

¹¹ *Ibid.*, p. 366.

cerrarse en su soledad y evitar a la gente. El trabajo que antes le resultaba repugnante, entonces se le hizo insoportable [...] se debilitó sobremanera su interés en el mundo exterior, en particular los libros, y le empezó a engañar poderosamente la memoria”.¹²

El relato comienza con una descripción sombría de los muros del psiquiátrico como si fuese una prisión y, acto seguido, describe a Nikita, el carcelero, desgarbado, con mirada fría, indiferente, que golpea y denigra a los enfermos con indiferencia, solo porque debe maltratar, esa es su función en el sistema disciplinario. Nos recuerda a aquel que obedece sin cuestionar las consecuencias éticas y morales de sus actos, una especie de banalidad del mal, como la filósofa Hannah Arendt definió la actuación del criminal de guerra Eichmann, quien mandó a dos millones de judíos a las cámaras de gas. A diferencia de este, Nikita es el clásico funcionario del gobierno ruso. En el relato hay una analogía entre los muros desoladores del hospital y el personaje amante del orden, quien ejerce la violencia de forma maquina.

Encima de esos desechos siempre con la pipa entre los dientes, está tumbado Nikita, el guardián, un viejo soldado retirado con galones descoloridos. Muestra un rostro severo, de borracho, las cejas caídas dan a su cara la expresión de un perro pastor, y la nariz roja; bajo de estatura, parece a simple vista flaco y de carnes duras, pero su presencia impone y sus puños son demoledores. Nikita es de este tipo de individuos simples, prácticos, cumplidores y obtusos que lo que más aman en este mundo es el orden y por eso está convencido de que a *ellos* hay que pegarles. Y pega en la cara, en el pecho, en la espalda donde caiga, con la certeza de que de otra manera aquí no habría orden.¹³

Este *ellos* es la manera impersonal con la que Nikita trata a los enfermos, no son humanos, es el grado máximo de la alienación, y el psiquiatra, un engranaje más que al final será devorado por esta maquinaria de violencia. En la narrativa se observa cómo el médico solo logrará identificarse con Iván, quien está encerrado sin motivo; la respuesta que le da el psiquiatra a la pregunta existencial de Iván: ¿por qué yo?, es: porque debe haber alguien siempre para estar ahí, no importa quien, el azar lo escogió, pero bien podría haber sido cualquier otro, los prisioneros son sustituibles

¹² *Ibid.*, p. 38.

¹³ Anton Chéjov, *El pabellón número seis y otros relatos*, Madrid, Alianza, 2009, p. 30.

como cualquier objeto, pues son los entes necesarios para hacer girar la maquinaria, el asunto es que se cumpla esa finalidad y para ello se requiere materia prima para que la maquinaria del castigo funcione.

A diferencia de la introducción de esta historia, en su adaptación al cine por Shakhnazarov el relato comienza con una escena en la que se entrevista a los enfermos del psiquiátrico, en total cinco, jóvenes todos; el entrevistador —que es la cámara y nunca lo vemos, podríamos ser nosotros mismos—, les lanza la pregunta: ¿sabes por qué estás aquí? ¿Qué es lo que más anhelas? Las respuestas son que no lo saben y lo que anhelan es estudiar, viajar, casarse, vivir junto al mar. En ellas el espectador puede identificarse plenamente, pues no se alejan de lo que cualquiera desearía para sí. A diferencia del relato de Chéjov, el director los humaniza al entrevistarlos y la adaptación al cine rompe con la atmósfera maquina, pero no deja de ser conmovedor y triste que esos jóvenes estén ahí sin futuro, pues sabemos que nunca saldrán, no hay libertad condicional y el sistema castiga la condición de enfermos, no un acto, lo cual lo hace todavía más alienante. En ese sentido la adaptación cumple su cometido con lo que el guion —basado en la historia de Chéjov— quiere mostrar. Destaca la idea de que es una casualidad estar prisioneros, bien podríamos ser nosotros, pues lo que domina es el orden espontáneo de la fortuna y el absurdo.

La película modifica el contexto del relato porque la adaptación cuenta la historia del recinto, un monasterio llamado San Nicolás, construido en 1606 a la orilla del río Vop. Después muestra un jardín nevado donde pasean los internos, algunos de ellos son los mismos personajes de las entrevistas del inicio de la película, acto seguido la cámara enfoca a un psiquiatra de bata blanca que explica que de todas las enfermedades mentales la que impera es la esquizofrenia y ofrece una definición acuñada por el científico alemán Blacker en el siglo XVII. La palabra “viene del griego *schízein*, escindir, y *phrenós*, mente, un compuesto de inteligencia, raciocinio y pensamiento, la separación entre la gente normal y los esquizofrénicos es ilusoria, sería más correcto decir que todos nosotros sufrimos diferentes formas de enfermedades mentales desarrolladas de forma débil”. Este discurso es también la hipótesis de la novela, el objetivo central es mostrar cómo la línea divisoria entre locos y cuerdos es ilusoria, pues somos perfectamente intercambiables.

Luego de esta definición, se le pregunta al médico el método de diagnóstico de la enfermedad, y responde que existen muchos métodos y to-

dos se basan en la sensibilidad. El médico le dice al hombre de la cámara, “venga, nosotros también tenemos a un genio en este psiquiátrico”. El médico le da un paseo al hombre de la cámara, saluda a Nikita y se acerca a uno de los locos, Igor Yakovlovich, a quien le pregunta “¿usted es pintor?”, responde: “Sí, lo soy”. Pregunta: “¿usted es un pintor vanguardista? No, soy realista. ¿Por qué está usted aquí? Por romper una vitrina, ¿por qué la rompió?”. La enfermera le responde a lo lejos “porque vio el dibujo de un esqueleto”, “¿por eso está usted aquí? ¿Por romper una vitrina?”, pregunta el psiquiatra; la enfermera responde: “es que oye voces”. El médico le pregunta: “¿oye voces?”. “Sí”, responde, “lo oigo a usted”. Sigue el doctor presentando a los locos, gente interesante asegura, hasta llegar con el personaje principal tanto en el cuento como en la película, Iván Dimitrievich Gromov, el síntoma es: manía de persecución. Su antecesor, el doctor Ragin lo consideraba un profeta. Llegan con Andréi Efimich, no habla, la enfermera Natalia Petrova no sabe qué pasó con él, deben preguntarle al psiquiatra Jóbotov, uno de los colegas de Andréi, antiguo médico en jefe del pabellón. Confiesa que sí, que él era el antiguo médico en jefe antes de Andréi, afirma haber vendido clandestinamente alcohol y organizado su propio harem de enfermeras, pero que él mejoró mucho las condiciones del hospital, queapestaba y estaba lleno de ratas y chinches, con un olor insoportable. Al hablar de su colega Andréi, dice que nunca tuvo verdadera vocación de médico y que él quería ser “pope”, sacerdote.

Acto seguido el director de la película dirige su lente a un personaje que nos ve de reojo, sabe que murmuran de él los demás en el pabellón, el espectador no se percató que es el médico psiquiatra —Andréi Yefimych— está encerrado como uno más entre los enfermos. En el cuento esta escena no aparece, la película empieza con un *flash back* y se centra en la relación dialéctica entre Iván el “loco” y el psiquiatra, los diálogos son iguales a los del cuento.

El personaje principal, Iván Dimitrievich, es una mezcla de loco y hombre, sufre de manía persecutoria pero sus monólogos son interesantes, habla de opresores que pisotean la verdad. Son cinco locos en total y él es uno de ellos. Lo más interesante del cuento son las conversaciones entre el psiquiatra y él. El psiquiatra cree en la verdad y en un ideal de humanidad, pero solo a nivel teórico y abstracto, habla de estoicismo e Iván siempre le responde a Andréi con una idea sarcástica acerca de la aplicación de sus ideales en la realidad, pues ahí se contradicen.

El narrador, nos deja entrever la personalidad del médico, de corte cínico, indiferente ante la vida de los otros, defensor de la eugenesia, considera que el sufrimiento es terapéutico, en este pasaje Iván no está hablando con Andréi, es solo la voz del narrador describiendo el perfil del psiquiatra:

Pero, además, ¿para qué molestar a la gente y tratar de que no se muera, si la muerte es el final normal y legítimo de todos? ¿Qué es lo que cambia si un triste comerciante o un funcionario vive unos cinco o diez años más? Incluso si consideramos que el objeto de la medicina está en que los medicamentos alivien los sufrimientos, sin querer salta la pregunta ¿para qué aliviarlos? En primer lugar, se dice que los sufrimientos abren al hombre al camino de la perfección y, en segundo lugar, si la humanidad de verdad aprendiese a aliviar los sufrimientos con pastillas y gotas, entonces abandonaría definitivamente la religión y la filosofía.¹⁴

Por la cita sabemos que el médico, como funcionario, es frío, esta es la finalidad de Chéjov, criticar el absurdo papel del funcionario, la religión y la filosofía como fuente de alienación del pueblo. Esta narración no aparece en el guion de la película. La idea de que el sufrimiento es terapéutico la encontramos también en las novelas de Dostoyevsky en voz de distintos personajes.

El médico regresa todos los días a hablar con Iván porque encuentra un puente comunicativo que no halla en su sociedad, solo experimenta empatía y admiración por Iván. ¿Qué lo atrae? Su inteligencia, Andréi se lamenta de que no exista en la ciudad nadie con quien mantener una conversación profunda e interesante. Para él los intelectuales superan lo vulgar, porque la inteligencia es lo que separa al animal y al hombre, considera a los locos entonces como brutos carentes de inteligencia, excepto a Iván. En los primeros diálogos entre ambos, Iván se pregunta cómo, si existen miles de locos en la ciudad, él está dentro y no ellos, incluso le llega a decir al médico que él podría ser uno como ellos, a lo que el médico responde que entre quien está en un psiquiátrico y los demás no existe ni moralidad ni lógica sino la pura casualidad.

Iván responde, siguiendo a Dostoyevsky, que si la inmortalidad y Dios no existieran la humanidad los inventaría, “estoy profundamente convencido de que si la inmortalidad no existe, tarde o temprano la inventará

¹⁴ A. Chéjov, *op. cit.*, p. 45.

la poderosa inteligencia humana”.¹⁵ En una clara superación del nihilismo de la existencia, esta aseveración dejó muy complacido al médico, lo halaga diciendo que su inteligencia lo hace libre a pesar de estar tras las rejas, como Diógenes que vivía en un barril y, sin embargo, era más feliz que todos los reyes de la tierra, a lo que Iván con sarcasmo le responde, ¿sí? Quiero verlo en el frío de Siberia a ver si sigue pensando igual. “Su Diógenes era un cretino”.¹⁶

Iván le pide a Andréi que le cuente de la ciudad y este le dice que no hay con quien dialogar, que es tremendamente aburrida por eso, después de charlar un rato, Iván no quiere seguir y lo despide, al salir Andréi piensa: “¡Qué joven más agradable! [...] En todos los años que he vivido aquí, me parece que es la primera persona con la que puedo hablar, sabe razonar y se interesa justamente por las cosas que hacen falta”.¹⁷

Los días pasan y retoman sus diálogos, en ellos podemos observar el idealismo del médico frente al realismo de Iván, en particular al abordar el tema de la libertad, el médico argumenta que lo importante es la libertad interior aun cuando se está tras las rejas, dice:

La paz y la satisfacción del hombre no están fuera de él, sino en su propio interior [...] El hombre vulgar espera que el bien y el mal le lleguen desde fuera [...] pero el pensador los busca en sí mismo [A lo que Iván furioso le responde] “Oiga, esa filosofía váyala a predicar a Grecia, allí hace calor y huele a naranjos, pero aquí estas ideas no están en su clima [...] Diógenes no necesitaba de un cuarto ni de un alojamiento abrigador, allí sin eso ya hace calor. Metido en su barrica y ya está, a comer naranjas y aceitunas. Pero si se le hubiera ocurrido vivir en Rusia, ya no en diciembre, sino en mayo, ya habría llamado a una puerta. Casi seguro se hubiera congelado de frío”.¹⁸

El médico le responde con una cita de Marco Aurelio, seguidor del estoicismo, quien afirmaba que el dolor era solo una representación que habitaba en la imaginación y que por lo tanto podía ser superada con el poder de la voluntad. A Iván esa forma de pensar le parece la más absurda, pues lo domina un curioso sentido de la realidad y más denotaría que entre los

¹⁵ *Ibid.*, p. 59.

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ *Ibid.*, p. 61.

¹⁸ *Ibid.*, p. 63.

personajes se da un intercambio de papeles en las formas de pensar, que hacen parecer al médico un iluso y un loco y a Iván alguien lúcido, con una lógica convincente para el lector. Parece la discusión entre dos sistemas de pensamiento, por un lado, el idealismo de Schelling, tan criticado por Hegel, su contemporáneo; este último afirmaba que sin una transformación de la realidad no podemos hablar de la realización de la razón, tienen que modificarse las condiciones reales de la existencia para hablar de una libertad del hombre. De igual manera, nos recuerda el materialismo histórico de Marx, que toma en cuenta las circunstancias fácticas del ser humano, en su particularidad histórica, para hablar de emancipación.

Andréi continúa con su filosofía estoica acerca del sufrimiento y su superación por ser producto de una representación, a lo que Iván furioso responde con una narración magistral: “¡yo sé que Dios me ha creado con sangre caliente y con nervios! Sí. Y el tejido orgánico, si tiene vida, debe reaccionar ante cualquier estímulo. ¡Y yo reacciono! Ante el dolor respondo con gritos y lágrimas; ante la ruindad con indignación, y la ignominia me produce asco. En mi opinión es propiamente esto lo que se llama vida”.¹⁹

A través de la argumentación Iván le demuestra al médico que aun los estoicos obedecen a estímulos y le extraña cómo siendo un científico dedicado a la medicina no sabe que la vida son puros estímulos, pues sin ellos estaríamos muertos. La paradoja es que el cuento continúa e Iván confronta al médico preguntándole acerca de su filosofía soberbia porque no ha sufrido nunca, le comenta lo fácil que es pensar así con una casa caliente, ayudantes y una vida llena de comodidades. “En una palabra, usted no ha visto la vida, de ella no sabe absolutamente nada”.²⁰ Andréi responde que no es el caso —el hecho de que él no haya sufrido e Iván sí—, sino más bien que son dos personas que razonan, le dice, “usted y yo pensamos, nos vemos el uno al otro como personas capaces de pensar y razonar, y esto nos hace solidarios, por muy distintas que sean nuestras concepciones”.²¹ Tanto Jóbotoy, su colega, como Nikita, el carcelero, se pusieron una noche a observarlos y a escuchar, y determinaron que había perdido la chaveta. A partir de ese momento, Andréi se dio cuenta del cambio de actitud hacia él, de los enfermeros, los camilleros y los enfer-

¹⁹ *Ibid.*, p. 64.

²⁰ *Ibid.*, p. 66.

²¹ *Ibid.*, p. 69.

mos, lo observaban con mirada interrogante. De igual manera, los vecinos comenzaban a rehuirle.

Las visitas del médico al pabellón son cada vez más, de día y de noche, lo cual creará sospechas entre sus colegas y los vecinos, por eso le envían otros médicos conocidos para que lo evalúen; él los corre furioso de su casa, lo cual es su condena, pues lo vigilarán al grado de ya no dejarlo salir del pabellón en una de sus tantas visitas. El médico poco a poco se deteriora físicamente, sufre en carne propia toda la indiferencia que mostró ante sus pacientes. Cuando, en una de sus visitas, Nikita, ya no lo deja salir, junto con Iván se subleva ante la injusticia del encierro y, por primera vez, el médico sufre una transformación al sensibilizarse y volverse humano. Termina sufriendo los tormentos que antes y sin ninguna sensibilidad ordenaba se ejercieran sobre sus pacientes, el vivirá en carne propia sus experimentos y será entonces cuando se sensibilice ante la maquinaria de violencia, la cuestione, se rebele y sea aplastado por Nikita.

En la interartisticidad entre este texto y su adaptación al cine, observamos cómo el director realiza una interpretación original del relato de Chéjov. No debemos caer en la tentación de creer que el escritor ruso comprendió mejor la experiencia del encierro en el sentido de una superioridad interpretativa y como poseedor de un mensaje de comprensión superior a la de otros intérpretes, ya sean estos del pasado o contemporáneos. Tampoco la interpretación de Shakhnazarov, a través de su adaptación, a la que aporta su comprensión, posee dicha superioridad. En el ámbito de la hermenéutica debemos decir, siguiendo a Gadamer, “El verdadero sentido de un texto tal como este se presenta a su intérprete no depende del aspecto puramente ocasional que representan el autor y su público originario. O por lo menos no se agota en esto. Pues este sentido está siempre determinado también por la situación histórica del intérprete [...] El sentido de un texto supera a su autor no ocasionalmente sino siempre”²².

Podemos decir que la interartisticidad entre estos dos medios, literatura y cine, comprende esta narrativa de modo diferente, porque dicha comprensión dependerá de la circunstancia histórica del lector o receptor. Así, tanto el cuento como la película adquieren el estatuto de una pretensión de verdad, no verdad en el sentido epistemológico de la adecuación de lo expresado a la realidad objetiva, como lo entiende el mé-

²² H.G. Gadamer, *Verdad y...*, *op. cit.*, p. 366.

todo científico, sino más verdadero en tanto develador del sentido; es decir, de su exceso de sentido, pues el texto-guion habla por sí mismo y lo que nos diga dependerá del campo de comprensión histórico particular de cada intérprete.

Esto no implica que lo que la obra diga, en cuanto a mi propia experiencia subjetiva, tenga la última palabra o agote el sentido del texto-guion, por eso puedo afirmar que este posee universalidad, en tanto que tiene esta pretensión de verdad, de apertura de sentido, en espera de una nueva interpretación en la evolución histórica y, por eso, no es casual la actualidad de este relato y el hecho de que se haya llevado al cine en dieciséis ocasiones.

REFLEXIÓN FINAL

El lector de esta historia es un cojugador en el juego estético de la narrativa, pero lo que juega al receptor, tanto en la adaptación al cine como en la literatura, son el “texto” y el “guion” cinematográfico. Su vigencia de sentido no proviene de la intencionalidad de Chéjov al escribir el cuento, ni de Shakhnazarov cojugador al adaptar esta historia al cine sino, más bien, de aquello que la ficción misma le diga al receptor, pues es ahí cuando sucede la “conformación” como acontecimiento de sentido. Así es como se debe entender la hermenéutica de la comprensión del filósofo Hans Georg Gadamer, es el “texto” como “cosa en sí” el que habla, pero la condición para que eso ocurra es que el lector-espectador se preste a la interpretación, a su lectura u observación demorada, solo así se reactiva el acontecer ontológico del texto, cada vez que me presto a la apertura de sentido, pues el punto de partida de este acontecimiento hermenéutico no es mi conciencia subjetiva, sino el “texto”. De lo contrario se caería en una arbitrariedad, la de la mera subjetividad de la conciencia estética que tanto criticaron Heidegger y Gadamer en sus trabajos.

Ese acontecer de sentido es verdadero, en tanto su sentido ontológico, como lo entendía Heidegger, tanto en *Ser y tiempo* como en *Arte y poesía*,²³ proviene de la obra de arte. Esta interartisticidad entre la literatura y el cine a propósito de esta novela corta de Chéjov posee, en cuanto acontecimiento de sentido, su universalidad, pues no se trata de cómo lo interpretas, tú o yo, puesto que no apela a una subjetividad psicológica

²³ Martin Heidegger, *Ser y tiempo*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1991 y *Arte y Poesía*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2001.

de la conciencia estética, sino a lo que la “cosa”, en este caso el “texto-guion” es y lo que este tenga que decir desde su ser mismo.

BIBLIOGRAFÍA

- Chéjov, Anton, *El pabellón número seis y otros relatos*, Madrid, Alianza, 2009.
- Gadamer, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1991.
- Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 2001.
- Gadamer, Hans-Georg, *Estética y hermenéutica*, Madrid, Tecnos, 2002.
- Heidegger, Martin, *Ser y tiempo*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Heidegger, Martin, *Arte y Poesía*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Nabokov, Vladimir, *Lecciones de literatura rusa*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1985.

FILMOGRAFÍA

- Shakhnazarov, Karen, 2009. *Ward No. 6*. FSUE Mosfilm cinema concern. *YouTube*, 2017. https://www.youtube.com/watch?v=7lDz_9RW5zA

El diablo probablemente de Robert Bresson a partir de la tipología política del joven Lukács

Fernando Huesca Ramón*

Christian Brad Thomson: ¿Qué hay de los problemas que se plantean en *El diablo probablemente*? ¿Se están rechazando todas las formas políticas?

Rainer Werner Fassbinder: Sí, rechazando todo compromiso. Puesto que el compromiso es principalmente para los personajes jóvenes del filme —a quienes parece conocer muy bien—, un escape hacia una “ocupación”, que mantiene tal compromiso vivo. Un escape de la consciencia de que todo sigue su marcha, independientemente de ti y tu compromiso.

Entrevista en Brian Price, *Neither God nor Master, Robert Bresson and Radical Politics*

Proust dice que Dostoyevsky es original, sobre todo en la composición. Es un todo extraordinariamente complejo y estrechamente amalgamado, puramente hacia el interior, con corrientes y contracorrientes, como las del mar; algo que se encuentra también en Proust (en otros modos tan diferentes), y cuyos equivalentes irían bien con un filme.

Robert Bresson, *Notas sobre el cinematógrafo*

En su autobiografía *Pensamiento vivido*, de 1971, Lukács recapitula su itinerario filosófico y político; con respecto a su *Teoría de la novela*, escrito hacia 1914, declara que es un libro de “historia del espíritu [...] no orientado hacia la derecha”, que en él se enjuicia la “época entera como reprobable” y que en él se considera como bueno todo arte que “se opone a este desarrollo”.¹ De tal modo, el valor estético de un Tolstoi o de un Dostoyevsky, autores que gravitan en torno a la argumentación del texto

* Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Universidad Nacional Autónoma de México.

¹ Georg Lukács, *Glebetes Denken. Eine Autobiographie im Dialog*, Fráncfort, Suhrkamp, 1981, p. 83.

de modo intensivo, radica en que, en ellos, el “sistema entero” de capitalismo se juzga como “inhumano”.² La crítica estética al capitalismo de esta obra de juventud de Lukács es la que la hace merecedora del aplauso del severo Adorno,³ junto con el hecho de que esta crítica no redundaba en una concepción favorable sobre el realismo socialista o el partidismo socialista en el contenido del arte, dos nociones que, en general, son rechazadas por la Escuela de Fráncfort.⁴ En efecto, el texto se sitúa en la vida intelectual de Lukács entre la fase kierkegaardiana guiada por el lema “La forma se rompe al chocar con la vida”⁵ y la fase marxista revolucionaria, en la cual se defiende que el arte, para cumplir su destino cognitivo-práctico, debe asumir una posición realista en la producción, de manera que constituya un perenne documento de ilustración en lo sensible, del proceso de la autoconsciencia humana y su emancipación en un sentido material y socialista. En *Teoría de la novela*, más bien, aparece el arte —sobre todo la literatura— como un producto espontáneo del desarrollo humano, en el que se plasma una cierta autovaloración cultural y un horizonte de posibilidades de socialización en comunidad, que se traza tanto a partir de imaginarios artísticos y mitológicos como de relaciones sociales dadas en la historia. El trasfondo de tal reflexión es decididamente hegeliano⁶ por los elementos históricos y políticos, aunque cabe resal-

² *Idem.*

³ “George Lukács debe la aureola que aún hoy rodea su nombre, incluso fuera de los países sometidos al poder soviético, a los escritos de su juventud, es decir, a la serie de ensayos reunidos en el volumen *El alma y las formas*, así como a su *Teoría de la novela* y a sus estudios sobre *Historia y conciencia de clase*, obras en las cuales, en su calidad de materialista dialéctico, aplicó a los problemas filosóficos la categoría de la ‘reificación’”, Theodor Adorno, “Lukács y el equívoco del realismo”, en R. Piglia (comp.), *Polémica sobre realismo*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972, p. 41.

⁴ Se puede señalar que las estéticas de Benjamin y Marcuse, miembros prominentes de la Escuela de Fráncfort (posiblemente sus miembros más radicales), fueron decididamente estéticas marxistas y estéticas diseñadas conscientemente para una política socialista o por lo menos contestataria respecto a la contrarrevolución. En ellas se encuentra un fuerte posicionamiento del arte, frente a la brutalidad civilizatoria, y de cara a la patencia de procesos políticos totalitarios y genocidas; sin embargo, la politización del arte y la estética en Benjamin y Marcuse no tienen que ver, como en el caso del viejo Lukács, con la dimensión del contenido socialista en la imagen artística, sino más bien con la reconducción de la forma hacia un repliegue crítico frente a la continuación irrestricta de la forma mercancía en las sociedades contemporáneas. Arte negativo y valor de exhibición son conceptos estéticos marxistas, por lo menos alternativos, al concepto de realismo socialista del viejo Lukács. Véanse Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*, Ciudad de México, Itaca, 2003 y Herbert Marcuse, *La dimensión estética*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

⁵ Georg Lukács, *El alma y las formas. La teoría de la novela*, Ciudad de México, Grijalbo, 1975, p. 55.

⁶ “Que yo sepa, la *Teoría de la novela* es la primera obra del campo de las ‘ciencias del espíritu’ que

tar la vigencia de componentes existenciales, alrededor de la *autenticidad* y el *arroyo vital*, que provienen de fuentes como el propio Kierkegaard, Goethe, Fichte y el romanticismo (Novalis y Solger, por ejemplo). Finalmente concierne señalar la cercanía y la familiaridad de Lukács con figuras como Simmel y Max Weber, de modo que el conocido y agrio tema de la *jaula de hierro* de la Modernidad capitalista, no le era desconocido de ninguna manera.

En esta presentación, nos proponemos recuperar la *Teoría de la novela* de Lukács, para adelantar una tipología política para el análisis cinematográfico, que sirva para el examen de filmes como *El diablo probablemente* (1977) de Robert Bresson, en que, abiertamente, se presentan tanto inquietudes existenciales como históricas, lo que hace pensar el cine como un posible documento para la crítica política y el análisis de la subjetividad humana. Ideas como demónico, mundo de las formas y realidad fragmentada, serán elaboradas a partir del texto, como un esbozo de una concepción de la literatura que tiene una fuerte inspiración existencialista, historicista y sociológica. Al final habremos de adelantar algunas reflexiones conclusivas en torno al papel del arte de cara a las sociedades de consumo actuales y sus crisis y agudos problemas socioeconómicos.

I

¡Felices los tiempos para los cuales el cielo estrellado es el único mapa de los caminos transitables y que hay que recorrer y la luz de las estrellas única claridad de los caminos! Todo es para ellos nuevo y, sin embargo, familiar; aventura y, sin embargo, posesión. El mundo es ancho y, sin embargo, como la casa propia, pues el fuego que arde en las almas es de la misma naturaleza que el de las estrellas; se separan claramente el mundo y el yo, la luz y el fuego, pero a pesar de ello no llegan a ser extraños; pues fuego es el alma de toda luz y todo fuego se viste de luz.⁷

El joven Lukács retrata la vida de los antiguos griegos, no como un ramplón idilio pastoral, sino sencillamente como una manera orgánica de

aplica el resultado de la filosofía hegeliana a problemas estéticos de un modo concreto. Su primera parte, la más general, está esencialmente determinada por Hegel; ejemplos son la contraposición de la especie a la totalidad en la épica y la dramática, o la concepción histórico-filosófica de la copertenencia y contraposición de epopeya y novela, etc.”, G. Lukács, *El alma y...*, *op. cit.*, p. 285.

⁷ *Ibid.*, p. 297.

vincularse del alma con el mundo: cosmos, dioses, destino, hombre, polis, conforman un *continuum* de sentido y de constitución esencial. El mundo de las formas griegas o, en otros términos, el imaginario artístico de los griegos, plasmado en su mitología y su poesía, da cuenta de una posibilidad de encontrar un destino y una patria en una comunidad orgánica donde se encuentran lado a lado dioses, fuerzas naturales y seres humanos; aun cuando la meta es difícil y llena de escollos y violencias, un Odiseo, un Orestes, un Edipo, encuentran un camino y un hogar. Los dioses acompañan a los griegos y garantizan la victoria frente a enemigos superiores o adversidades insalvables. El tránsito al mundo cristiano supuso una última permanencia de lo divino en el mundo, transmutado a una cosmovisión trascendentalista y reorientada hacia un Dios único, juez de los actos humanos. Es el mundo redondo de “Giotto y Dante”⁸ donde todavía hay garantía de sentido y patria (aunque sea en un más allá platónico).

En el giro a la Modernidad —el “Nuevo Mundo [donde] ser hombre quiere decir ser solitario”— marca una nueva forma de vincularse entre las “formas” y el “mundo” del cual beben y brotan; hay más terreno accesible a la mirada racional y a la aventura práctica, pero hay una contraparte penosa:

Nuestro mundo se ha hecho infinitamente grande, y en cada ángulo más rico de regalos y peligros que el griego; pero esa riqueza [cancela] el sentido portador y positivo de su vida, la totalidad. Pues totalidad, como *prius* configurador de todo fenómeno individual, significa que puede ser perfecto y consumado algo conclusivo, cerrado; perfecto porque todo aparece en ello, nada está excluido y nada remite a una exterioridad superior; consumado porque todo en ello madura hacia la propia perfección y, al alcanzarse a sí mismo, se somete al vínculo. La totalidad del ser no es posible más que donde todo es ya homogéneo antes de que sea abrazado por las formas.⁹

El mundo griego ostentaba totalidad, es decir, una vitalidad orgánica inmanente de la cual tenemos ecos en su épos y en su drama; la “historia del arte” de los griegos “es una estética metafísico-genética, y su desarrollo cultural una filosofía de la historia”¹⁰ sentencia el joven Lukács en

⁸ *Ibid.*, p. 305.

⁹ *Ibid.*, p. 302.

¹⁰ *Ibid.*, p. 303.

fórmulas casi crípticas. No obstante, el argumento es claro, echando mano de la estética y la filosofía de la historia de Hegel: en el arte griego se encuentra reflejado su origen y su dinamismo histórico (en Antígona, por ejemplo, la confrontación entre las legalidades de la tribu y la sangre y las legalidades de la *polis* y el consenso público) y en su historia y sus productos teóricos podemos encontrar los conocidísimos términos de tiranía, democracia, oligarquía, monarquía, aristocracia, libertad, etc. De fondo lo que se encuentra en discusión es el carácter heterogéneo y fragmentario del mundo Moderno y su subjetividad. Homero abraza con la forma épica un mundo social griego, en que un *ethos* de lo común y de la pertenencia al cosmos ya está consumado y operando como un lazo metafísico esencial; en contraste, no hay tal mundo homogéneo de subjetividad, sociedad y mundo que pueda ser abarcado por la mirada épica de un nuevo Homero. La cerrazón y acabamiento natural de la forma antigua ceden lugar a las figuras de lo fragmentario y de lo desolador, que son el sello de la novela de Dostoyevsky, arquetipo poético que inspiró la escritura del texto (fragmentario él mismo, por cierto, en la medida en que el proyecto global de Lukács alrededor de Dostoyevsky nunca llegó a consumarse). Una disonancia insalvable en el universo de las formas se abre camino, a partir de la pérdida de la totalidad antigua:

No hay ya para las formas una totalidad dada que se pueda simplemente tomar: por eso tienen que estrechar y disipar lo destinado a configuración hasta que les sea posible soportarlo, o bien someterse a la constricción de exponer polémicamente la irrealizabilidad de su objeto necesario y la nulidad íntima del único objeto posible, introduciendo así la fragilidad quebradiza de la estructura del mundo en el mundo de las formas.¹¹

Más allá de esta concepción cultural, que podría considerarse como el apéndice crítico, o continuación incluso, de la metafísica de la historia hegeliana, el filósofo húngaro adelanta una tipología de la novela, que constituye un legado propio, pero curiosamente no retomado por el autor, ni por los lectores de Lukács; nos referimos a los conceptos de lo demoníaco y los concomitantes del *alma estrecha* y *alma ancha* en relación con el mundo:

¹¹ *Ibid.*, p. 306.

Lo demónico del estrechamiento del alma es lo demónico del idealismo abstracto. Es el espíritu obligado a emprender el camino directo, totalmente recto, hacia la realización del ideal; el espíritu que olvida con demoníaca ceguera toda distancia entre ideal e idea, entre psique y alma; el espíritu que, con la fe más auténtica e incommovible, infiere del deber-ser de la idea su existencia necesaria, y experimenta como hechizo la falta de correspondencia entre la realidad y esa exigencia apriorica, como encantamiento realizado por los malos demonios, que se puede deshacer mediante el hallazgo de la palabra salvadora o mediante la valerosa lucha contra las potencias hechiceras.¹²

El otro tipo de relación, necesariamente inadecuada, entre el alma y la realidad ha resultado más importante para la novela del siglo XIX: es la inadecuación debida a que el alma está dispuesta más ancha y ampliamente que los destinos que consigue ofrecerle la vida. La diferencia estructural decisiva que de ello resulta es que la situación no se basa ahora en un *a priori* abstracto enfrentado con la vida, que pretenda realizarse en acciones y cuyos conflictos con el mundo externo suministren la fábula; aquí se trata, por el contrario, de una realidad puramente interna, más o menos consumada, pero llena de contenido, la cual entra en concurrencia con la realidad externa, tiene rica y movida vida propia, se considera, con espontánea seguridad en sí misma, única realidad verdadera, esencia del mundo, y cuyo fracasado intento de realizar esa postulación suministra el objeto de la obra. Se trata, pues, de un *a priori* concreto, cualitativo y de contenido frente al mundo externo; se trata de la lucha entre dos mundos, no de la lucha entre la realidad y el *a priori* en general o como tal. Pero la separación de interioridad y mundo resulta todavía más radical en este caso.

El primer tipo novelístico tiene al Quijote como arquetipo estético de lo demónico; se trata de un carácter que se enfrenta con la vida social en pos de un ideal irrealizable (justo por ideal). El segundo tipo novelístico no obtiene una ejemplificación tan clara y sustancial como el Quijote (algunas alusiones apuntan a *Madame Bovary*, *Oblómov* —el hilo argumentativo podría extenderse a figuras dostoyevskianas como el Idiota, Alyosha Karamazov y Kirillov—¹³), pero es claro que implica un *ethos*

¹² *Ibid.*, p. 63.

¹³ Sobre posibles paralelos entre *El diablo probablemente* y el imaginario dostoyevskiano: “Al inicio de *El diablo probablemente*, Charles y sus jóvenes amigos atienden una discusión teológica en Saint

de separación, de cerrazón interior y, en gran medida, una tendencia a la inacción que contrasta con lo demoníaco del idealismo abstracto. El *alma bella*, para emplear una fórmula de Hegel, se consume en sí misma, afirmativa solamente de sí misma, renunciando a todo contacto con el exterior, ni siquiera en una clave de litigio: “Así pues, mientras que para la estructura psíquica del idealismo abstracto era característica una actividad desmedida y sin inhibiciones hacia fuera, aquí se da más bien una tendencia a la pasividad, tendencia más a evitar conflictos y luchas externas que a asumirlos, tendencia a resolver exclusivamente dentro del alma todo lo que al alma afecta”.¹⁴

Lukács tiene en mente, ante todo, la literatura clásica europea de la Modernidad para elaborar estas reflexiones; en la secuencia de grandes figuras literarias que van desde Cervantes hasta Dostoyevsky, lo que se examina, ante todo, es el tipo de intersubjetividad que se entreteje en el reflejo de los mundos sociales de la sociedad moderna (burguesa incluso, si hablamos del siglo XIX). Acción demoníaca solitaria contra el mundo, bella reclusión en el santuario de la subjetividad interior, resignación forzada ante lo infranqueable del mundo burgués; estos tres son los tipos centrales de acción literaria caracterizados en *Teoría de la novela*. Se aprecia que desde este nivel de generalidad se pueden establecer varios subtipos y variaciones (por ejemplo, a tenor de la *Comedia humana* de Balzac, se habla de la “posesión demoníaca de todos los hombres”).¹⁵ Lo interesante de esta tipología, a la fecha, es el mapeo de subjetividades insubordinadas que

Bernard. El final de esta escena está puntualizado con un acercamiento de una mano deslizando imágenes pornográficas en libros religiosos en venta en la iglesia. La mano pertenece a Edwige, una de las jóvenes novias de Charles. Sus imágenes, aprendemos después, fueron provistas por un vendedor de libros revolucionario, en cuyo proyecto ella se ha enlistado para ayudar en la realización. Esta es una alusión a *Los demonios* de Dostoyevsky, donde Lyzmschin, un miembro de una célula nihilista, desliza imágenes así en las Biblias de una mujer, a quien el narrador describe como “una devoradora de libros itinerante [...] una mujer respetable, si bien del rango de un comerciante”. Brian Price, *Neither God nor Master, Robert Bresson and Radical Politics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011, p. 152; “Y, sin embargo, hay ambigüedad; puesto que su creencia en una vida eterna parecería contradecir la noción del suicidio como ‘una explosión de la voluntad’, un gesto supremo de desafío metafísico que Dostoyevsky encarna en el carácter de Kirillov. De alguna manera, el acto de Charles puede incluso verse de la manera que consideramos a algunos personajes en la tragedia clásica”. Tony Pipolo, *Robert Bresson: A passion for film*, Oxford, Oxford University Press, 2007, p. 329.

¹⁴ G. Lucács. *El alma y...*, op. cit., p. 380.

¹⁵ *Ibid.*, p. 381.

surgen en la literatura, como un reflejo de la fragmentación espiritual de la Modernidad.

II

El carácter central de Charles aparece desde el inicio del filme, en una imagen de periódico que anuncia su final en un suicidio-asesinato en el cementerio Père Lachaise —su actitud es siempre de rechazo y desdén a las agrupaciones políticas y religiosas, así como a la sociedad en general—; un grupo de amigos entra a un recinto antiguo en París, donde estudiantes radicales proclaman la destrucción como lema ético-político; después aparecen en una reunión de cristianos liberales debatiendo la reforma y la actualización cristiana, de cara a los tiempos contemporáneos; dos mujeres, Alberte y Ewidge, tienen una relación amorosa con Charles (con pleno conocimiento y consentimiento de la poligamia que implica su contacto); Michel, un joven activista universitario y autor ambientalista, se preocupa igualmente por Charles, si bien ve con recelo su actitud nihilista y su falta de compromiso político; en el intermedio, antes de la inmólación de Charles, aparecen imágenes violentas de la destrucción de la naturaleza y la contaminación ambiental que implican las sociedades industriales, así como los intentos infructuosos de los allegados de Charles para evitar que se quite la vida —cerca del final del filme Charles visita a un afamado psicoanalista local, solamente para confirmar su propia lucidez mental, y la falta de respuesta existencial que puede ofrecer un mercader de la conducta humana (Charles ve con ironía el cajón lleno de billetes del médico)—. Charles, siguiendo puntualmente un apunte erudito sobre las costumbres de los antiguos romanos, paga a Valentin, un vago adicto a la heroína, para que le quite la vida con una pistola recién comprada. A grandes rasgos así se puede condensar el contenido anímico y narrativo del filme.¹⁶

¹⁶ “Yo creo que es claro que Bresson no es reaccionario, que, de acuerdo a su perspectiva, son las fuerzas que operan en el mundo, las que dejan a la gente joven sin sentido de esperanza, en oposición a cualquier pereza interna. Bresson hizo esta posición implícita en *El diablo probablemente*, un filme fascinantemente incómodo, cargado temáticamente, que pone a prueba la idea de si los jóvenes pueden resistir al monstruoso impulso de muerte del capitalismo construido por el hombre, cuando se les ha negado un sistema de valores”, Kent Jones, “A Strange’s Posture: Notes on Bresson’s Late Films”, en J. Quandt (ed.), *Robert Bresson*, Toronto, Cinemateque Ontario, 1998, p. 400.

En ese sentido *El diablo probablemente* de Bresson,¹⁷ se muestra como una atractiva cantera de interpretación a la luz de la metafísica de la literatura del joven Lukács:¹⁸ ante un mundo despoblado de dioses y de una orientación supernatural para los destinos humanos, y ante el imperio de una sociedad burguesa, orientada hacia el éxito económico y la conservación de convencionalismos sociales, el individuo que se resiste a la inserción armónica con el presente no tiene más vías de acción que la confrontación demoníaca, la bella reclusión o la colaboración resignada con la sociedad burguesa. En el filme francés, lo que vemos en la figura de Charles es precisamente una personalidad bella (en sentido físico y espiritual) acabada en sí misma y plena en su interioridad aislada; el destino del mundo gira a su alrededor —las pugnas políticas, las inquietudes religiosas, la vida empresarial de su exitoso y acaudalado padre, los estudiantes universitarios—, sin que haga mella en su alma cerrada y acabada en sí misma. No es que no haya un desinterés ético o nihilismo descarnado en el personaje bressoniano: “¿Y qué habrá después [de la destrucción]?”, exclama en medio de la reunión de radicales de izquierda; “Es innoble lo

¹⁷ Sobre la naturaleza del cine de este autor Susan Sontag señala: “Algo del arte apunta directamente a despertar los sentimientos; algo del arte apela a los sentimientos por medio de la vía de la inteligencia. Hay arte que incluye, que crea empatía. Hay arte que distancia, que provoca la reflexión. El gran arte reflexivo no es frígido. Puede exaltar al espectador, puede presentar imágenes que apabullan, puede hacer llorar. Pero su poder emocional está mediado. El empuje hacia el involucramiento emocional está contrabalanceado por elementos en la obra que promueven la distancia, el desinterés, la imparcialidad. El involucramiento emocional es siempre pospuesto, en una mayor o menor medida”, Susan Sontag, “Spiritual Style in the Films of Robert Bresson”, en J. Quandt (ed.), *op. cit.*, p. 57.

¹⁸ Es curioso que, así como *Teoría de la novela* surgió de un proyecto inacabado sobre Dostoyevsky, en lo filosófico, rebasando la mera monografía o descripción sociológica, Bresson, con relación a Dostoyevsky rebasa la mera traducción y repetición: “No hay duda, en este nivel, que debemos buscar, a pesar de las apariencias, una afinidad de inspiración. Una afinidad basada menos en la influencia del autor en el cineasta que en un tipo de infiltración, en la medida en que Bresson se deshace de la escoria de la literatura”, M.L. Dantec, “Bresson, Dostoyevsky”, en J. Quandt (ed.), *op. cit.*, 1998, p. 323; así como: “Debo apuntar, valga para lo que valga, que este es el guion más original de Bresson. No es una adaptación de Dostoyevsky, Bernanos o Diderot; no se basa en material histórico como *Juana de Arco*, *Lancelot* o *Un hombre escapado*; no usa diálogos de Giradoux o Cocteau; ni siquiera sugiere elementos de otra obra (los ecos de *Crimen y castigo* en *Pickpocket* o de *El idiota* en *Balthazar*). Hasta donde puedo apreciar, todo [en *El diablo probablemente*] es de Bresson”, R. Roud, “*The Devil Probably: The Redemption of Despair*”, en J. Quandt (ed.), *op. cit.*, p. 405; “Ciment: ¿Cuál es la diferencia entre tus adaptaciones, incluso si la adaptación es muy suelta, de Bernanos, Dostoyevsky, Tolstoi y tu escritura original como *Au hasard Balthazar* o *El diablo probablemente*? Bresson: Hay muy poca diferencia, creo yo”, R. Nogueira y R. Bresson, “Burel & Bresson”, en J. Quandt (ed.), *op. cit.*, p. 502.

que están haciendo” espeta a un líder “revolucionario” que organiza la repartición de imágenes pornográficas en recintos cristianos de manera clandestina; ante la defensa ilustrada de Michel de la tala de árboles para la colocación de sembradíos, responde con un gesto obsceno; “¿Estás bien?” —pregunta Charles a su verdugo a sueldo en el metro de París, antes del acto final— por lo demás, hacia el adicto, adopta una actitud casi maternal, incluyendo la compra de heroína para él; hay genuina compasión en el joven suicida, pero el mundo industrializado no parece ofrecer mucha ocasión para que su erotismo pueda desenvolverse del todo.

Una crucial escena en el filme muestra un vehículo de la policía irrumpiendo en un jovial y pacífico pic-nic de Charles y sus amigos (junto con otros). “Almas puras en un mundo impuro”¹⁹ es una fórmula que un comentarista construye para la obra de Bresson en general; la caracterización es certera en este caso, como en *Juana de Arco*, *Al azar de Baltasar* y *Mouchette*.

Por los horrores de las sociedades industriales de los últimos doscientos años, la visión descarnada de la realidad no parece nada exagerada ni injustificada; pero en un sentido estético, cabe resaltar, siguiendo a Lukács, la falta de dinamismo en una narrativa como la de *El diablo probablemente*, y la patencia de un *ethos* desolado en el aire general de la obra —lo que contrasta con la viveza y brillo de los caracteres griegos, y con la cercanía ética que hila los destinos de los hombres en la épica antigua—; Charles renuncia a la acción, y su admirable coherencia ética se logra solamente a costa de una vida de paria errante y ermitaño (de manera grosera despacha a un incauto estudiante universitario, después de corregirlo en un problema matemático). En *Teoría de la novela*, de manera profética, el joven Lukács sentencia que el motivo del alma bella en la literatura, en un extremo, puede llevar a la “autodisolución de la forma en un pesimismo desconsolado”:²⁰

Los únicos aspectos artísticos de esta situación son consecuencia necesaria de la psicología dominante como medio expresivo: la descomposición de todo valor humano seguro de su ausencia de presupuestos, el descubrimiento de su nulidad última; y la consecuencia, no menos necesaria, del

¹⁹ P. Buckley, *The Rough Guide to Film, An A-Z of Directors and Their Movies*, Nueva York, Rough Guides, 2007, p. 61.

²⁰ G. Lukács, *El alma y...*, *op. cit.*, p. 386.

imperio del estado de ánimo: el luto impotente por un mundo inesencial en sí, el brillo ineficaz y monótono de una superficie en putrefacción.²¹

“No quiere hacer nada, no se quiere levantar de la cama”, son las quejas proferidas en el círculo ético de Charles. A partir del análisis literario del joven Lukács se podría concluir que esta inmovilidad voluntaria es una respuesta vital a la pobreza espiritual de la sociedad burguesa. Sin la cohesión ética del mundo antiguo, la subjetividad humana puede solamente brillar en esplendor, solamente en una maniática confrontación con la realidad social o en un refugiarse dentro de sí casi monacal.

Finalmente, el diálogo de Charles con el doctor Mime es sumamente revelador del motivo y esencia del filme, en relación con la subjetividad bella y cerrada de Charles, y el entorno social enajenado circundante, en que la medida del bienestar individual se da con cifras, tipos de cambio y porcentajes:

—¿Acaso no obtienes placer de la inactividad?

—¿Te sientes culpable?

—¿Culpable?

—¿Hacia ti mismo?

—Culpable sin ser culpable. Sé que soy más inteligente que los demás, más lúcido. Estoy perfectamente consciente de mi superioridad. Pero si hiciera algo, eso sería útil, en un mundo que me da asco. Traicionaré mis ideas y eso solamente me hará más fuerte. Prefiero saber que no hay salida. Mendigar en las calles...

—¿No es eso acaso degradante?

—La caridad degrada tanto al donante como al que recibe

—¿No es esa una buena excusa para la pereza?

—Tal vez, pero ¿y qué? Si mi afán fuera el dinero, todo mundo me respetaría.

—Tener la razón, ¿no es una compensación para estar vivo?

—Al perder mi vida: ¡he aquí lo que perdería!: Planeación familiar, vacaciones en paquete. Eventos culturales, deportes, lingüística, la librería del hombre cultivado. Todos los deportes. Cómo adoptar un niño. Asociación padres-profesores. Educación de 0 a 7 años, de 7 a 14 años, de 14 a 17 años, preparación para el matrimonio. Servicio militar, Europa, decoraciones (insignias de honores). La mujer soltera. Enfermedad: pagada. Enfermedad: no

²¹ “Incluso el título del filme, que provee un chivo expiatorio conveniente, es irónico. El sentido de futilidad es total”, *Idem*.

pagada. El hombre exitoso. Recortes de impuestos para los adultos mayores. Tasas locales, contrate, compre. Renta de radio y televisión. Tarjetas de crédito. Reparaciones de auto. Vínculos indexados. Impuesto al valor agregado y consumidor.

Irónicamente es Mime quien da el apunte práctico a Charles para consumir el suicidio (los antiguos romanos podían encargar a un esclavo o a un amigo que realizara el acto). “Creí que en un momento así tendría pensamientos sublimes. Sabes qué pienso...” son las palabras finales del joven antes de recibir los disparos de Valentin. El filme tiene un carácter político abierto: un complejo de Edipo, la sociedad capitalista, el pensamiento unidimensional, una Europa vieja, pueden ser inculcados por la muerte de Charles.²² O sencillamente un destino sordo a los sufrimientos humanos, en el que la redención es un mero anhelo infantil, desbaratado ante el mínimo contacto con la realidad cotidiana.

CONSIDERACIONES FINALES

El viejo Lukács, a partir de la lectura de Marx, en un sentido revolucionario, pudo concebir un camino de salida del laberinto de solipsismo de la Modernidad y su arte desconsolado y descarnado; en ese sentido, es destacable que sin la confianza en la praxis revolucionaria esbozada por Marx en el *Manifiesto comunista*, *La guerra civil en Francia* y otros textos, lo que más se puede pedir a un arte, que ha de conservar su destino esencial de memoria histórica y política, es que de una u otra manera se despedace la imagen del humano, que en la forma artística se le aniquile y deforme, como un fiel reflejo en negativo de la imposibilidad de la vida plena y digna bajo la Modernidad capitalista y sus formas sociales. Para encontrar un arte positivo, un cuadro solidario y esperanzador del hombre hacia el hombre, y una imagen de lo humano cargada de génesis histórica, de acumulación de la memoria de lo reprimido y lo emancipado, de un horizonte futuro abierto por la praxis presente, habría que buscar otro lugar; el viejo Lukács del realismo socialista señala a Makarenko (y otros como Eisenstein y Jancsó) y su imaginario pedagógico-político, para encontrar realizaciones efectivas concretas del *hombre nuevo* y la *nueva sociedad*:

²²“*Lancelot, El diablo* [probablemente] y *El dinero* van más allá del existencialismo, al retratar un colapso total de valores éticos”, Tony Pipolo, “Fire and Ice: The Films of Robert Bresson”, *Cinéaste*, vol. 31, núm. 2, 2006. pp. 22-27, esp. p. 25.

Con todo mi ser sentía que debía apresurarme, que era imposible esperar ni un solo día más. La colonia estaba adquiriendo cada vez más el carácter de una cueva de bandidos. En la actitud de los educandos frente a los educadores se incrementaba más y más el tono permanente de burla y granujería. Ya habían empezado a referir anécdotas escabrosas en presencia de las educadoras, exigían groseramente la comida, arrojaban los platos al aire, jugaban de manera ostensible con sus navajas y, chanceándose inquirían los bienes que poseía cada uno.²³

[...]

La segunda conquista fue el cine. Nos permitió intervenir seriamente en el trabajo del templo que se alzaba en el centro de nuestro patio. Por mucho que llorase el consejo eclesiástico, por mucho que amenazara, comenzábamos puntualmente las sesiones a la hora en que ellos tocaban a vísperas. El viejo repique no había reunido nunca a tantos creyentes como ahora. Ni con tanta rapidez. Apenas si había descendido el campero del campanario, apenas había entrado el pope por la puerta del patio, cuando ya se había formado a la entrada de nuestro club una cola de doscientas o trescientas personas. Mientras el pope se ponía la estola, el operador de cine embutía la cinta en el aparato; el padre colocaba su rollo de “Bendito reino de los cielos...”, el operador de cine ponía el suyo. ¡Pleno contacto!²⁴

[...]

—¿Sabe usted una cosa? Vamos todos a casa de los gorkianos. Hoy proyectan *El acorazado Potemkin*. Y comida no faltará...

En aquellos días despertábamos Podvorki, ya entrada la noche, con las marchas de nuestras dos bandas. Durante largo tiempo, alborotábamos en el comedor, en los dormitorios, en el club: los mayores recordaban las galernas y las bonanzas de los años pasados, los jóvenes los escuchaban con envidia.

Desde abril, el tema principal de nuestras cordiales conversaciones era la próxima llegada de Gorki.²⁵

[...]

Mis gorkianos habían crecido también. Se han dispersado por todo el mundo soviético, y para mí es difícil ahora congregarlos, aunque sea en la imaginación. Cuesta trabajo encontrar al ingeniero Zarórov metido en una de las grandiosas construcciones del Turkmenistán: no es fácil concertar una entrevista con el médico del Ejército Especial del Extremo Oriente, Vérshnev, o con el médico de Yaroslav, Burún. Hasta Nísinov y Zoren, con todo

²³ A. Makarenko, *Poema pedagógico*, Barcelona, Planeta, 1967, p. 16.

²⁴ *Ibid.*, p. 572.

²⁵ *Ibid.*, p. 567.

lo pequeños que eran, volaron de mi lado agitando las alas, solo que ahora sus alas no son las de antes, no son las suaves alas de mi simpatía pedagógica, sino las alas aceradas de los aviones soviéticos. Tampoco se equivocaba Shelaputin al afirmar que sería aviador: también sigue la senda de los aviadores Shurka Zheveli, sin querer imitar a su hermano mayor, que ha elegido el destino de marino en el Ártico.²⁶

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor, “Lukács y el equívoco del realismo”, en R. Piglia (comp.), *Polémica sobre realismo*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.
- Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Ciudad de México, Itaca, 2003.
- Buckley, Peter, *The Rough Guide to Film, An A-Z of Directors and Their Movies*, Nueva York, Rough Guides, 2007.
- Dantec, M.L., “Bresson, Dostoyevsky”, en J. Quandt (ed.), *Robert Bresson*, Toronto, Cinemateque Ontario, 1998.
- Dempsey, M., “Despair Abounding: The Recent Films of Robert Bresson”, en J. Quandt (ed.), *Robert Bresson*, Toronto, Cinemateque Ontario, 1998.
- Jones, Kent, “A Strange’s Posture: Notes on Bresson’s Late Films”, en J. Quandt (ed.), *Robert Bresson*, Toronto, Cinemateque Ontario, 1998.
- Lukács, Georg, *El alma y las formas. La teoría de la novela*, Ciudad de México, Grijalbo, 1975.
- Lukács, Georg, *Glebtes Denken. Eine Autobiographie im Dialog*, Fráncfort, Suhrkamp, 1981.
- Makarenko, Antón, *Poema pedagógico*, Barcelona, Planeta, 1967.
- Marcuse, Herbert, *La dimensión estética*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.
- Nogueira, Ruy y Bresson Robert “Burel & Bresson”, en J. Quandt (ed.), *Robert Bresson*. Toronto, Cinemateque Ontario, 1998.
- Pipolo, Tony “Fire and Ice: The Films of Robert Bresson”, *Cinéaste*, vol. 31, núm. 2, 2006. pp. 22-27.
- Pipolo, Tony, *Robert Bresson: A passion for film*, Oxford, Oxford University Press, 2007.
- Price, Brian, *Neither God nor Master, Robert Bresson and Radical Politics*,

²⁶ *Idem.*

- Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011.
- Roud, Richard, “*The Devil Probably: The Redemption of Despair*”, en J. Quandt (ed.), *Robert Bresson*, Toronto, Cinemateque Ontario, 1998.
- Sontag, Susan, “Spiritual Style in the Films of Robert Bresson”, en J. Quandt (ed.), *Robert Bresson*, Toronto, Cinemateque Ontario, 1998.

FILMOGRAFÍA

Bresson, Robert, 1977. *El diablo probablemente*. Gaumont. Francia. 95 min.

La paradoja de la simultaneidad infinita en Borges y en *Mundos posibles* de Robert Lepage

Silvia Hamui Sutton*

—¿No oíste nada de lo que dije, verdad? Has estado viendo ese frutero por más de cinco minutos.

—Lo estoy comparando.

—¿Con qué?

—Con él mismo.

—¿No hace falta otra cosa? Normalmente cuando se compara algo, se compara con algo más.

—Pero ¿cómo sabes que es una sola cosa?

—Porque me lo regaló mi ex. Él no me regalaría dos cosas sin hacer notar que son dos y cuánto costó cada una. Por lo tanto es una sola cosa.

—Pero pudo haber sido muchas cosas.

—Claro, pudo haber sido una playa y estaríamos sentados en ella.

—Con eso lo estoy comparando.

Mundos posibles, Lepage

En la actualidad se han borrado las fronteras en torno a las disciplinas artísticas y humanistas. Muchas veces reconocemos referencias de la historia en la literatura o en la filosofía. Podemos relacionar la filosofía con la estética o la psicología con la sociología. Es cierto que cada materia está contenida en parámetros y recursos propios, es decir, funciona con ciertas reglas y lógicas que conforman su estructura. La literatura y el cine son representaciones que corresponden a dos géneros distintos: cada uno recurre a diferentes técnicas y herramientas. Mientras la literatura ahonda en el lenguaje y sus variaciones, el filme cuenta con elementos como la edición, la narrativa, la imagen, la sonoridad, etc., que se integran para expre-

* Universidad Iberoamericana/Universidad Nacional Autónoma de México.

sarse como obra de arte. En realidad, cada creación, de cualquier género, es un universo contenido que se sostiene (o no) a partir de su conformación diegética. Las teorías, la crítica u otras aproximaciones que la analicen y relacionen con otras orientaciones pueden alterar la percepción del espectador o lector. En este sentido, violentan, desde su postura, a la misma fuente y provocan cuestionamientos, al revelar lo oculto o romper con paradigmas establecidos. Así, desde esta perspectiva del análisis crítico (diferente de la obra) se genera un nuevo conocimiento. Tanto el discurso crítico como su motivo, paradójicamente se excluyen, pero se revitalizan en su actualización. Ante esta mirada, las temáticas de ambas representaciones se pueden ensamblar artificialmente, aunque sin dejar de tomar en cuenta los requerimientos y procedimientos de cada disciplina.

El objetivo de este trabajo es rescatar los posibles elementos temáticos comunes entre una representación literaria y otra cinematográfica, de tal manera que podamos vislumbrar aproximaciones diversas frente a un *mis-*mo motivo. Las materias a discutir serán los conceptos de *simultaneidad* y *desdoblamiento*, que servirán como hilos conductores de este escrito. Tanto algunos textos de Jorge Luis Borges, como el filme *Mundos posibles* (2000) de Robert Lepage abarcan una dimensión filosófica en torno al tiempo y el espacio, por lo que la intención será provocar un diálogo entre la obra del autor argentino con la propuesta de Lepage, que plantea la multiplicación de espacios en un solo instante. Se indagará en las diferentes formas de percibir la realidad, según tiempos y espacios, tomando en cuenta las múltiples paradojas que genera la perspectiva desde donde se observe.

I

La fragmentación en absolutos es una paradoja que implica laberintos infinitos. ¿Cómo puede multiplicarse el *todo*? y, si es posible, ¿cada segmento representaría una “unidad” en *sí misma*?, ¿puede existir esta (unidad) sin su contexto?, ¿existen el no-tiempo y el no-espacio como contraparte de lo *visible*? En la filosofía que permea la literatura de Borges, el espacio se desdobra más allá del tiempo en una simultaneidad ubicada en varios planos. Pero ¿a qué nos referimos con *simultaneidad*? Borges plantea dicotomías entre la ilusión y la realidad, lo general y lo particular, lo único y lo múltiple, el destino y la voluntad o la perspectiva del “yo” frente al “otro”, conceptos que representan dualidades arbitrarias y cambiantes que devienen en discrepancias: al mismo tiempo que se dan sentido, se refutan unas a otras.

Al adentrarnos en la propuesta metafísica del autor, necesaria para comprender su obra, nos damos cuenta de que el tiempo es una constante que, a la vez que constituye al *ser* de manera ontológica y genérica, también forma parte de lo cotidiano. Es decir, así como el río de Heráclito, el tiempo puede ser un instante o puede ser la *historia* cíclica de la *humanidad*, del devenir del eterno retorno.

Mirar el río hecho de tiempo y agua
Y recordar que el tiempo es otro río
Saber que nos perdemos como el río
y que los rostros pasan como el agua.¹

Las diferentes miradas, desde puntos de vista alternativos, modifican las representaciones temporales: ¿desde dónde se concibe la existencia?, ¿cómo se piensa la realidad? El autor parte de la idea platónica del tiempo cíclico, en el que todas las cosas se repiten de manera similar —no idéntica— en un fluir interminable. En esta inercia sucesiva, el futuro se puede encontrar en el pasado: “Quien ha mirado lo presente —menciona el autor— ha mirado todas las cosas: las que ocurrieron en el insondable pasado, las que ocurrirán en el porvenir”.² Para él, “nada hay ahora que no fue; lo que ha sido, será, pero todo ello en general, no [...] en particular.”³ La historia se recrea interminable: “de nuevo nacerás de un vientre, de nuevo crecerá tu esqueleto, de nuevo arribará esta misma página a tus manos iguales, de nuevo cursarás todas las horas”.⁴ Esta concepción nos hace perder el punto (o los puntos) *de partida*. Ya no hay principio ni fin: el ser genérico existe *hasta la eternidad*. Así, “la historia universal es la de un solo hombre”.⁵ La simultaneidad se observa desde un plano general, como un Dios que contempla, con una visión distante, cómo se superponen múltiples realidades estratificadas, diferenciadas por sus condiciones y sus circunstancias.

La historia universal ha sucedido un número infinito de veces —en la Eternidad Anterior—. La invocación parece válida, pero conviene repetir que

¹ Jorge Luis Borges, *Antología poética, 1923-1977*, Ciudad de México, Alianza, 1996.

² Jorge Luis Borges, *Historia de la eternidad*, Ciudad de México, Debolsillo, 2012, pp.108-109.

³ *Ibid.*, p. 104.

⁴ *Ibid.*, p. 85.

⁵ *Ibid.*, p. 108.

esa Eternidad Anterior [...] no es otra cosa que nuestra incapacidad natural de concebirle principio al tiempo. Adolecemos de la misma incapacidad en lo referente al espacio, de suerte que invocar una Eternidad Anterior es tan decisivo como invocar una Infinitud A Mano Derecha.⁶

En esta noción del tiempo de la historia se vislumbra, de manera universal, cierto determinismo de la materia y de las ideas. Ante ello, nos preguntamos, ¿dónde se inserta el individuo en este devenir reiterativo? Según Borges, más allá de la inercia cíclica, el ser solo puede *ser* en su presente, es decir, en el acto, en el uso del “libre albedrío”, en la confluencia que se da entre el “aquí y el ahora” y el tiempo de la eternidad: “si falta un *yo*, la infinitud puede equivaler a la sucesión”.⁷

En *Historia de la eternidad*, el autor menciona que el tiempo “es la imagen móvil de la eternidad”, es decir, la recreación cíclica del ser (imagen móvil), que confluye con los destinos individuales. Borges afirma que: “otras dificultades proponen el tiempo. Una, acaso la mayor, la de sincronizar el tiempo individual de cada persona con el tiempo general de las matemáticas”.⁸ Solo el “yo”, en primera persona, es quien puede salvarnos de esta inercia, de la apatía y el desquiciamiento de lo infinito. La cotidianidad en su plenitud, con sus detalles mínimos e *insignificantes* (como sentir la lluvia, el dolor, extasiarse con un amanecer, etc.) es lo que da sentido a la existencia. La muerte es la prueba máxima de la presencia del “yo”, pues es la evidencia del presente, el punto de encuentro entre ambas perspectivas (la genérica y la individual).⁹ “Aunque los años de tu vida fueran tres mil o diez veces tres mil, recuerda que ninguno pierde otra vida que la que vive ahora ni vive otra que la que pierde.”¹⁰

Las experiencias humanas, las realidades y los propósitos no son ajenos a la concepción del ser genérico, es decir, en la medida en que el sujeto existencial haga uso de su libre albedrío, elige entre todas las cosas experimentadas por otros y contenidas en el fluir cíclico, por eso cada instante contiene la *Historia de la humanidad*. La simultaneidad es posible en la medida en que a cada individuo se le presentan multitud de posibi-

⁶ *Ibid.*, p. 97.

⁷ *Ibid.*, p. 94.

⁸ *Ibid.*, p. 15.

⁹ Borges menciona que: “El tiempo, si podemos intuir esa identidad, es una delusión: la indiferencia e inseparabilidad de un momento de su aparente ayer y otro de su aparente hoy, bastan para desintegrarlo”, *ibid.*, p. 41.

¹⁰ *Ibid.*, p. 107.

lidades para su realización y solo una será la que contenga su propio destino. El cúmulo de experiencias humanas tienen sentido en la medida en que se actualizan en el individuo. Las vivencias de hombres y de mujeres de otros siglos, por lo tanto, no representan un principio ni un final, no son nuevas ni transcurren en una sucesión lineal, sino que forman parte de la eternidad hasta que el “yo” les dé sentido en su presente. “El caso equivaldría al de un hombre que da la vuelta al mundo: no dice que el punto de partida y el punto de llegada son dos lugares diferentes pero muy parecidos; dice que son el mismo lugar.”¹¹

Ahora bien, el ser, al elegir, segmenta este infinito en instantes. Así, la simultaneidad tiene que ver también con cada sujeto en su presente. En “El jardín de los senderos que se bifurcan” se menciona: “todas las cosas le suceden a uno precisamente ahora. Siglos y siglos y solo en el presente ocurren los hechos [...] todo lo que realmente pasa, me pasa a mí”.¹² De esta manera, la paradoja sería plantear el infinito desde la perspectiva platónica (eterno retorno), como desde cada fragmento del instante. Otro ejemplo que puede ser esclarecedor es el pasaje del mismo cuento:

[Ts'tui pen] no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca *todas* las posibilidades. No existimos en la mayoría de esos tiempos; en algunos existe usted y no yo; en otros, yo, no usted; en otros, los dos. En este, que un favorable azar me depara, usted ha llegado a mi casa; en otro, usted, al atravesar el jardín, me ha encontrado muerto; en otro, yo digo estas mismas palabras, pero soy un error, un fantasma.¹³

Así, el tiempo se rompe en una multiplicidad de “presentes”, cada uno se amplifica en una involución infinita, es decir, al elegir una opción, contenida en un universo específico, se abren bifurcaciones de nuevas posibilidades de percepción, pero en sentido “vertical”. Las cosas existen en la medida en que el hombre haga uso de ellas, por eso el presente es la única realidad posible. El tiempo actual se contrae hasta anular el pasado

¹¹ J.L. Borges, *Historia de...*, *op. cit.*, p. 106.

¹² Jorge Luis Borges, “El jardín de los senderos que se bifurcan”, *Ficciones*, Ciudad de México, Emecé, 1987, p. 88.

¹³ *Ibid.*, p. 100.

y el futuro: “cualquier lapso —un siglo, un año, una sola noche, tal vez el inasible presente— contiene íntegramente la historia”.¹⁴

Si cada instante es un absoluto en el presente efímero, podemos concebir que el ser es *otro* y es él mismo: genérico e individual. Cada “yo” en esa cadena de “absolutos” implica el desdoblamiento en otro “yo”. El instante representa un *todo*, entonces la *identidad*, por decirlo de alguna forma, es distinta de un *absoluto-instante* a otro. Borges-autor *ya no es* Borges-personaje, así como el Borges de un presente no es igual al de un minuto después, como se verá más adelante. En cada momento efímero no existe ni el pasado ni el futuro, solo presente. Paradójicamente, los múltiples presentes se conciben en ese otro plano del *tiempo de la historia*, en el que “todos los hombres son un solo hombre”. En “Funes el memorioso” el narrador refiere la memoria infalible del personaje, pero cada recuerdo representa una totalidad: “No solo le costaba comprender que el símbolo genérico *perro* abarcara tantos individuos dispares de diversos tamaños y diversa forma; le molestaba que el perro de las tres y once (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente). Su propia cara en el espejo, sus propias manos, lo sorprendían cada vez”.¹⁵

Como menciona la cita, su propia cara en el espejo representa varios “yoes”. De la misma manera, Borges aplica este concepto de infinito en los juegos del lenguaje, es decir, la palabra *perro* encierra la multiplicidad de animales designados como tal de manera genérica y universal, sin tomar en cuenta las particularidades ni las circunstancias.

En el aspecto existencial, no es lo mismo, por ejemplo, un *french poodle*, que un *gran danés*, ni es lo mismo ese *gran danés* comparado con otro de su misma raza. Más aún, no es igual a *sí mismo* un instante antes, que otro después. Cada momento está cargado de circunstancias distintas que modifican el sentido de los objetos, los seres vivos o las ideas. “Yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura, y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas [...] Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar [...] No sé cuál de los dos escribe esta página.”¹⁶

¹⁴ J.L. Borges, *Historia de...*, *op. cit.*, p. 108.

¹⁵ J.L. Borges, “Funes el memorioso”, *Ficciones*, *op. cit.*, p. 115.

¹⁶ Jorge Luis Borges, “Frases al aire”, en *Reforma*, “El Ángel”, 15 de agosto, 1999, p. 2.

Sabemos que el signo lingüístico, que es la mínima representación de sentido, está conformado de significante y significado, según el lingüista Saussure. Mientras que el primero tiene que ver con la arbitrariedad de las palabras, es decir, con la designación convencional de los nombres, el significado sería la conceptualización de dicha palabra.

Lo que el signo lingüístico une no es una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica. La imagen acústica no es el sonido material, cosa puramente física, sino su huella psíquica, la representación que de él nos da el testimonio de nuestros sentidos; esa imagen es sensorial, y si llegamos a llamarla “material” es solamente en este sentido y por oposición al otro término de la asociación, el concepto, generalmente más abstracto.¹⁷

Si nos referimos a *perro*, para continuar con el ejemplo, concebimos su *esencia*, pero cada sujeto construye el sentido de la palabra según su experiencia o sus referentes ante ese nombre. Así, las palabras, al mismo tiempo que identifican, también son insuficientes para designar a todos los *perros* del mundo, en todas las épocas y con innumerables circunstancias en cada instante de su existencia. Este abismo interminable lo podemos llamar involución, es decir, a partir de un vocablo arbitrario y azaroso se bifurca el sentido hacia el infinito, como menciona Saussure: “el lazo que une significante y significado es arbitrario”.

Pero no solo se concibe el lenguaje desde su “verticalidad”, sino que en el universo de las palabras (que no obstante es limitado), observamos que unas se explican a partir de otras y estas, a su vez, son entendidas por otras en una red sucesiva de ideas y conceptos. Lo sorprendente, de nuevo, es observar cómo a partir de ciertas reglas establecidas caprichosamente, sobreviene lo interminable. La “horizontalidad” implica desdoblamientos que contienen sus propios sentidos. Los sinónimos, por ejemplo, implican *otro* vocablo que sucede a *otro* concepto: no es lo mismo, según el diccionario de equivalencias, la palabra *perro* que “can, chuchito, tuso, cachorro.”¹⁸ Más aún, tampoco sería *igual*, como expresa la Real Academia Española: “Mamífero doméstico de la familia de los cánidos,

¹⁷ Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, A. Alonso (trad.), Buenos Aires, Losada, 1945. Disponible en: https://fba.unlp.edu.ar/lenguajemm/?wpfb_dl=59 [consulta: 18 de noviembre de 2021].

¹⁸ <https://www.wordreference.com/sinonimos/perro> [consulta: 13 de febrero de 2021].

de tamaño, forma y pelaje muy diversos, según las razas, que tiene olfato muy fino y es inteligente y muy leal a su dueño”; “persona despreciable”, u “hombre tenaz, firme y constante en alguna opinión o empresa” (entre otros)¹⁹ es decir, el lenguaje, desde esta perspectiva, está construido a partir de significantes de significantes, en un encadenamiento horizontal de palabras. La arbitrariedad de los significantes, en la que no tiene que ver la palabra con el objeto que representa, se observa en un diccionario que, al intentar plantear el significado, vuelve a los significantes. Los significados (conceptos) se tornan significantes al ser explicados.

El mismo Borges, en “El Zahir”, menciona que el personaje (Borges) elaboró un relato fantástico: “este encierra dos o tres perífrasis²⁰ enigmáticas —en lugar de sangre pone *agua de la espada*; en lugar de oro, *lecho de la serpiente*— y está escrito en primera person.”²¹ La arbitrariedad del lenguaje es evidente, sin embargo, el experimento del personaje deviene en fracaso, pues no existe el consenso necesario de códigos para posibilitar la comunicación.

Es relevante mencionar cómo el autor también recurre a la figura retórica del oxímoron para plantear alteraciones y disimilitudes que devienen de los desplazamientos entre absolutos. La imagen retórica identifica dos términos opuestos como lo *mismo-otro* en que confluyen lo concreto y lo abstracto, es decir, el *perro* genérico con el *perro* material y finito. Sin embargo, ese ser existencial e histórico, en otro plano, también forma parte de lo universal. La imagen dinámica entre ambos conceptos plantea la simultaneidad y la sincronía. La *identidad* se pone en duda, ya que no se reconoce la representación del “original”, es decir, como un espejo frente a otro, en el que se reflejan apariencias sin profundidad.

¿Por qué persistes, incesante espejo?/
¿Por qué duplicas, misterioso hermano,
el movimiento de mi mano?/
¿Por qué en la sombra del súbito reflejo?
Eres el otro yo de que habla el griego/
y acechas desde siempre. En la tersura/
del agua incierta o del cristal que dura/
me buscas y es inútil estar ciego.//
El hecho de no verte y de saberte/
te agrega horror, cosa de magia que osas/
multiplicar la cifra de las cosas//
que somos y que abar-

¹⁹ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*. Disponible en <https://dle.rae.es/perro> [consulta: 13 de febrero de 2021].

²⁰ En una de sus acepciones, la RAE expresa: “Perífrasis: expresión, por medio de un rodeo verbal, de algo que se habría podido decir con menos palabras o con una sola”.

²¹ Jorge Luis Borges, “El Zahir”, en *El Aleph*, Ciudad de México, Emecé. 1989, p. 108.

can nuestra suerte./ Cuando esté muerto, copiarás a otro/ y luego a otro, a otro, a otro, a otro...²²

Asimismo, en el oxímoron se palpan dos percepciones en la que una remite a la otra y ambas se contienen. El espejo, por ejemplo, incluye su reverso; el olvido a la memoria; cualquier otro objeto que marque diferencias con otro puede considerarse oxímoron en una unidad de significación. Es cierto que no solo en el lenguaje funciona esta figura retórica, sino en la realidad que observamos o creemos entender. La contradicción (lo que no es del otro) se pone en práctica en cada idea, cada objeto, cada mensaje, etc. La unicidad lleva implícita la pluralidad, así como el “blanco” se contrasta con el “gris”, se pueden confrontar los infinitos “blancos” que existen como oxímoron unos de otros. En el prólogo de *Materia y memoria*, de Henri Bergson, se menciona que: “el lenguaje es herramienta de cristalización: detiene lo que fluye (las cualidades, las formas, los actos): los congela en una representación. Adjetivos, sustantivos y verbos son para el filósofo, ‘instantáneas que producen discontinuidad’.”²³

Es cierto que el lenguaje es un universo *limitado*, así como un juego de ajedrez, un laberinto o una biblioteca, que de manera arbitraria están estructurados bajo sus propias reglas, pero tienen la posibilidad de bifurcarse constantemente, es decir, trascender sus límites desde otras perspectivas.

Si nos detenemos en el concepto de “unidad” contrapuesto a la derivación en múltiples devenires, podemos intuir, como menciona Gertel, que “no es un objeto que significa otro o está por otro, sino un signo doble cuya semántica contradictoria se da simultáneamente y en recíproca unidad, como a través de un cristal (tiempo/soy); positivo y negativo, anverso y reverso en un espejo”.²⁴ Se pueden visualizar, por lo tanto, dos términos distantes en una simultaneidad: “el espacio y el tiempo original encarnan en el instante simultáneo de la imagen”.²⁵

²² J.L. Borges, “Al espejo”, en *Antología poética, op. cit.* Es pertinente mencionar que Borges queda ciego por una enfermedad hereditaria en 1955, lo que utilizó como instrumento creativo para su obra.

²³ María Pía López, “Bergson, el vitalista”, en Henri Bergson, *Materia y memoria. Ensayos sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, Buenos Aires, Cactus, 2007, p. 11.

²⁴ Zunilda Gertel, “La imagen metafísica en la poesía de Borges”, en *40 Inquisiciones sobre Borges, Revista Iberoamericana*, vol. XLIII, núms., 100-101, 1977.

²⁵ *Idem.*

La contradicción de *la dualidad en la unidad* brinda más atención al problema de la identidad en Borges, ya que, según él, somos lo que rescatamos de nuestra memoria, somos lo que aparentamos, pero también lo que ocultamos; nuestro pasado y futuro: un montón de espejos rotos que dan lugar al doble, al triple, al cuádruple y así sucesivamente, lo cierto es que somos también los espacios vacíos, lo no-hablado. Las dualidades se excluyen, pero también se complementan (una palabra excluye a la otra, pero puede decir lo que la otra no puede). La memoria, en este sentido, representa lo ausente.

Ahora bien, no podemos hablar de la memoria sin referirnos más precisamente al ya mencionado “Funes el memorioso”, cuento escrito en 1944, en el que enfrentamos distintas aproximaciones temporales. La anécdota, como el plano existencial-cotidiano, parte del recuerdo: desde un presente que se remite al pasado ¿o al futuro? Una de las paradojas iniciales es que el narrador, personaje protagonista, evoca —medio siglo después— de manera insegura al que “recuerda” por excelencia. En el constante juego de desdoblamientos, el mismo narrador se despliega entre el pasado y el presente, entre actor y testigo. Así, nos cuenta sobre sus vacaciones en Fray Bentos, pueblo argentino *perdido* en el mapa. Al volver a visitar a sus primos, años después, el narrador se enfrenta al choque de acción que, años antes, hace cambiar el destino de Funes, pues este sufre un accidente al caer de una pared. Como consecuencia, se transforma su percepción de la realidad, ya que aprehende todos los recuerdos en el presente constante. Confirmamos, con ello, que el olvido implica tiempo y el recuerdo es la anulación de ese tiempo, pues se trae al presente lo que se evoca. Funes acumula en su memoria todos los instantes de su experiencia. No tiene posibilidad de discernimiento, ya que pensar es “elegir”, utilizar el libre albedrío. “Pensar —nos dice el narrador—, es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos”:²⁶ La saturación de información converge en un eterno presente amplificado.

Así, a Funes le era muy difícil dormir, pues “dormir es distraerse del mundo”.²⁷ “Más recuerdos tengo yo solo que los que habrán tenido todos los hombres desde que el mundo es mundo. Y también: Mis sueños

²⁶ J.L. Borges. *Ficciones*, op. cit., p. 116.

²⁷ *Idem*.

son como la vigilia de ustedes. Y también, hacia el alba: Mi memoria, señor, es como un vaciadero de basura.”²⁸

Al volver a otro de los objetivos de este trabajo, nos cuestionamos: ¿cómo plantear esta misma concepción del tiempo-espacio desde la perspectiva del filme *Mundos posibles*? Sabemos que Robert Lepage²⁹ es uno de los más importantes creadores escénicos canadienses que ha logrado más de setenta montajes de teatro y ópera en América, Europa y Asia. Ha sido reconocido mundialmente tanto por su trabajo de dirección, como por su trabajo de actuación, dramaturgo y promotor de ideas de vanguardia que han roto con los códigos convencionales de la comunicación escénica. La utilización de nuevas tecnologías ha motivado borramientos de fronteras entre las múltiples disciplinas artísticas. Así, nuestra propuesta se detendrá, como se dijo antes, en la interpretación temática de los mundos paralelos propuesta tanto en los textos borgianos como en *Mundos posibles*.

II

El filme, basado en una pieza teatral de John Mighton, explora una serie de relaciones en distintos planos o dimensiones. La primera escena abre con una investigación detectivesca del peculiar asesinato de un hombre al que le han extraído el cerebro. Se podría plantear que la línea conductora del relato es esta indagación, sin embargo, pronto nos adentramos en otras dimensiones, con sus propios tiempos y espacios, que tienen co-

²⁸ *Ibid.*, p. 113.

²⁹ “Lepage se dio en las tablas, en contacto con el dispositivo escénico: después de estudiar un par de años en el Conservatorio de Québec y algunas semanas con Alain Knopf en París, fundó el grupo Hummm, participó en torneos de improvisación teatral y se sumó al grupo Repère (1982-1989). Con esta agrupación, reconocida internacionalmente por su metodología creativa (los ciclos Repère), Lepage montó una serie de obras que tuvieron resonancia internacional, como *Circulations* (1984), *La trilogie des dragons* [*La trilogía de los dragones*] (1985), *Vinci* (1986), *Les plaques tectoniques* [*Las placas tectónicas*] (1988-1990). Posteriormente fundó Ex-Machina (1993-presente), compañía con la que ha montado sus siguientes obras: las diferentes versiones de *Les aiguilles et l’opium* [*Las agujas y el opio*] (1991-2013), *Les sept branches de la rivière Ota* [*Las siete ramas del río Ota*] (1994-1996), *Géométrie des miracles* [*Geometría de los milagros*] (1998), *La face cachée de la lune* [*La cara oculta de la luna*] (2000), *Le projet Andersen* (2005), *Lipsynch* (2007), entre otras”, Salas Murillo, “Entre la escena y la pantalla. Aproximaciones a la intermedialidad en la obra de Robert Lepage”, *Escena. Revista de las artes*, vol. 74, núm. 2, 2015, pp. 7-20. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/5611/561158780002.pdf> [consulta: 14 de febrero de 2021].

mo común denominador a los dos personajes principales: George Barber (Tom McCamus), la víctima del asesinato, y Joyce (Tilda Swinton), la mujer que aparece en casi todos los contextos simultáneos. Conforme avanza la trama de la película suceden rupturas, ya sea a partir de un trueno elemental, el desvanecimiento del agua o algún otro efecto visual que transporta al espectador a otro plano. Así observamos cómo de la escena inicial del crimen, pasamos a otro estrato en el que George camina en el restaurante del hospital, con una charola de comida en las manos, hacia Joyce —una académica neuróloga—. Los truenos de la escena previa permanecen, así como la lluvia que envuelve la estancia. La conversación que se genera implica el regreso a la infancia, ya que descubren que ambos personajes provienen del mismo pueblo (Novar) en donde asistieron a la misma escuela. Una mención relevante en este *universo* es cómo George confiesa que ha estado en *todos lados*, lo que sugiere la temática de la simultaneidad. Asimismo, se plantea lo que “no *se es*”, es decir, las otras vidas que ambos hubieran podido tener y dialogan:

- Deberías haber sido modelo [George]
 —Bueno, es lo último que querría ser [Joyce]
 —¿Has pensado alguna vez que hubieras podido ser alguien diferente?
 —No.
 —¿Por qué no?
 —Cuando la gente piensa que su vida pudo haber sido algo diferente, siempre propone los cambios más triviales. “Si hubiera ido a esa fiesta o aceptado otro trabajo”. Nunca dicen “si tan solo tuviera dos cerebros o fuera capaz de hacerle la fotosíntesis a mi comida”. Es como si pensarán que los pequeños cambios son más probables de ocurrir. Como si Dios los hubiera pasado por alto. ¿Cómo algo puede ser diferente de lo que es?
 —Pero seguro has deseado hacer cosas diferentes.
 —Solo tenemos una vida. ¿Por qué desperdiciarla en sueños que nunca van a pasar?³⁰

El diálogo muestra tanto la postura, marcada por Joyce, del *aquí y el ahora* del instante presente; así como la de George, que se orienta a la simultaneidad estratificada en la que se genera el infinito.

Un siguiente paso hacia otro nivel dimensional tiene lugar al enfocar el plato de sopa en un rápido acercamiento. Entonces nos encontramos

³⁰ Robert Lepage, *Mundos posibles*, 2000.

de nuevo en la investigación policiaca, en la que Williams, el ayudante del detective, indaga sobre la esposa de la víctima. Específicamente se detiene, como una de las pistas, en la fotografía de un jarrón de cristal que aparecerá, con otros sentidos, en escenas distintas. La acción se vuelve a desplazar, esta vez a partir del líquido fotográfico, hacia la presencia de George vivo que está sentado frente a un escritorio en donde le realizan un examen matemático para trabajar en una empresa. Es interesante que elige no utilizar calculadora ni papel, sugiriendo que conoce todas las posibilidades numéricas. Es pertinente mencionar que la imagen de George es peculiar en tanto el personaje se desdobra a partir del reflejo de la mesa aludiendo “al doble”.

A partir de un vaso de agua difuso en primer plano, nos transportamos a otro contexto en el que se asimila el agua con la cerveza que bebe George en un bar donde Joyce se le acerca a platicar. Es preciso aclarar que ella está vestida de distinta manera, su color y corte de pelo son diferentes y la actitud es otra. Al sentarse a su lado, ella le menciona que es corredora de bolsa, le explica además que lo había visto unas horas antes al salir de la oficina. La conversación se desarrolla más por iniciativa de ella que de él, que solo responde de manera escueta. Así, abordan el tema de la identidad, es decir, cómo él representa a *todo* el mundo:

- Puedo tener todo el dinero que quiera [George]
- ¿Todos podríamos? [Joyce]
- Yo sé cosas.
- No me las digas. He tenido suficiente acerca de esa información.
- No se trata de esa información que puede enjuiciarte.
- ¿Quién es tu fuente?
- Yo. Yo lo sé todo.
- ¿Cómo me llamo?
- Joyce.
- Eso es fácil, todo el mundo alrededor me conoce. Tú me estabas observando la otra noche...
- ¿Crees en... otras... vidas?
- ¿Vidas pasadas?
- No, me refiero a vidas que suceden en este momento.
- ¿Cómo estar en dos lugares al mismo tiempo?
- Mas de dos, muchos más. Me refiero a mundos posibles. Cada uno de nosotros existe en un infinito número de mundos posibles. Me refiero a que en un mundo yo estoy hablando contigo, pero tu brazo está colocado un poco más a la izquierda. Y en otro mundo, tú estás interesada en el

hombre con gafas que está allá. Y en otro... me dejaste plantado hace dos días. Por eso conozco tu nombre.

—Entonces, ¿cuándo decidiste que eras más de una persona?

—En otra vida.

—¡Oh!

—En séptimo grado escolar.

—Debe haber sido en tu pubertad.

—No, fue en matemáticas. Yo estaba escribiendo un examen de matemáticas en séptimo grado y me atoré en el último problema. Podía ver dos maneras posibles de resolverlo, pero no estaba seguro cuál funcionaría. A la mitad de mis cálculos, de pronto me vi a mi mismo resolviendo el problema de la otra manera. Solo que no me estaba observando. Por un momento... yo estaba resolviendo realmente el problema en otra dirección. Entonces observé mi mano. Vi una cicatriz. Me acordé cómo la obtuve. Recordé el perro que me mordió. Solo que nunca me había mordido ningún perro.³¹

La anécdota de George remite a Borges en “Funes el memorioso”, ya que podía tener presente todas las dimensiones experimentadas en un solo instante: “era el solitario y lúcido espectador de un mundo multiforme, instantáneo y casi intolerablemente preciso”.³²

La escena siguiente se empalma, de nuevo, con la narración detectivesca, en la que se sigue investigando el crimen de George en un laboratorio de experimentos con animales. Ahí los agentes se entrevistan con el doctor Kleber (Gabriel Gascon), que les muestra un pequeño tanque de agua en el que se sostiene un cerebro de rata con cables que registran sensaciones, entre estas, los deseos de comer. El impulso eléctrico del hambre se ve reflejado en una señal de luz roja que sirve de comunicación a los investigadores y detectives. Mas allá, los policías observan también otro tanque, de gran extensión, que le sirve al médico para sus propios experimentos corporales.

Confirmamos que la ciencia es otro *constructo* que propone varias disciplinas, los estudios orientados al cerebro es un área que abre diversas líneas de investigación que, a su vez, se bifurcan en nuevas especificaciones. Ahora bien, ¿qué pasa con lo que no se elige?, ¿se puede optar por el *todo* en una decisión? En “El jardín de los senderos que se bifurcan”, el narrador reflexiona: “En todas las ficciones, cada vez que un hombre se

³¹ *Idem.*

³² J.L. Borges, “Funes el memorioso”, en *Ficciones*, *op. cit.*, p. 116.

enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina a otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pen, opta —simultáneamente... por todas. Crea así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan [...] En la obra de Ts'ui Pen, todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones”.³³

Es pertinente plantear, desde la trama del filme, la disyuntiva entre las *partes* y el *todo*. Nos podemos preguntar, ¿el *ser* se puede identificar solo con *su* cerebro?, ¿qué pasa con el resto del cuerpo?, la metonimia planteada puede asemejarse a lo planteado por Borges, en que cada célula es un absoluto. La teoría que defiende el profesor Kleber es que cada pensamiento, por insignificante que sea, deja una huella, una perturbación. Su propósito es aprender cómo controlar esos disturbios, por lo que se pregunta: ¿por qué tenemos imaginación?, ¿estamos limitados por la estructura de nuestro cerebro?, ¿por qué podemos anticipar futuros y circunstancias posibles?, ¿los pensamientos son materia? Todas estas disyuntivas son aproximaciones de enfoques variables sobre *realidades* móviles.

La anécdota continúa cuando el detective se lleva consigo el cerebro de la rata y lo coloca en su oficina. Ante las preguntas de su compañero, nos enteramos de que la rata es de género femenino y que su nombre es Louise. ¿Se puede considerar la identidad de un animal o una persona a partir de un fragmento del cuerpo?, ¿un cerebro piensa cuando está descontextualizado?, ¿son los nombres una manera artificial de dar existencia?, ¿cada especificación derivada del nombre representa otros absolutos? Lo cierto es que el ser humano puede considerarse también como un universo de simultaneidades fragmentado en distintos niveles y situaciones. El abismal problema del tiempo, como menciona Borges, tiene que ver con “infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades”.³⁴ El cuerpo humano, considerado como *otro* universo contenido y finito, se empalma en infinitos, en este caso, el cerebro es una *parte* y un *todo* en constante transformación: de macro-mundos deviene en micro-mundos que se amplifican de nuevo en macro-mundos y así sucesivamente. Es un posible núcleo parcial que forma parte de una red de relaciones.

³³ J.L. Borges, “El jardín de los senderos que se bifurcan”, en *Ficciones*, *op. cit.*, p. 97.

³⁴ J.L. Borges, “Funes el memorioso”, en *Ficciones*, *op. cit.*, p. 99.

Similares cuestionamientos genera Williams, el ayudante del jefe, al observar el cerebro de la rata: “¿qué tal si nosotros fuéramos ese cerebro?, ¿lo sabríamos?”, luego reflexiona en que tal vez alguien nos está haciendo pensar lo que quiere que pensemos. Semejante a Borges, la escena plantea un nivel de existencia parcial, visto a distancia, pero íntegro, desde lo propio. Williams expresa que, tal vez, alguien haya robado nuestros cerebros... Sugiere que nuestra realidad se genera a partir de la ilusión de *ser*, como en un sueño imaginario.

El agua difuminada del tanque nos hace pasar al siguiente cuadro que ya habíamos presenciado: George con la charola de comida en el restaurante de los investigadores donde vuelve a encontrarse con Joyce y se repite, no la misma escena, sino otra similar, con las preguntas y respuestas iguales hasta que ella lo reconoce. Joyce, con actitud soberbia, le explica sus investigaciones, declarando que algún día se podrá manejar nuestro cerebro como si tuviéramos un control remoto de televisión. Menciona que la gente del futuro volverá a ver el pasado con lástima, como si nosotros fuéramos animales. Esta reminiscencia del pasado, también se puede rescatar en Borges cuando plantea cómo las decisiones delimitan el curso de la vida y difuminan lo que no se eligió:

¿Dónde estará mi vida, la que pudo
haber sido y no fue, la venturosa
o la de triste horror, esa otra cosa
que pudo ser la espada o el escudo
y que no fue?

¿Dónde estará lo perdido
antepasado persa o el noruego,
dónde el azar de no quedarme ciego,
dónde el ancla y el mar, dónde el olvido
de ser quien soy?³⁵

Ahora llegamos a una de las temáticas más relevantes de la película: el amor. Ambos personajes coinciden en que no se puede amar “a medias”, es decir, cambiar de amores a cada rato. Borges menciona este tópico en su ensayo “Así escribo mis cuentos”, en el que explica que: “Imaginé esa situación que se da muchas veces: un hombre enamorado de una mujer,

³⁵ J.L. Borges, “Lo perdido”, en *Antología poética*, *op. cit.*

que sabe por un lado que no puede vivir sin ella y, al mismo tiempo, sabe que esa mujer no es especialmente memorable, digamos, para su madre, para sus primas, para la mucama, para la costurera, para las amigas, sin embargo, para él, esa persona es única”.³⁶

George está enamorado de Joyce en todas las vidas y eso lo hace conocerla en todas sus facetas de acuerdo con las circunstancias. De nuevo observamos la dualidad entre lo uno y lo múltiple, pues ¿son las situaciones las que determinan a las personas? En Borges, Teodelina Villar, personaje de “El Zahir”, buscaba “lo absoluto en lo momentáneo”, así como George conoce todas las posibilidades de *ser* en Joyce.

A partir de aquí, se abre un paréntesis en el filme en el que Williams indaga acerca del sueño y la relajación a través de una voz diferida que lo adentra en otro estado de consciencia, a partir de ejercicios que incitan a la imaginación. Dentro de su coche, presenciando el autolavado externo, Williams se atiene a las instrucciones de la voz *sensual*, mientras que, a partir del agua que chorrea por el parabrisas, nos adentramos en una nueva escena simultánea: George y Joyce aparecen en actitud familiar y cotidiana, ella con un atuendo de toalla, recién bañada en un día cualquiera. La lluvia de esta casa es similar a la de las ventanas del restaurante del hospital, así como el agua sobre el parabrisas del coche en un ámbito alternativo.

En este espacio-tiempo, a ella no le gusta su trabajo: corredora de valores y seguros, como se dijo. Es evidente el desfase entre una realidad y otra, pues las referencias de Joyce asimiladas por George se contraponen para provocar una nueva circunstancia. La anécdota en este punto cambia de panorama: observamos unas construcciones simétricas en las que se escuchan cánticos religiosos en medio de la lluvia. La escena del perro ladrando y mordiendo surge para justificar la cicatriz que, en alguna de las otras vidas, George tenía en la mano. En este punto, se siente confundido con la mezcla de recuerdos dispersos.

Es pertinente volver a “Funes el memorioso” para hablar sobre el recuerdo. Ya mencionamos que este puede ser un desdoblamiento de *uno* en *otro*, es decir que se produzca mentalmente en una misma persona. Funes, por ejemplo, tiene la memoria tan nítida e infalible que solo puede percibir un nivel “horizontal” de percepción, se anula la conceptualiza-

³⁶ Zavala, Lauro (selec., intr. y notas), *Teorías del cuento II. La escritura del cuento*, Ciudad de México, UNAM, 1996, p. 35.

ción y por eso es “incapaz de pensar”. El personaje se queda en la superficie, como las palabras que se explican unas a otras con otras palabras hasta el infinito. Prevalecen los significantes más no los significados, que posibilitan el discernimiento. Para Funes, su memoria es como “un vaciadero de basura”, pues no es capaz de abstraer. La saturación de “presentes” le imposibilita pensar, relacionar, elegir, ejercer presencia en el “aquí y el ahora”. La anulación de su libre albedrío hace que su percepción abismal se conciba desde el plano genérico, desde la idea inagotable de las matemáticas. Mighton,³⁷ el guionista de *Mundos posibles*, menciona que la memoria representa:

dos lados de la misma moneda. No siempre estamos recordando, sino también creando nuestras propias memorias. George está tratando de recrear a su amante con base en todos estos detalles muy confusos, pero al crear esta memoria al mismo tiempo estamos filtrando otros elementos. Parte de contar una historia es olvidar. Solamente cuenta los detalles que hacen la historia, esta es otra de las ironías de la película que, a pesar de que es un sacudimiento de nuestra conciencia, aún hay estos hilos de historias: la del amor, la policiaca. Nosotros editamos nuestra realidad.³⁸

Hemos mencionado que la simultaneidad implica desdoblamiento en distintos planos, en *Mundos posibles*, observamos que los personajes están ubicados en contextos alternativos en los que Joyce puede representar un ama de casa, una científica que investiga sobre la memoria, o una viuda que puede tomar la decisión de desconectar el cerebro de su marido.

³⁷ John Mighton nació en Hamilton, Ontario, el 2 de octubre de 1957 y vive en Toronto; es matemático, autor y dramaturgo canadiense. Realizó su maestría en filosofía en la Universidad de McMaster y el doctorado en matemáticas en la Universidad de Toronto. En 2010 fundó Junior Undiscovered Math Prodigies (JUMP), una organización benéfica que trabaja para educar a los estudiantes en matemáticas. Recibió una beca de investigación posdoctoral en la Natural Sciences and Engineering Research Council (NSERC) en torno a las teorías de nudos y grafos. Es miembro de Field Institute for Research in Mathematical Sciences y profesor de matemáticas en la Universidad de Toronto. Como dramaturgo, Mighton ha recibido el Premio Siminovitch de teatro, dos premios literarios de drama del gobernador general, el Premio Dora y el Premio Chalmers. Sus obras filmicas son: *Possible Worlds* (2000), *Good Will Hunting* (1997), *The Little Years, Body & Soul* (2000), *Scientific Americans, A Short History of Night y Half Life, Who cares?* (2013). Su obra literaria es: *The Myth of Ability* (2003), *All Things Being Equal* (2002), *The End of Ignorance* (2007), *JUMP at Home Grade* (2007).

³⁸ Juan Solís, “Para contar una historia es preciso olvidar: Mighton”, *El Universal*, 1 de junio de 2001. Disponible en: <https://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/12877.html> [consulta: 20 de febrero de 2021].

En la mayoría de los mundos aparecen tanto ella como George, pero este puede estar muerto en una de las dimensiones, como se verá. Las circunstancias son las que se modifican, así como las opciones.

Otro discurso que tiene lugar como posibilidad dimensional es el testimonio del limpiavidrios que se presenta en la oficina de los detectives. El discurso que sostiene está enfocado en otros mundos, es decir, la posibilidad de extraterrestres invasores revelados por una serie de luces intensas en el cielo una noche antes del asesinato. Ante la incredulidad de los policías y la visión del cerebro del roedor el testigo sale corriendo.

La escena siguiente muestra al científico sumergido en su tanque de agua, mientras suenan los cantos religiosos y se alterna con la imagen de George entrando a una especie de templo donde hay personas que aplauden, bailan y actúan. Ahora la mezcla de espacios es confusa: George saliendo del tanque de agua, el doctor en la puerta de un faro a la intemperie con George; la imagen de dos hombres trabajando cerca del mar que pronuncian las tres palabras que conocen: *block* (bloque, cuadra) y *slab* (losa), que se refieren, según el doctor Kleber, a un edificio o construcción, la tercera palabra —expresa el médico— es *hilaridad*, ajena a las otras dos. George se sorprende de que los hombres conformen su lenguaje con reminiscencias de civilizaciones pasadas. Así, presente y pasado se unen, en cierto modo, entre la sociedad *primitiva* de George y Kleber. De nuevo podemos reflexionar, ahora desde el filme, cómo se relativiza el lenguaje de acuerdo con el contexto y el sentido que se le dé a las palabras: “tomaría cincuenta enciclopedias traducir los significados de *slab* y *block* en nuestro lenguaje”. Este pasaje nos lleva a analizar “El inmortal” de Borges, ya que, en esa simultaneidad concebida en el eterno retorno, el ser vuelve constantemente al “origen”, a la etapa más primitiva y simplificada de su estar.

Todo, entre los mortales, tiene el valor de lo irrecuperable y de lo azaroso. Entre los Inmortales, en cambio, cada acto (y cada pensamiento) es el eco de otros que en el pasado lo antecedieron, sin principio visible, o el fiel presagio de otros que en el futuro lo repetirán hasta el vértigo. No hay cosa que no esté como perdida entre infatigables espejos. Nada puede ocurrir una sola vez, nada es preciosamente precario. Lo elegíaco, lo grave, lo ceremonial, no rigen para los Inmortales.³⁹

³⁹ J.L. Borges, “El inmortal”, en *El Aleph*, op. cit., p. 22.

El paso abrupto hacia la imagen de una luz roja en el tanque de agua donde está el cerebro de la rata está acompañado de la explicación de Kleber: “algunos biólogos creen que los procesos mentales construyen campos de información: yo te mataré en cada mundo”, aunque George no haya hecho nada aún, lo hará en otro tiempo.

El olor a café, característico de lo cotidiano, vuelve a la escena en la que aparece George con Joyce a la misma hora (10:00 a.m.) que en *otro* mundo simultáneo. Sin embargo, la Joyce que aparece en acción es la científica, no la que trabaja en la bolsa. Ella cuenta una anécdota, que había roto la relación con su novio semanas antes de encontrarse, pues tenía una relación con otra mujer de manera simultánea. El comentario que expresa, reafirmando lo dicho, es que no entiende cómo una persona puede conciliar dos vidas distintas. Las sugerencias del desdoblamiento se repiten constantemente.

El mar, como se ha visto, es el marco simbólico recurrente que sugiere las transiciones. Así, Joyce conversa con George aludiendo al sueño en el que él repetía las palabras *block* y *slab*, una y otra vez: ¿cuál es la verdad y cuál es la representación? Joyce menciona que trabaja sabiendo que cada idea que tiene será pensada por alguien más, o ya la ha pensado. Los recuerdos de ella, esta vez, también son difusos al grado de no saber quién era cuando se despertó. Incluso se quiso imaginar cómo se sentiría tener branquias y dejar entrar el mundo acuático en sí misma. Recuérdese que Joyce, la esposa de George en otro espacio, se ahogó en el mar unos años antes.

Otro cuestionamiento que se inserta en la trama es cuando aparece muerto el limpiavidrios, congelado, sin embargo, la temperatura de la alberca donde fue encontrado no podía haberle provocado *esa* muerte. Por supuesto, la intención del director es diversificar lo absoluto, es decir, dar cabida a otras causas que, aunque devaluadas por la ciencia y la razón, podrían ser probables.

Otra escena presenta cuando en una reunión nocturna con amigos, en la casa de Joyce, George observa un jarrón de cristal de manera penetrante. Ella, en esta ocasión, representa el papel de la corredora de bolsa. La obsesión que le causa a George el jarrón,⁴⁰ puede recordar a Funes cuando piensa sobre el movimiento del minutero: “Funes discernía continuamente los tranquilos avances de la corrupción, de las caries, de la fa-

⁴⁰ Cfr. Epígrafe.

tiga. Notaba los progresos de la muerte, de la humedad. Era el solitario y lúcido espectador de un mundo multiforme, instantáneo y casi intolerablemente preciso”.⁴¹

En este mismo universo del filme surge una ruptura: Joyce y George ya no son empáticos. Ella ya no es feliz y le confiesa su infidelidad. Hace que se vaya George en medio de la lluvia, no obstante, él insiste en quedarse, hasta que Joyce lo amenaza con llamar a la policía. Entonces otra escena tiene lugar en la oficina en donde el jefe dialoga con Williams en una reflexión relacionada con el cerebro de la rata: si una rata tuviera un enemigo, ¿podría imaginarse la dimensión del peligro?, ¿está limitada a la estructura de su cerebro?, ¿podría formularse ese tipo de pensamientos? Berkley piensa que, de la misma manera que el cerebro del roedor, nosotros estamos enfrentando al enemigo sin conocerlo. Y continúa: “¿el número dos existía antes de que los humanos lo encontraran? ¿Cada pensamiento que tenemos existe antes de que lo formulemos?”. La señal de la luz roja en el tanque del cerebro, sin embargo, lo vuelve a la realidad, por lo que Williams se distrae del discurso filosófico del jefe, para ver la manera de ayudar al supuesto animal, ya que se refleja su hambre. El detective le asegura que no es real y el ayudante le responde que, si “piensa” que es hambre, puede serlo.

Entonces nos preguntamos, ¿qué es la realidad?, ¿son los pensamientos?, ¿las ilusiones?, ¿los sueños? La imagen que observamos enseguida es a George inmerso en agua conectado, tal cual el cerebro de la rata, por hilos que lo sujetan, mientras está el sonido rítmico del foco rojo. Al salir del agua, encuentra a Joyce que no lo reconoce y trata de indagar su nombre o sus referencias pasadas. George le confiesa que estaban casados en el pasado y ella se aleja sobresaltada. En esta ocasión Joyce tiene otra pareja que aparece cuando George intenta retenerla por la fuerza y le da una mordida en la mano, lo que remite al perro.

El doctor sale de su tanque de agua y espera a George frente a su escritorio, mientras trasladan el cerebro de la rata a un laboratorio. En la entrevista de George con el doctor Kleber, este le pregunta si cree en el alma. Menciona que la creencia en el alma representa una prisión y el mundo en el que está lo ubica como criminal, pero no es importante. George afirma que solo hay un mundo y ha estado soñando. Confiesa que los otros *yo*es no conocen la situación del *otro*. Al entrar Wi-

⁴¹ J.L. Borges, “Funes el memorioso”, en *Ficciones*, *op. cit.*, p. 116.

lliams al laboratorio del médico, observa que está estudiando un cerebro humano.

La escena siguiente muestra a Joyce de luto en la oficina de Berkley, que afirma que George no está muerto porque tienen su cerebro vivo. Ella tiene que decidir si dejar vivo a su marido o no. ¿Seguirá pensando?, ¿creerá que es un sueño?, ¿se puede considerar un ser humano porque piensa? Son referencias similares a lo ya dicho. La última escena es frente al mar, ambos personajes se besan y abrazan observando el horizonte y el cielo.

La luz parpadeante aparece a lo lejos, lo que Joyce interpreta como una señal de auxilio, pues alguien podría estar ahogándose, hasta que desaparece. La referencia nos hace pensar en el cerebro de George que emite un reflejo o de la rata conectada a descargas eléctricas, pero en otro contexto. Es interesante cómo también puede representar la muerte de Joyce en otro tiempo, pues ella se ahoga en el pasado (o el futuro). El filme cierra con la imagen del agua del mar en su vaivén constante. Al respecto, volvemos a las palabras de Mighton, que expresa que el “agua es una imagen del cerebro. Podemos recrear algo con solo verlo. En la literatura es un recurso muy socorrido”.⁴²

La incertidumbre en torno a las identidades se muestra en cada universo, ya que George atraviesa por las diversas épocas manteniendo su memoria, entonces nos preguntamos: ¿es posible la existencia de un mismo ser en universos simultáneos, desconectados unos de otros?, ¿el ser actúa de acuerdo con su circunstancia?, ¿coexiste con otras realidades?, ¿es pertinente pensar en desdoblamientos del ser o en la existencia independiente del *yo-otro* en contextos alternativos? La filosofía de la *otredad* nos plantea no solo lo observable, sino los abismos intermedios entre lo visible y lo invisible. Estas múltiples realidades del *thriller* se explican, en palabras del guionista John Mighton, cuando cita a Leibnitz para indagar en la temática del “mal en el mundo” en contraste con la bondad de Dios:

Los filósofos tomaron esa idea y empezó a haber cuestionamientos a propósito de si viviéramos en distintos mundos posibles, ¿cuántas cualidades podríamos perder antes de que dejaras de ser tú mismo? [...] Estamos conscientes de que el cerebro se puede dividir en partes y podemos tener varias personalidades, es decir, no se tiene una personalidad unificada. Es un

⁴² J. Solís, *op. cit.*

ejemplo de cómo una idea filosófica se ha hecho muy real y la gente de esta época está muy obsesionada con estas posibilidades. Estoy fascinado con la idea de un personaje que viera todos los destinos que pudo haber tenido.⁴³

El mismo guionista menciona la influencia de la literatura en las imágenes que recrea: “las palabras y las imágenes crecen juntas”,⁴⁴ menciona. En la película *Mundos posibles* observamos cómo cada escena representa la concepción híbrida de las disciplinas, es decir Mighton expresa que “las ideas en matemáticas o en filosofía o en literatura son similares. No hay una separación [...] Todas mis historias están inspiradas en una idea matemática o filosófica, pero luego toman vida por sí mismas”.⁴⁵

Observamos que, en Borges, la plataforma filosófica sustenta su ficción, de hecho, menciona que “la metafísica es una rama de literatura fantástica”,⁴⁶ asimismo, explica cómo la sucesión arbitraria de las matemáticas se torna infinita: para considerar la eternidad, alude a la perspectiva convencional-existencial que plantea las reglas numéricas, para después dejarlas ir en abstracciones difíciles de discernir. Los números están atenuados a cierta estructura, a una lógica que permite multiplicidad de posibilidades y combinaciones que, al manipularlos (a partir del γ_0) se desvían de su sucesión progresiva. Las paradojas que devienen en las matemáticas son parte de la ruptura de las secuencias lineales, no obstante, estén inmersas en ellas. Borges menciona: “Es imposible que en ochocientos años de tiempo transcurra un plazo de catorce minutos, porque antes es obligatorio que hayan pasado siete, y antes de siete, tres minutos y medio, y antes de tres y medio, un minuto y tres cuartos, y así infinitamente, de manera que los catorce minutos nunca se cumplen”.⁴⁷

De esta manera, las matemáticas, como el lenguaje o el ajedrez, constituyen otros *constructos* creados arbitrariamente por convención humana y, sin embargo, devienen en lo infinito. Las reglas del juego están planteadas, así como los límites de *su* universo, pero en cada jugada o decisión, se generan nuevas posibilidades. En la poesía, como se dijo, el diccionario puede contener todas las palabras de una lengua, pero es el poeta quien

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ J. L. Borges, “Frases al aire”, *op. cit.*, p. 2.

⁴⁷ J.L. Borges, *Historia de la...*, *op. cit.*, p. 15

las elige para crear multiplicidad de metáforas. En la película *Mundos posibles*, solo son suficientes tres palabras para apropiarse del universo, como se dijo.

Como conclusión, confirmamos que la temática de ambas representaciones, tanto la cinematográfica como la literaria, está permeada por argumentos metafísicos que atañen a los varios acercamientos en torno al tiempo. La noción de simultaneidad, planteada desde diferentes estratos en un eterno devenir cíclico, se contraponen a la idea de absolutos amplificados y paradójicamente fragmentados para conformar otros absolutos. Así, llama la atención confirmar que la inquietud sobre el *tiempo sin espacio* (simultaneidad) sucede de diferente manera según la perspectiva. En el primer caso, el eterno retorno ubica al ser de manera genérica y universal; en el segundo, la simultaneidad tiene que ver con los múltiples presentes efímeros e inaprensibles en el plano existencial y cotidiano. Ambos infinitos implican perspectivas que se abren a otras realidades.

BIBLIOGRAFÍA

- Borges, Jorge Luis, *Ficciones*, Ciudad de México, Emecé, 1987.
- Borges, Jorge Luis, *El Aleph*, Ciudad de México, Emecé. 1989.
- Borges, Jorge Luis, *Antología poética, 1923-1977*, Ciudad de México, Alianza, 1996.
- Borges, Jorge Luis, “Frasas al aire”, en *Reforma*, “El Ángel”, 15 de agosto de 1999.
- Borges, Jorge Luis, *Historia de la eternidad*, Ciudad de México, Debolsillo, 2012.
- Borges, Jorge Luis, *Nueva antología personal*, Ciudad de México, Siglo XXI, 2004.
- Gertel, Zunilda, “La imagen metafísica en la poesía de Borges”, en *40 Inquisiciones sobre Borges, Revista Iberoamericana*, vol. 53, núms. 100-101, 1977.
- López, María Pía, “Bergson, el vitalista”, en Henri Bergson, *Materia y memoria. Ensayos sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, Buenos Aires, Cactus, 2007.
- RAE, Real Academia Española, *Discionario de la lengua española*. Disponible en: <https://dle.rae.es>
- Salas Murillo, Bértold, 2015. “Entre la escena y la pantalla. Aproximaciones a la intermedialidad en la obra de Robert Lepage”, *Escena. Revista de las artes*, vol. 74, núm 2, 2015, pp. 7-20. <https://www>.

- redalyc.org/pdf/5611/561158780002.pdf [consulta: 14 de febrero de 2021].
- Saussure, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*, A. Alonso (trad.), Buenos Aires, Losada, 1945. https://fba.unlp.edu.ar/lenguajemm/?wpfb_dl=59 [consulta: 18 de noviembre de 2021].
- Solís, Juan, “Para contar una historia es preciso olvidar: Mighton”, *El Universal*, 1 de junio de 2001. <https://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/12877.html> [consulta: 20 de febrero de 2021].
- wordreference. <https://www.wordreference.com/sinonimos/perro>
- Zavala, Lauro (selec., intr. y notas), *Teorías del cuento II. La escritura del cuento*, Ciudad de México, UNAM, 1996.

FILMOGRAFÍA

- Lepage, Robert, 2000. *Possible Worlds*. Momentum Pictures World Cinema Collection. Canadá. 93 min.

II. La intertextualidad y el dialogismo en el cine y la literatura

El cabaret como eje hipertextual en *Lola* de Fassbinder

Darío González Gutiérrez*

La hipertextualidad es un tipo particular de relación dialógica, en la cual un producto cultural, el hipotexto, sirve de fuente para crear uno nuevo. El concepto tiene sus raíces en el de flujo cultural, concebido por Mijaíl Bajtín y enriquecido por Julia Kristeva y Gérard Genette. En este artículo se estudia la hipertextualidad entre la novela *El profesor Unrat o el fin de un tirano* (*Professor Unrat, oder Das Ende eines Tyrannen*), publicada en 1905, de Heinrich Mann y la película *Lola*, producida en 1981, de Rainer Werner Fassbinder; se argumenta que el cabaret es el elemento principal de esta adaptación: el eje que guía la relación dialógica.

Peter Märthesheimer y Pea Fröhlich escribieron el guion de *Lola* de forma libre: tomaron como base la novela de Mann, que se desarrolla en Alemania durante la época guillermina (finales del siglo XIX y principios del XX), e idearon una nueva historia que tiene lugar en la década de 1950, los años de la reconstrucción y el milagro económico alemán. Conservaron los caracteres de los personajes principales y otros elementos, entre ellos destaca el cabaret como eje hipertextual y cronotopo básico que le da sentido a ambos productos. En 1930 Josef von Sternberg llevó la novela a la pantalla con el título *El Ángel Azul* (*Der Blaue Engel*);¹ la película también tiene al cabaret como cronotopo central y adquirió mucha fama, sin embargo, Fassbinder le solicitó a Märthesheimer que no la considerara en el guion de *Lola*.

El profesor Unrat es una sátira a la educación autoritaria y a la doble moral de una sociedad rígida; rasgos en los que el escritor prevé la llega-

* Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.

¹ Guion de Robert Liebmann, con base en la adaptación de la novela de Heinrich Mann realizada por Karl Vollmöller y Carl Zuckmayer.

da del nazismo.² *Lola* comparte la crítica a la moral establecida representada por un funcionario público, encargado de la reconstrucción de una pequeña ciudad alemana en la posguerra, corrompido por una artista de cabaret. Fassbinder fue crítico de su época, veía resabios del nazismo en la xenofobia y en la uniformidad de la sociedad alemana.³ Él mismo se sentía un extraño en su país, como si hubiera nacido en el lugar equivocado;⁴ valoró la cultura anterior y recurrió a escritores perseguidos por la dictadura, ya como fuentes teóricas o para adaptar sus obras al teatro y al cine,⁵ como Heinrich Mann; en su obra criticó a la sociedad, defendió ideas democráticas y atacó férreamente al nazismo.⁶

Las ideas de Mann y Fassbinder, así como los vínculos de *El profesor Unrat* y *Lola* se abordan en este artículo que se divide en seis partes. En la primera se explican las relaciones transtextuales de los productos culturales, principalmente la hipertextualidad. Después, se ilustran las cualidades del cabaret en el medio de expresión cinematográfico, el concepto de cronotopo como condensación del espacio y el tiempo de la ficción, y su papel en el cine de Fassbinder. Con base en las teorías de Valentín N. Volóshinov y Mijaíl Bajtín, en el tercer apartado se estudia la novela como producto ideológico, resultado de la hibridación del lenguaje del autor y el contexto por medio de los personajes; se desarrollan otros conceptos concebidos por Bajtín: monologismo, multilingüismo, polifonía. En la cuarta parte se explica el papel de *Lola* en el cine de Fassbinder, particularmente en la trilogía *Bundes Republic Deutschland (República Federal Alemana)* y se muestra cómo se originó el filme. En las dos últimas secciones se estudian la novela de Mann y la película de Fassbinder y se explica la adaptación con base en los conceptos desarrollados. Se hacen referencias a la película *El Ángel Azul*, aunque no forma parte del estudio, pues no fue relevante para la adaptación de *Lola*. Además, su inclusión requeriría una extensión que desbordaría los límites de este artículo.

² Luis Fernando Moreno Claros, “Epílogo. El profesor Unrat o una feliz recuperación”, en H. Mann. *El profesor Unrat*, Barcelona, Debolsillo, 2019, p. 269.

³ Se observa también en otros filmes de Fassbinder, *El semental (Katzelmacher)* y *Todos nos llamamos Alí* (Título original: *El miedo devora las almas, Angst essen Seele auf*).

⁴ Christian Braad, Thomsen, *Fassbinder. The Life and Work of a Provocative Genius*, Minneapolis, Universidad de Minnesota, 2004, p. 25.

⁵ Como Bertolt Brecht, Oskar Maria Graf, Alfred Döblin, Marieluise Felisser, Odon von Horvath y Sigmund Freud, C.B. Thomsen, *op. cit.*, p. 25.

⁶ L.F. Moreno, *op. cit.*, p. 260.

LA HIPERTEXTUALIDAD

La creación cultural es el resultado del flujo interminable de productos de diversos tipos, debido al permanente diálogo de los autores con su época y con la historia, ya que se nutren de las palabras de su ambiente y de los textos existentes en la creación de obras que se convierten en nuevas referencias culturales. Una novela o una película se constituye como enunciado por su intencionalidad y su significación completa, acabada, con un principio, un desarrollo y un final que da lugar a la réplica en el diálogo con el público receptor. Los interlocutores responderán con otros enunciados: críticas en los periódicos, comentarios en suplementos culturales, otras novelas o películas que promuevan o ataquen el punto de vista planteado. Mijaíl Bajtín estudió estos conceptos en la creación literaria; sostuvo que los autores no parten de la nada, retoman ideas de obras del pasado o de sus contemporáneos, dialogan con ellas y les responden de uno u otro modo, justo como sucede en el intercambio de enunciados entre interlocutores en una conversación, solo que en este caso el diálogo se extiende en el tiempo: al pasado con las obras históricas, en el presente con las de los contemporáneos y hacia el futuro con las que están por venir pues, al escribir, el autor prevé y responde de manera anticipada las posibles réplicas.⁷

La idea de que una obra literaria es un enunciado —una unidad discursiva con una significación completa— fue retomada por Julia Kristeva con el concepto de texto y al diálogo entre estos lo llamó intertextualidad. Inspirada en Bajtín, sostuvo que en un texto no solo leemos a su autor, sino a todos aquellos con los cuales el producto se relaciona. El texto cristaliza toda una serie de conocimientos, opiniones, puntos de vista que adquieren forma en la pluma del escritor.⁸

Al estudiar el fenómeno intertextual en los medios de comunicación de masas, Klaus B. Jensen determina dos ejes: el horizontal que se extiende de manera diacrónica del pasado al futuro y el vertical que se ubica en el presente. El primero da cuenta de las relaciones de un texto, un filme por ejemplo, con los que lo anteceden y con las futuras réplicas; en el presente, el eje sincrónico vincula el filme con los que se producen en

⁷ Mijaíl Bajtín, “El problema de los géneros discursivos”, en *Las fronteras del discurso*, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2011, pp. 33, y del mismo autor *Problemas de la poética de Dostoievski*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2012, pp. 192-193.

⁸ Julia Kristeva, *Semiótica I*, Madrid, Fundamentos, 1981, p. 195.

ese momento y con las referencias a ellos, como la publicidad o los comentarios de los críticos.⁹

En sus estudios literarios Gérard Genette adoptó la noción de intertextualidad, pero le dio el nombre transtextualidad y desarrolló varias modalidades que ocurren cuando dialogan los textos entre sí. A una de ellas la denominó intertextualidad, lo que puede prestarse a confusiones: se refiere al tipo de vínculo de un texto con otro que lo contiene, como la cita, la parodia o el plagio. Otra forma de transtextualidad es el paratexto: los signos accesorios, como la portada o el prefacio de un libro. La metatextualidad evoca un texto sin citarlo. La architextualidad es la indicación del género discursivo de la obra que se encuentra en la portada, como “ensayo”, “cuentos”, “poema”. La hipertextualidad da cuenta del vínculo diacrónico entre textos: un hipotexto funge de inspiración para una nueva obra: el hipertexto. Esta relación implica operaciones de transformación; no siempre es explícita pero sí necesaria, pues el nuevo texto no puede existir sin el primero.¹⁰ Las tragedias griegas son una fuente inagotable, George Steiner estudia varios hipertextos de la *Antígona* de Sófocles con transformaciones de diversos tipos: en las versiones de Eurípides, Séneca, Racine y Alfieri no aparece Ismene; Peter Karvaš sitúa a la protagonista en un campo de concentración donde resiste contra el comandante Creonte; Bertolt Brecht comienza el drama con cadáveres colgados por los nazis en las calles de Berlín, y Rolf Hochhuth centra su narración en el castigo de los nazis a la protagonista Anne por enterrar a su hermano.¹¹ Steiner continúa con numerosos ejemplos y asevera que no es posible hacer un catálogo completo del tema “desde sus orígenes ‘preépicas’.”¹²

Los conceptos desarrollados en este apartado son adecuados no solo para estudiar productos literarios, también para su adaptación al cine. Contribuyen a superar las nociones arraigadas que consideran buena a una película por ser fiel a la obra literaria.¹³ Las operaciones de transformación en el paso de una novela a una película tienen características

⁹ Klaus Bruhn Jensen, *La comunicación y los medios*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 302-303.

¹⁰ Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, p. 10.

¹¹ George Steiner, *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente*, Barcelona, Gedisa, 2009, pp. 173-176.

¹² *Ibid.*, p. 228.

¹³ Robert Stam, *Teoría y práctica de la adaptación*, Ciudad de México, CUEC-UNAM, 2014, pp. 23-80.

particulares del cambio de un medio de expresión a otro; una de especial importancia es la condensación del tiempo y el espacio de la diégesis, explicada por Bajtín con el concepto cronotopo, que se estudia en el siguiente apartado, para mostrar la importancia del cabaret en la relación hipertextual de la novela de Mann con la película de Fassbinder.

EL CABARET COMO CRONOTOPO EN LA NOVELA Y EL CINE

El cabaret es un lugar representativo del entretenimiento y de la vida nocturna, lo frecuentan hombres que se divierten tomando alcohol y mirando mujeres sensuales que cantan y bailan. Está asociado al vicio y a las malas costumbres: en algunos se practica la prostitución y son frecuentados por maleantes y delincuentes. Algunos mafiosos son dueños de estos locales y los utilizan como oficina para encuentros ilegales y negocios sucios. Estas características hacen del cabaret un motivo apropiado para llevarse a la pantalla. En su *Teoría del cine*, Siegfried Kracauer destacó las cualidades cinemáticas¹⁴ de los locales urbanos, como bares y salones de baile; los consideró extensiones de la calle, en la que ocurren encuentros casuales e inesperados. Aquí se desarrolla la vida rápidamente, en medio de problemas y accidentes: circulan automóviles, transeúntes, ciclistas en movimiento constante; este no es captado del todo por la vista, pero sí por la cámara. La fugacidad y lo fortuito de la vida urbana penetra en lugares representativos: restaurantes, cantinas, cabarets.¹⁵

Al igual que la novela, el medio de expresión cinematográfico se distingue por representar la continuidad de la vida; con diversos narradores enlaza las acciones más representativas de los personajes, las que le dan sentido a la trama, en un *continuum* existencial. Kracauer sostiene que el cine tiende a mostrar todo lo posible y le da al espectador una sensación de omnipresencia:¹⁶ los sucesos que ocurren de noche en el cabaret se le presentan como una expansión de la cotidianidad y le dan la impresión de duplicar su vida. Algo similar sucede con la representación de situaciones que el público promedio evitaría, como enredos con delincuentes

¹⁴ Kracauer (2015: 62-106) acuñó el término cinemático para mostrar que ciertos motivos son más propicios que otros para ser filmados, pues revelan de mejor manera la realidad física captada por la cámara.

¹⁵ Siegfried Kracauer, *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Barcelona, Paidós, 2015, pp. 91-93.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 93-97.

y prostitutas,¹⁷ o a los que no puede acceder por falta de tiempo o dinero, como una noche en el cabaret.

El teórico Mijaíl Bajtín estudió la importancia de los lugares en la literatura mediante el concepto *cronotopo*, que se refiere a la relación del tiempo con el espacio de forma artística al condensar la vida de los seres humanos. Una novela no presenta las acciones de los personajes, ni los lugares en tiempo real. El autor elabora lo que es importante en la trama y comprime o elimina lo demás.¹⁸ Las acciones de la obra se condensan en los cronotopos: ahí ocurren los encuentros y se desarrollan los diálogos que marcan lo más relevante del universo de la narración, de la diégesis.

Las relaciones del tiempo con el espacio se manifiestan de diferentes maneras. Bajtín hizo un estudio de la historia de la literatura y mostró los cronotopos que se usaron en algunas épocas de manera reiterada, uno de ellos es el del *encuentro*, importante en la narrativa de la antigua Grecia; más tarde se conjugó con el del *camino*, por ejemplo en la novela picaresca española del siglo xvi; después en Don Quijote. Los encuentros en el camino entre gentes de diferentes clases sociales, edades y ocupaciones son fortuitos, pues viven en zonas apartadas y frecuentan lugares diferentes, pero de repente coinciden en un tiempo y un espacio y tienen interacciones inesperadas que inciden en sus vidas. Las novelas de Stendhal y de Balzac conciben los salones de la clase burguesa como cronotopos en los que se desarrolla el diálogo: ahí se definen los negocios, las relaciones sentimentales y las afiliaciones políticas. El *umbral* es otro tipo de cronotopo, marca las crisis y los quiebres en la vida de un personaje: momento y lugar de la decisión fundamental en situaciones sin retorno. Dostoyevsky lo utilizó de manera recurrente en el tiempo rápido e instantáneo de sus novelas. Lo contrario sucede con Tolstoi, quien privilegió los cronotopos del tiempo largo de la vida en los pueblos rurales y de la “familia idílica”.¹⁹

El cronotopo es un concepto que se extiende a otras esferas de la vida y de las artes.²⁰ Por ejemplo, muchas películas se estructuran con base en cronotopos, aunque diferentes a los de las novelas: en el cine el tiempo se

¹⁷ *Ibid.*, pp. 85-87.

¹⁸ Mijaíl Bajtín, “Forms of Time and of the Chronotope in the Novel”, en M. Holquist, *The Dialogic Imagination, Four Essays by M. Bakhtin*, Austin, University of Texas Press, 2020, pp. 84-85.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 243-250.

²⁰ *Ibid.*, pp. 252-257.

comprime aún más, pues la lectura de un texto de corta extensión, por lo general se lleva más de las dos horas usuales para un filme; por otro lado, en la pantalla se proyecta el espacio en dos dimensiones, pero se asemeja al real, y se prescinde de su descripción en lenguaje verbal.

En algunos filmes y novelas las acciones principales ocurren de manera reiterada en un cronotopo que les da sentido a las obras. Estas acciones se separan por acontecimientos menores que ocurren en otros sitios, pero lo más importante sucede en el mismo cronotopo. Tanto en la novela como en la película *El apando*,²¹ por ejemplo, lo que pasa en la pequeña celda condensa lo que sucede a lo largo de la diégesis, con sus significados sobre la represión carcelaria; las acciones vuelven una y otra vez al apando, cronotopo que genera el sentido de estas obras. En la novela y la película *Los albañiles*²² el cronotopo principal es el terreno donde se construye una unidad habitacional; acciones menores ocurren en locales y calles de la Ciudad de México, pero regresan, una y otra vez, al lugar de la construcción.²³

Al ser el cabaret un motivo cinematográfico, muchas películas lo tienen como cronotopo central: es un local de espectáculos netamente urbano, que opera de noche con cantantes y bailarinas y en ocasiones también es burdel. Suele localizarse en la “zona roja” de la ciudad. Sus dimensiones y disposición varían, y el rojo es su color distintivo, predomina en cortinas y decorados.

Una ficción que ocurra en un cabaret puede ser representada en una obra teatral, pero el medio de expresión cinematográfico tiene mejores recursos para lucir —con detalle y desde diferentes ángulos— los cuerpos de las cantantes, sus gestos, sus zapatos y sus atuendos; los planos con gran angular muestran al público asistente y el barullo se mezcla con la música. Mientras en una novela esto se describe con palabras, en el cine se presenta con las bandas de imágenes y sonido en diferentes planos y secuencias.

²¹ Novela de José Revueltas, *El apando*, Ciudad de México, Era, 1969; película de Felipe Cazals (1976).

²² Novela de Vicente Leñero, *Los albañiles*, Ciudad de México, Joaquín Mortiz, 2014; película de Jorge Fons (1976).

²³ Araceli Soní y Darío González, “Diálogo entre cine y literatura en *Los albañiles*”, en S. Mariano (coord.), *Miradas interdisciplinarias de cine y literatura nacional*, Ciudad de México, Fontamara, 2020, pp. 35–60.

Fassbinder se ocupó de las relaciones conflictivas entre los seres humanos, sobre todo de la explotación de los sentimientos;²⁴ trató los temas de la delincuencia, la prostitución, la corrupción, la homosexualidad, el racismo, la infidelidad, la xenofobia, el clasismo, el machismo. Al igual que Dostoyevsky, usa el cronotopo del umbral en el que se quiebran relaciones, se destruyen amistades, se devastan vidas. En su obra se advierte lo que dice Bajtín sobre el vínculo entre los cronotopos artísticos y los de la vida del autor:²⁵ sus filmes tienen una fuerte impronta autobiográfica.²⁶

Los bares, las cantinas, los cabarets fueron cronotopos recurrentes en sus filmes para recrear situaciones de conflicto. Además de *Lola*, rodó varias películas con este tipo de lugares: en *La boda de María Braun* (*Die Ehe der Maria Braun*), la protagonista trabaja como mesera en un bar en el que se canta y al que concurren soldados estadounidenses, *Lili Marlene* canta en teatros y bares; aparecen también en *Whity, Soldado americano* (*Der Amerikanische Soldat*), *El mercader de las cuatro estaciones* (*Händler der vier Jahreszeiten*), *Atención a esa prostituta tan querida* (*Warnung vor einer heiligen Nutte*), *Todos nos llamamos Alí* (título original *El miedo devora las almas* [*Angst essen Seele auf*]), *La mujer del jefe de la estación* (*Bolwieser*), *Berlín Alexander Platz*, *Querelle*. Pero solo en *Lola* el cabaret es el cronotopo principal, el que articula las acciones del filme. En la primera parte de la novela *El profesor Unrat*, el cabaret es un cronotopo importante, que también adopta *El Ángel Azul* en todo el filme. En la transformación de la novela de Heinrich Mann a estas películas, el cabaret es el cronotopo hipertextual que le da sentido a los tres productos.

LOS DISCURSOS Y LAS IDEOLOGÍAS EN LA NOVELA

Todo producto cultural representa una visión del mundo en un contexto histórico y social. Constituye el punto de vista del autor, formado por la conjunción de sus ideas con el flujo de significaciones sociales que circulan en su ambiente y nutren su pensamiento. En su filosofía del lenguaje, Valentín N. Volóshinov lo ejemplificó, principalmente, con la novela como producto ideológico: una cadena de signos que refracta la sociedad,

²⁴ Rainer Werner Fassbinder, “Conversación con Hella Schlumberger sobre trabajo y amor, la explotación de los sentimientos y el anhelo de una utopía”, en *La anarquía de la imaginación*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 165; C.B. Thomsen, *op. cit.*, p. 14.

²⁵ M. Bajtín, “Forms of Time...”, *op. cit.*, pp. 252–257.

²⁶ Yann Lardeau, *Rainer Werner Fassbinder*, Madrid, Cátedra, 2002, pp. 15–63.

pues la representa de forma distorsionada y no con la similitud de un reflejo.²⁷ La importancia que el autor da al discurso verbal se debe a que concibió el pensamiento como una incesante corriente de palabras en la conciencia, compuestas por significantes y significados: aunque el sujeto pueda representar imágenes visuales en la mente, sus pensamientos son verbales y están influidos por su medio social: entran en su conciencia y los reelabora con base en sus conocimientos, vivencias y experiencias.²⁸

Las expresiones del sujeto no provienen de una conciencia aislada como sostienen las teorías de la expresión y del subjetivismo idealista, al considerar que lo importante emana del interior y que el habla individual conforma el mundo externo. Volóshinov argumenta lo inverso: las expresiones del sujeto se acoplan al contexto, adoptan sus reglas y convenciones, se nutren del flujo de los discursos ajenos y de los signos sociales que se enlazan con su pensamiento, con el fin de entrar en el flujo discursivo de la comunicación social. Esta adaptación de la expresión recae sobre lo interno: modela las vivencias y las experiencias del sujeto con base en el discurso verbal determinado por los códigos de la lengua. Al formar parte de la sociedad y participar en sus procesos de comunicación, el individuo se compromete con ella y asume sus formas discursivas.²⁹ Estas, según Mijaíl Bajtín, tienen patrones más o menos estables a los que llamó géneros discursivos; se construyen con un contenido temático, un estilo y una composición. Varían en cada esfera de la actividad humana, como la laboral, la escolar, la militar, la artística, la familiar... Al pronunciarse, el sujeto acopla su expresión al género discursivo del ámbito en el que se encuentra y la hace legible.³⁰ La libertad expresiva queda pues definida por la elección del género y el sello individual se da, principalmente, por la intención comunicativa del sujeto, su visión del mundo, el estilo y la entonación del mensaje.³¹ Lo creado parte de lo dado: la

²⁷ Tatiana Bubnova muestra que con el concepto de refracción Volóshinov contestó a la teoría del reflejo de Lenin, en la cual “la conciencia ‘refleja’ la realidad de una manera inmediata”. Para Volóshinov se trata, más bien, de una “‘distorsión’ de la realidad por el signo”, “Valentín Nikoláievich Volóshinov (1894-1936). ‘El marxismo y la filosofía del lenguaje’ y el Círculo de Bajtín”, en V.N. Volóshinov, *El marxismo y la teoría del lenguaje (Los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje)*, Buenos Aires, Ediciones Godot, 2014, pp. 10-11.

²⁸ *Ibid.*, pp. 39-47.

²⁹ *Ibid.*, pp. 143-145.

³⁰ M. Bajtín, *Problemas de la poética...*, *op. cit.*, pp. 11-21.

³¹ *Ibid.*, pp. 33-38.

expresión individual se deriva del sistema de la lengua, de los patrones de comunicación y de los enunciados ajenos que siguen estos modelos. Al crear, el hablante incorpora lo dicho por otros como parte de su enunciación, pero en una nueva situación y con otra entonación; se apropia de la palabra ajena, la engarza con la propia, le da un nuevo sentido y la introduce en la corriente de la comunicación social;³² dirige su enunciación a un destinatario y entabla relaciones dialógicas que traspasan el presente, pues prevé réplicas. En el caso de un autor, su consideración al porvenir se dirige a un tercero en el diálogo, un “destinatario superior” que está más allá, en la posteridad que pretende alcanzar con su obra: alguna autoridad en la materia, un sabio lector, el letrado reconocido, el científico escrupuloso, el juicio de la historia...³³

El autor mezcla su palabra con la ajena, proclamada por los personajes de la obra literaria que representan grupos humanos situados en territorios específicos, pues los enunciados están determinados por sus contextos históricos y sociales. Para Volóshinov esto es válido no solo para la forma, también para el contenido de las expresiones verbales, pues en cada época las colectividades les dan prioridad a ciertos temas mientras minusvaloran otros según sus necesidades materiales y su lugar en las relaciones de producción. El autor incorpora estos acentos temáticos en su palabra, como resultado de su interacción social; la integración de la palabra ajena está cargada de entonaciones que se fusionan con la suya, en la construcción bivocal de la novela, pues dialoga constantemente con la época en la que se desarrolla la trama; en el diálogo confronta su ideología con las prevalecientes en ese momento. Se trata de la estilización de la palabra del autor en una imagen artística que expresa su idea de la vida y la sociedad; pero no lo hace de manera directa: la representa de manera simbólica por medio del lenguaje verbal, principalmente a través del discurso y de la actuación del héroe.³⁴

Para Mijaíl Bajtín la novela es una obra discursiva integral: un enunciado compuesto por otros enunciados heterogéneos en voz de los personajes; la misma palabra del autor está permeada por la ajena, por es-

³² Mijaíl Bajtín, *Estética de la creación verbal*, Buenos Aires y Ciudad de México, Siglo XXI, 2012, pp. 293, 309.

³³ *Ibid.*, p. 315

³⁴ V.N. Volóshinov, *op. cit.*, p. 47.

to la obra es bivocal.³⁵ Al mostrar su visión del mundo por medio de las expresiones del protagonista, el escritor genera la palabra multilingüista: una hibridación intencional, disímil de la continua mezcla que se da en el lenguaje cotidiano, en el que se cruzan múltiples géneros discursivos de manera aleatoria: de diferentes profesiones, etnias, edades... No ocurre así en la obra épica, pues es monológica, dominada por una sola voz: la palabra de la autoridad, de los dioses o del destino; cualquier otro discurso es subyugado, incluso el del autor.³⁶ En el género novelístico, el lenguaje del autor representa el ajeno; dialoga con él y como él: en una construcción bivocal ambos se funden. Se trata de una hibridación intencional que combina, en un mismo enunciado, dos conciencias con dos voluntades diferentes: las del autor y las de los personajes. Así se genera la “imagen artística del lenguaje” en la que un lenguaje esclarece a otro y una conciencia comprende a otra, por eso: “la imagen de un lenguaje solo puede construirse desde la perspectiva de otro lenguaje”.³⁷ La conciencia, la voluntad y el lenguaje del autor crean lo propio en los personajes por medio del lenguaje representado. Las dos conciencias corresponden a dos contextos sociales y lingüísticos que se unen en el multilingüismo de la novela, con dos voces y dos acentos que dialogan constantemente, lo que genera una estructura sintáctica bivocal: dos enunciados socialmente distintos se unen en uno solo, a la manera de las réplicas de un diálogo.³⁸

Polifonía y apertura en la novela

Bajtín muestra que Fiódor Dostoyevsky introdujo el multilingüismo y la polifonía en la novela, que antes de él tenía un carácter monológico; los escritores imponían su visión del mundo a través de sus personajes, estos eran los portadores de sus ideas; todas las opiniones y acciones confluían con la voz del autor, mientras los demás puntos de vista los minimizaba y los exhibía como errores o desviaciones: la palabra ajena era borrada del discurso de la obra. Dostoyevsky, por el contrario, dota a sus personajes de autonomía en su pensamiento: con sus propias nociones que se confrontan en el diálogo con los otros. Las ideas del contexto social permean las

³⁵ M. Bajtín, *Estética...*, *op. cit.*, p. 303.

³⁶ Mijaíl Bajtín, “El hablante en la novela”, en *Las fronteras del discurso*, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2011, pp. 69-72.

³⁷ *Ibid.*, p. 101.

³⁸ *Ibid.*, pp. 99-102.

de los protagonistas, con su variedad y su riqueza, sin importar si coinciden o no con las del autor, quien no impone su punto de vista; respeta el valor de la palabra ajena, la incorpora en las voces de los personajes y en la suya como narrador.

Para este autor no existen las ideas acabadas como en el Romanticismo, ni los aforismos universales como en la Ilustración; siempre las encarna en el ser humano que se enfrenta y dialoga con sus congéneres, por eso cuando Bajtín se refiere a algún personaje de Dostoyevsky habla del “hombre de la idea”:³⁹ un ideólogo que elabora su pensamiento en la interacción discursiva con otros. En sus novelas el diálogo no es un medio ni un preámbulo para la acción: es la propia acción, el fin en sí mismo. Se desarrolla al margen del argumento conclusivo, el diálogo es algo vivo y fluido que nunca termina, tiende a la infinitud. Esto es lo que le da razón de ser a los personajes, pues su existencia está ligada a la comunicación dialógica: solo en ella el ser humano se realiza y se da a conocer a los demás.⁴⁰

Dostoyevsky desarrolló el potencial artístico de la idea: no se apropió de ella, la dejó vivir libremente en sus personajes, quienes expresan los pensamientos de la época, con la multiplicidad de palabras ajenas y puntos de vista diversos. Esto muestra la gran capacidad de este escritor para escuchar el diálogo de su tiempo, recogerlo, asimilarlo, fusionarlo con su pensamiento y expresarlo en la novela por medio de su voz fundida con las de los protagonistas, así logró novelas multilingües y polifónicas con ideas abiertas, inconclusas. No domina la verdad del autor: el lector escucha las diferentes voces, los puntos de vista divergentes y saca sus propias conclusiones.⁴¹

Esta fue una gran aportación pues, como mostró Volóshinov, en la vida real la conciencia del sujeto se desarrolla en el diálogo con los otros y no puede representarse en las novelas monológicas. La complejidad de la conciencia en su interacción discursiva solo se desarrolla en el arte polifónico, algo que Dostoyevsky tenía presente, por lo que denominaba realista a su literatura.⁴² Las contribuciones del escritor rebasaron este ámbito pues, según Bajtín, la polifonía se extiende a otros géneros artísticos.⁴³

³⁹ M. Bajtín, *Problemas de la poética...*, *op. cit.*, p. 184.

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 455-456.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 172-208.

⁴² *Ibid.*, p. 147.

⁴³ *Ibid.*, p. 481.

LOLA EN LA TRILOGÍA *BUNDES REPUBLIC DEUTSCHLAND*

Lola. BRD 3 es la tercera película de una trilogía de Fassbinder sobre la década de 1950 en Alemania, titulada *Bundes Republic Deutschland (BRD)*, se completa con *La boda de María Braun*,⁴⁴ *BRD 1* y *Las ansias de Verónica Voss, BRD 2 (Die Sehnsucht der Veronika Voss)*. Estas películas comparten el sentido y se traslapan en el tiempo: desde 1943 hasta finales de la década de 1950. Además están protagonizadas por mujeres independientes —tres heroínas que se imponen a los hombres—,⁴⁵ aluden a la americanización de la cultura alemana e incorporan la intermedialidad, es decir, la presencia de otros medios en el cine: En *María Braun* la radio, en *Verónica Voss* el mismo cine y la radio y en *Lola* la radio y la televisión. La tetralogía de sus filmes con mujeres dominantes en los periodos de guerra y posguerra la completa *Lili Marleen*, Fassbinder tenía en mente una quinta película para esta serie sobre Rosa Luxemburgo, pero no llegó a realizarla.⁴⁶

La boda de María Braun —rodada en 1978— fue la segunda coproducción internacional de Fassbinder,⁴⁷ su gran éxito lo animó a realizar la trilogía. Como es la primera película, contiene elementos esenciales que se replican en las otras. Algunos críticos, principalmente extranjeros, la recibieron como una alegoría de la historia de Alemania.⁴⁸ La heroína es una mujer que vive la catástrofe de la Segunda Guerra con la supuesta pérdida de su marido y la pobreza, que mitiga con su despiadada iniciativa, al margen de los sentimientos y la moral. Logra el éxito y recupera a su esposo pero, finalmente, todo termina con la explosión de su casa por

⁴⁴ *Die Ehe der Maria Braun* (1979) fue la película más exitosa de Fassbinder: en Alemania recaudó cuatro millones de marcos y en Estados Unidos un millón de dólares. Además de este suceso en taquilla la crítica la valoró muy bien y fue proyectada, durante un año completo, en un notable cine parisino, Thomas Elsaesser, *Fassbinder's Germany. History, Identity, Subject*, Ámsterdam, Universidad de Ámsterdam, 1996, p. 97.

⁴⁵ Fassbinder prefería trabajar con mujeres: valoraba su desenvoltura y libertad frente al acartonamiento masculino, Rainer Werner Fassbinder, “Conversación con Frank Ripplloh sobre *La ansiedad de Verónica Voss* y *Querelle*”, en *La anarquía de la imaginación*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 255.

⁴⁶ Peter Märthesheimer, *Entrevista*, Nueva York, The Criterion Collection, 2003 [Video].

⁴⁷ La primera fue *Desesperación. Un viaje a la luz (Despair. Eine Reise ins Licht)* de 1977, filmada en inglés con algunos artistas extranjeros, como Dirk Bogarde quien, según Fassbinder, estaría interesado en participar en la película basada en *El profesor Unrat*, véanse *Die dreizehn Jahre des Rainer Werner Fassbinder*, Múnich, Hockebooks Kindle, 2013, pp. 69-73 y Michael Töterberg, “Die fröhliche Velogenheit der Fuffzuger”, en *Lola. Ein Drehbuch für Rainer Werner Fassbinder*, Múnich, Belleville, 1997, p. 141.

⁴⁸ Thomas Elsaesser escribe que, por lo general, los filmes europeos son alegóricos y tienen algo que decir, de forma simbólica, sobre su país, T. Elsaesser, *op. cit.*, p. 102.

una fuga de gas. María Braun representa a la mujer independiente y exitosa; su destino simboliza el de Alemania: un país que superó la catástrofe gracias a los ímpetus de su población, pero que se entregó en las manos del mercado y de Estados Unidos. La “americanización” de la cultura alemana⁴⁹ está representada en la trama por el amante de María Braun, un soldado afroamericano,⁵⁰ y otras referencias, como el jazz, las bebidas alcohólicas, el chicle, el chocolate Hershey’s, los cigarrillos Camel,⁵¹ la bandera americana. Al igual que la historia de la protagonista, el film sugiere que en la reconstrucción de Alemania se utilizaron prácticas empresariales carentes de escrúpulos para salvar los obstáculos, alcanzar la prosperidad económica y el progreso material.⁵²

Thomas Elsaesser advierte que Fassbinder emplea “simetrías y repeticiones” para darle sentido al filme. Condensa en la historia de María Braun el destino de Alemania, con más continuidades que rupturas entre el pasado nazi y la historia posterior.⁵³ A esto se deben ciertos traumas y brotes de melancolía, pues junto a los apuros por negar el pasado está, siempre latente, el “retorno de lo reprimido” que no se alivia con la prosperidad económica. Esto se simboliza en la película con las sirenas y el bombardeo del principio, que se replican al final, con la estridente voz de la radio que anuncia la victoria de la selección alemana en el mundial de fútbol (recreación de la exaltación nacionalista) y la explosión de gas que destruye la casa del matrimonio Braun.⁵⁴ Los retratos de Helmut Schmidt

⁴⁹ Según Elsaesser, este tema fue tratado por algunos cineastas alemanes en las décadas de 1970 y 1980, principalmente Hans Jürgen Syberberg en *Hitler, un filme de Alemania* (*Hitler, ein Film aus Deutschland*) de 1977 y Edgar Reitz en *Patria. Una crónica alemana* (*Heimat. Eine deutsche Chronik*) de 1984, T. Elsaesser, *op. cit.*, p. 107.

⁵⁰ En la mayoría de sus películas, Fassbinder utiliza un soldado americano como símbolo de la influencia de esta cultura en Alemania, incluso realizó un filme titulado *El soldado americano* (*Der Amerikanische Soldat*) en 1970.

⁵¹ La cajetilla de cigarrillos es de la década de 1970. El motivo muestra las intenciones de Fassbinder por traer el pasado al presente.

⁵² Fassbinder trató antes el espíritu de esta época, de manera indirecta, en *Yo solo quiero que me quieras* (*Ich will doch nur, dass Ihr mich liebt*), Rainer Werner Fassbinder, “Ich will doch nur, dass Ihr mich liebt”, en L. Kardish (ed.), *Rainer Werner Fassbinder*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1997, p. 59.

⁵³ Para Elsaesser *María Braun* es una película importante dentro de la serie del nuevo cine alemán que se propuso vencer el pasado nazi. A esto contribuyeron, entre otros, Alexander Kluge, Edgar Reitz, Helma Sanders-Brahams, Hans-Jürgen Syberberg, Volker Schlöndorff, Margerethe von Trotta, Jutta Brückner y Janine Meerapfel. T. Elsaesser, *op. cit.*, p. 97.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 109.

y otros cancilleres aluden al cuadro enmarcado de Hitler que cae al piso y se quiebra al principio de la película; los discursos de Konrad Adenauer transmitidos por la radio también se repiten, primero afirman que no habrá rearme, pero después se desmienten y anuncian la afiliación de Alemania a la Organización del Tratado del Atlántico Norte (OTAN).⁵⁵ Por su ambigüedad, el final trágico del filme da lugar a múltiples interpretaciones: las oportunidades perdidas después de 1945 para romper con el pasado y emprender un nuevo camino o los límites que les imponen los hombres a las mujeres al regresar de la guerra y tomar, de nuevo, los cargos en el gobierno y las empresas.⁵⁶

La boda de María Braun impulsó la fama internacional y abrió nuevas posibilidades para Fassbinder, quien realiza varios proyectos, pero regresa al tema de la corrupción de la década de 1950 en las otras dos películas que completan la trilogía *BRD: Las ansias de Verónica Voss* y *Lola*. Esta década le interesaba especialmente al cineasta, pues la consideraba inmoral: un reflejo de la historia sucesiva de Alemania,⁵⁷ sin embargo, sus filmes no son históricos: no estaba interesado en este tipo de películas sino en representar el pasado desde el presente, es decir, la década de 1950 como un espejo de las de 1970 y 1980.⁵⁸ Para lograrlo, el director utiliza símbolos y alegorías propios de las películas artísticas, diferentes de las de Hollywood (Fassbinder apreciaba el cine de Hollywood, sobre todo por sus recursos industriales) que representan historias de manera realista.⁵⁹

LA GESTACIÓN DE *LOLA*

A principios de la década de 1980, como se dijo, el éxito de *María Braun* estimuló a Fassbinder a filmar varias películas, entre ellas *Lili Marleen*, exhibida en 1980, *Cocaine*⁶⁰ y dos adaptaciones de novelas: *El profesor Unrat*, de Heinrich Mann y *Hurra, aún vivimos* (*Hurra wir leben noch*), de Johannes Mario Simmel,⁶¹ que tampoco se filmó. Ya existía una adaptación de *El profesor Unrat*, la película *El Ángel Azul*, pero Fassbinder buscaba algo diferente; sin una idea clara, quería que sucediera en la década de 1950 —el perio-

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 101, 106.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 103.

⁵⁷ M. Töterberg, *op. cit.*, p. 142.

⁵⁸ T. Elsaesser, *op. cit.*, p. 105.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 104.

⁶⁰ El mismo Fassbinder escribió el guion, pero la película nunca se realizaría.

⁶¹ P. Berling, *op. cit.*, p. 7424.

do de Konrad Adenauer—. Recurrió al mismo guionista de *María Braun*, Peter Märthesheimer, quien hizo el contrato con el productor Hanns Eckelkamp, aunque sin un título definido, solo con la leyenda: “un guion para una película que tiene lugar en la segunda mitad de la década de 1950 en Alemania”.⁶² Eckelkamp y Peter Berling, productor ejecutivo, planearon una gran coproducción internacional que titularon *Lola (Lili Marleen)* también había sido una coproducción internacional en inglés y con artistas extranjeros); emplearon actores como Ryan O’Neal, Gérard Depardieu y Franco Nero.⁶³ Eckelkamp contrató a una compañía para promocionar la película y en mayo de 1980 la presentó en el festival de Cannes con un cartel rosa estridente y un logotipo también muy colorido con una boca y unos ojos sensuales, lo que atrajo a *Variety* y otras revistas de cine, que reprodujeron la publicidad en páginas enteras. En los vestíbulos de algunos hoteles también se pusieron anuncios luminosos y otros dispositivos publicitarios; para Peter Berling la publicidad resultó muy estridente: *kitsch*.⁶⁴

Con estos ánimos los productores consiguieron financiamiento hasta que la revista diaria del festival *Le film français* publicó una entrevista en la que Fassbinder se mostró molesto por los promocionales de *Lola* presentados en Cannes y dijo: “Rosa asqueroso no es mi próxima película y nunca filmaré así de rosa”⁶⁵ y rechazó el guion de Märthesheimer, a quien simplemente le espetó que se trataba de una historia “banal”. El guionista no se dio por vencido y trabajó de manera independiente y a su propio riesgo; haría la adaptación libre, sin contrato, sin anticipo y sin más instrucciones: si el resultado les gustaba a los productores y al director, lo vendería. Punzado por la crítica, con ayuda de la psicóloga Pea Fröhlich escribió el texto en seis semanas; ubicó la historia en la década de 1950, la del milagro económico y la reconstrucción de Alemania representados ya en *María Braun*. Sustituyó a los protagonistas:⁶⁶ al profesor de bachillerato de la época guillermina —sin sentido en el nuevo contexto— por un personaje característico de la reconstrucción del país: un funcionario de planeación urbana. Sus antagonistas ya no serían estudiantes, sino un “lobo” inmobiliario, y la cantante de cabaret sería algo más: una prostituta

⁶² Peter Märthesheimer, “Der Puff im Kopf”, en M. Töteberg (ed.), *Lola. Ein Drehbuch für Rainer Werner Fassbinder*, Múnich, Belleville, 1997, p. 7.

⁶³ P. Berling, *op. cit.*, pp. 6717, 6850.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 6888.

⁶⁵ En M. Töteberg, *op. cit.*, p. 139.

⁶⁶ P. Märthesheimer, *op. cit.*, pp. 8-9; M. Töteberg, *op. cit.*, p. 142.

que representaría lo que Fassbinder declaró a la prensa sobre esos tiempos: “De 1956 a 1960 sucedieron, por así decirlo, los años más inmorales que ha habido en Alemania”.⁶⁷ El nuevo guion fue aceptado, Fassbinder dijo que se trataba de algo diferente: “Finalmente tuvimos una historia completamente nueva, que no tiene que ver con la de Mann o la versión filmica de Von Sternberg. Fue nuestra propia historia original” con el título *Poor Rich Lola*.⁶⁸ Sin embargo, los productores no quisieron arriesgarse y le compraron los derechos de autor a Leonie Mann, heredero de Heinrich.⁶⁹ Y la idea de una gran coproducción internacional se descartó: sería una película alemana más modesta.⁷⁰

EL DIALOGISMO Y EL CRONOTOPO EN LA NOVELA

EL PROFESOR UNRAT

“Pero si es un hombre muy culto y educado y
muy fácil de engatusar”, dijo en el camerino Guste,
la artista y compañera de Rosa Fröhlich, a los estudiantes,
refiriéndose a su profesor Unrat.⁷¹

La novela corta *El profesor Unrat*, publicada en 1905, versa sobre la historia real del profesor berlinés Raat,⁷² quien tuvo una relación con una artista de cabaret. Mann la leyó en un periódico que compró cuando asistía a una función en el teatro Alfieri de Florencia. Daba clases en el último año de bachillerato,⁷³ en una pequeña ciudad portuaria cercana a Hamburgo.⁷⁴ Es

⁶⁷ En la trilogía *BRD* Fassbinder representa la corrupción de la era Adenauer en diversos sectores: en *Lola. BRD 3* la de la industria de la construcción, en *Las ansias de Veronica Voss. BRD 2* la de las instituciones públicas de la salud y en *La boda de María Braun. BRD 1* la de la empresa privada, M. Töterberg, *op. cit.*, p. 142.

⁶⁸ *Lola pequeña pobre* y *Mi Lola* fueron otras opciones de título que, finalmente, se descartaron, P. Berling, *op. cit.*, p. 6668.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 6630; M. Töterberg, *op. cit.*, p. 142.

⁷⁰ P. Berling, *op. cit.*, pp. 6668, 6843, 6867.

⁷¹ Heinrich Mann, *El profesor Unrat*, Barcelona, Debolsillo, 2019, p. 74.

⁷² La novela se basa en la historia real de un profesor berlinés que tuvo una relación con una artista de cabaret, L.F. Moreno, *op. cit.*, p. 256; Petra Urban, *Professor Unrat, Heinrich Mann*. Conferencia, video, Maguncia, 25 de enero de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=Wc12BzFWLCw&list=PLq9r-rIxRaW9M4C7s0S-0jqkEWyeTNY5z&index=5>

⁷³ “Untersekunda” es el sexto año de educación media, lo que sería el tercer nivel de preparatoria o bachillerato, Heinrich Mann, *Professor Unrat*, Hamburgo, Rowohlt, 1999, p. 9.

⁷⁴ En la novela no se determina la ciudad, pero Schneider y Moreno sostienen que se trata de Lü-

un tirano, gruñón y déspota en las aulas, que extiende su odio fuera de ellas: imagina alumnos perezosos que persigue por toda la ciudad. Como no enseña, sino que regaña y oprime, se gana el desprecio de los estudiantes y le ponen el mote *Unrat*, que significa basura. Su apodo se hace conocido en la ciudad y en todas partes se mofan llamándolo así, tanto en la escuela como en la calle. Cuando sorprende a algún estudiante que lo pronuncia, lo castiga o toma represalias a largo plazo arruinando su carrera. Tres estudiantes son protagonistas de la novela: Lohmann, Von Ertzum y Kieselack. Unrat halla en el cuaderno del primero unos versos dedicados a la artista Rosa Fröhlich y decide indagar sobre su relación sentimental. Encuentra a la artista en un cabaret llamado El Ángel Azul y sorprende a los tres estudiantes que frecuentan el lugar; los increpa y los reprende. Se hace amigo de Rosa Fröhlich y le pide alejarse de los estudiantes, sin embargo, la artista no le hace caso, los sigue frecuentando y en una salida por la noche maltratan unas tumbas valuadas como monumentos de la ciudad. Son acusados y los tribunales los encuentran culpables, Unrat participa en el juicio y ofende a personalidades importantes, lo que se suma a la falta de probidad con la que se considera su relación sentimental con Rosa Fröhlich y es destituido de su cargo de profesor. Ya sin trabajo, contrae matrimonio con Fröhlich y, ante la quiebra económica, la pareja convierte su hogar en una casa de juegos para ganarse la vida. El lugar lo frecuenta mucha gente, incluso hombres prominentes de la ciudad; muchos pierden sus fortunas y quedan arruinados, lo que le da doble satisfacción a Unrat: gana dinero y corrompe a la ciudad, con lo que se desquita del pasado. Con el fin de complementar sus ganancias y mantener a su hija, Rosa Fröhlich usa sus encantos para obtener dinero de los hombres. Esto le pesa a Unrat pero lo tolera con la condición de que no vea a Lohmann, sin embargo, este encuentra la oportunidad de seducir a Rosa y antes de consumar su relación, son sorprendidos por Unrat, quien arma un altercado, agrede a la artista y roba la cartera de Lohmann, quien lo acusa con la policía que, finalmente, detiene a la pareja.

El cabaret El Ángel Azul, que significa ángel caído, es el cronotopo más importante de la primera parte de la novela.⁷⁵ No es un sitio fre-

beck, la ciudad natal de Mann, Peter Paul Schneider, "Studienausgabe ein Einzelbänden", en H. Mann, *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen*, Fráncfort, Fischer e-books, 2008 y L.F. Moreno, *op. cit.*, p. 262.

⁷⁵ Capítulos 1 a 10. La novela tiene los capítulos corridos, pero la divido en dos partes para estudiarla. La segunda parte corresponde a los capítulos 11 a 17.

cuentado por personas de calidad moral como el profesor Unrat; cuando se da cuenta de que sus estudiantes lo hacen, los reprende, pero termina imitándolos. Ahí conoce a la mujer que lo transformará: de ser un conservador que respeta las normas a favor del *statu quo*, se convertirá en un rebelde que pervertirá a la sociedad. Al principio le cuesta trabajo encontrar el lugar en el que trabaja Rosa Fröhlich, pero una vez que conoce el cabaret y da con la cantante se vuelve asiduo visitante. Los primeros ocho capítulos de la obra literaria transcurren solo en tres días en los que el profesor va al lugar, se hace muy amigo de Fröhlich y se vuelve “importante” en su camerino. Las otras acciones transcurren en la escuela, la ciudad y el departamento del profesor, pero remiten su sentido a lo que sucede en el cabaret: de aquí parten los significados sobre la educación, la moral y las relaciones entre los jóvenes y los adultos.

En la segunda parte⁷⁶ el cronotopo principal se desplaza a la vivienda del matrimonio Unrat que funciona como casa de apuestas y diversiones; los significados inmorales del cabaret se desplazan a este lugar al que concurren personas de toda la ciudad, supuestamente honestas y decentes. Fröhlich y sus amigas aprovechan para vender sus encantos y divertirse con los hombres. El cabaret no aparece más, pero el nuevo cronotopo es su extensión.

En la novela aparecen personajes de diferentes ocupaciones y clases sociales: profesores de primaria y bachillerato, estudiantes, un conde, actores, un afiliado al partido socialdemócrata, cantantes, bailarinas, una camarera, cónsules, comerciantes, un zapatero, marineros, oficiales del ejército, un fiscal, jueces, un abogado, un pastor cristiano, un industrial sajón, campesinos, un carnicero, una empleada doméstica, una modista, vendedores, un banquero berlinés, policías, un ebanista, un tapicero, acreedores, un cochero. Sin embargo, no se aprecia del todo esta diversidad de hablantes, pues a lo largo de la novela prevalece la voz de un narrador omnisciente; hay pocos diálogos y la mayoría son de los personajes principales: el profesor Unrat, la cantante Rosa Fröhlich y los estudiantes Lohmann, Von Ertzum y Kieselack. Son cinco voces que, a través del narrador, expresan algo de esta pluralidad: Unrat es doctor, aunque su habla es semejante a la de los estudiantes;⁷⁷ Lohmann es sobrino de un cónsul y pertenece a la clase

⁷⁶ Capítulos 11 al 17.

⁷⁷ “Pensaba y se expresaba en su lenguaje, empleaba su jerigonza, llamaba ‘cuartucho’ al guardarro-

alta —Lohmann tiene muchas cualidades: belleza, inteligencia, educación, dotes artísticas; encarna al propio Mann en su juventud—,⁷⁸ el conde von Ertzum es de la nobleza y Kieselack es hijo de un trabajador del puerto. Sus hablas son las de su edad y las de su condición de estudiantes, sus diferencias de clase se revelan, principalmente, en sus comportamientos: Von Ertzum pretende seducir a Fröhlich con exhibición de fuerza, promesas de riqueza y buena posición social, Kieselack compra sus favores y Lohmann la cautiva con perseverancia, verbo y conocimiento.

A través del narrador omnisciente, Heinrich Mann habla por todos los personajes: se apropia del ambiente de la época y lo articula con la palabra ajena que hibrida con la propia. Con un tono farsesco expresa su punto de vista sobre los acontecimientos, aunque no de manera contundente, pues confronta opiniones sin favorecer alguna en particular. El personaje principal, el profesor Unrat, se transforma a lo largo de la diégesis: en la primera parte de la novela es un déspota solitario —abogado solo al estudio y la docencia— que, sin capacidad para relacionarse, defiende el sistema establecido. En la segunda parte no le interesa más la opinión ajena: desafía a los jueces, insulta a personas importantes y, con la complicidad de su esposa Rosa Fröhlich, envía a la gente de la ciudad en su casa de juegos. A pesar de esto, conserva un rasgo de carácter: la misantropía. Unrat nunca deja de odiar a la sociedad: primero por ser objeto de sus burlas con el mote “basura”, después por haber sido expulsado de la escuela y rechazado por la colectividad. Esta novela tiene tintes autobiográficos,⁷⁹ Heinrich Mann la escribió como una sátira a la hipocresía y la corrupción de la sociedad guillermina de finales del siglo XIX y principios del XX en Alemania, pero sobre todo a su sistema educativo basado en la memorización y el autoritarismo. *El profesor Unrat* se suma a otras obras literarias en las que el autor critica la etiqueta y los modales de las clases altas a las que pertenecía, no solo con sus textos, también frecuentando antros, burdeles y cabarets, donde se lió con mujeres libertinas, artistas y cantantes como Trude Hesterberg, quien fundó el *Wilde Bühne* —uno de los cabarets de más renombre en Weimar— y lo animó

pa. Daba sus discursos en el mismo estilo del que ellos se habrían servido en las mismas circunstancias...”, H. Mann, *El profesor Unrat*, *op. cit.*, p. 15.

⁷⁸ P. Urban, *op. cit.*

⁷⁹ En una carta, de 1905, Mann le dice a Inés Schmidt que tiene cierto parecido con Unrat, L.F. Moreno, *op. cit.*, p. 266.

a llevar la novela a la pantalla grande.⁸⁰ Mann era un reconocido demócrata; con sus artículos periodísticos llevó sus diatribas a la arena política, atacó frontalmente el nazismo y presagió la barbarie: en uno de sus artículos vislumbró las cámaras de gas.⁸¹

En la época guillermina, las personas mayores y conservadoras defendían el respeto a las jerarquías y a la moral cristiana; se enfrentaban a los procesos de cambio y de modernización, al crecimiento demográfico, a la liberación de la mujer —representada por Rosa Fröhlich— y al empuje de los jóvenes,⁸² simbolizado por los tres estudiantes que constantemente increpan al profesor, a quien finalmente vencen. El conservadurismo subyace en la ideología de la ciudad y se expresa, sobre todo, con la voz de Unrat durante la primera parte de la novela: él mismo es un tirano, defiende la moral, el orden y los estamentos. La transformación del protagonista comienza cuando se enamora de la cantante; su cambio de actitud crece y se ventila públicamente en el juicio de esta y los estudiantes por la destrucción de las tumbas; sale a la defensa de la cantante y se rebela contra los jueces y algunas personas importantes, por lo cual lo despiden de la escuela. El cambio de personalidad incluye su postura política: ataca el sistema establecido y simpatiza con la socialdemocracia, pero va más allá: Unrat comete actos ilícitos y así se venga de la sociedad que lo excluyó: regentea una casa de juegos y al final roba la cartera de Lohmann, lo que ocasiona su detención.

Este estudiante ve en Unrat a un anarquista: en su casa de apuestas influye en la conducta de personas de diferentes clases sociales: desde los comerciantes hasta el cónsul, el pastor y los jueces. Esto habla de la doble moral de una sociedad rígida y autoritaria seducida por las mujeres, los placeres, el alcohol y el juego. El comportamiento, las ideas y el habla de Unrat y Fröhlich permean a la colectividad y la corrompen. Por medio de la burla, Heinrich Mann manifiesta su punto de vista sobre la sociedad decadente, pero no la impone de manera monológica con un argumento único. La pluralidad de voces en la interacción dialógica revela otras posturas: algunas consideran que la corrupción es de la pareja y que los demás cayeron temporalmente en el engaño.

⁸⁰ Trude Hesterberg quería ser la actriz principal, sin embargo, el papel lo interpretó Marlene Dietrich, L.F. Moreno, *op. cit.*, p. 255.

⁸¹ L.F. Moreno, *op. cit.*, 260.

⁸² Michael Stürmer, *El imperio alemán (1879-1919)*, Barcelona, Mondadori, 2003, pp. 117-140.

Los personajes están delineados de forma caricaturesca: sin la definición y la complejidad que tiene “el hombre de la idea” de Dostoyevsky. Desde el principio de la novela, el profesor Raat es cosificado con el apodo *Unrat*, basura, con el cual se implica (parte del odio a Lohmann es porque nunca lo llama así). No se atormenta por sus ideas: las resuelve rápidamente y cambia su manera de pensar; la novela carece de grandes diálogos que confronten sus puntos de vista y lo inciten a reflexionar, por lo cual su transformación, debida al enamoramiento, no tiene bases razonadas: es superficial. Algo similar pasa con Rosa Fröhlich: de cantante de cabaret pasa a una señora casada que se codea con la alta sociedad; sigue manipulando a los hombres con su belleza, que vende al que más le ofrece y engaña a Unrat, quien lo tolera a regañadientes, con la condición de que no se relacione con Lohmann, a quien quiere hundir junto a sus compañeros. La cantante no es reflexiva ni entabla diálogos sobre la existencia o la sociedad. En la novela predominan las acciones exteriores de los personajes sobre su vida interior, lo cual, según la teoría de Kracauer, le confiere cualidades cinematográficas. Los incidentes en el cabaret, el juego, la prostitución, los líos amorosos de la cantante con varios hombres son temas también cinematográficos y la hacen propicia para adaptarse a la pantalla.⁸³

EL DIALOGISMO Y LOS CRONOTOPOS EN LA PELÍCULA *LOLA*

Fassbinder se propuso representar la corrupción en la reconstrucción de Alemania durante la posguerra con la película *Lola*; pensó en la novela *El profesor Unrat*, en la que una ciudad entera aparenta buenos principios, pero cae en el juego, el alcohol y la prostitución. Llamó al sociólogo Peter Märthesheimer para que escribiera el guion, pues conocía la posguerra y desarrolló muy bien el contexto en la trilogía *BRD*. En el segundo intento, el guionista se apoyó en la psicóloga Pea Fröhlich⁸⁴ para caracterizar personajes diferentes a los de la novela:⁸⁵ ya no se trata de un profesor y sus estudiantes que se relacionan con una cantante de cabaret en la época guillermina, sino de un funcionario de planeación urbana, en la década de 1950, que se corrompe por ella.

⁸³ S. Kracauer, *op. cit.*, pp. 103-104, 299-305.

⁸⁴ Peter Märthesheimer y Pea Fröhlich, “Drehbuch”, en M. Töteberg (ed.), *Lola. Ein Drehbuch für Rainer Werner Fassbinder*, Múnich, Belleville, 1997.

⁸⁵ P. Märthesheimer, *Entrevista*, *op. cit.*

El filme comienza con un fotograma fijo, en blanco y negro, del canciller Konrad Adenauer sentado junto a un reproductor de música; al lado izquierdo, de arriba abajo corre una delgada franja con los colores de la bandera alemana; suena la canción *Bajo las estrellas extranjeras* (*Unter fremden Sternen* de 1959, de Freddy Quinn) y transcurren los créditos con tipografía manuscrita en vivos colores. Esto nos anuncia que el filme tratará sobre los tiempos del milagro alemán, apoyado por Estados Unidos con el Plan Marshall.

El alcalde contrata a Von Bohm para dirigir el departamento de urbanismo durante la reconstrucción de Coburgo. La primera idea del nuevo funcionario es promover las inversiones para Lindenhof, un gran proyecto inmobiliario en esta pequeña ciudad. Schuckert es el principal contratista y frecuenta el cabaret donde trabaja Lola, su amante con la que tiene una hija: Marie. A través de su madre, empleada doméstica de Von Bohm, Lola se entera del gusto de este por el arte chino de la antigüedad y de sus visitas a la biblioteca para estudiarlo. Aquí lo encuentra, se relaciona con él y salen a pasear. Von Bohm se enamora, le compra un anillo de compromiso, le propone matrimonio y hacen el amor en un pajar. En la noche Lola lo despidió y le aconseja que se vaya de la corrupta ciudad. Más adelante le envía una nota de rompimiento. Esslin, un pacifista que trabaja en la oficina de planeación urbana, está en contra del proyecto Lindenhof y le dice a Von Bohm que hay corrupción de por medio, pero este no le hace caso; cuando se entera de la relación amorosa de Von Bohm con Lola, lo lleva al cabaret para desenmascarar a Schuckert con el fin de truncar el proyecto. Ahí se encuentra con el contratista, que se ufana de poseer a la prostituta Lola, quien sale a cantar en ese momento. Von Bohm se queda atónito y se va a su oficina a trabajar toda la noche. En la comisión de urbanismo, con la complicidad de Esslin, anuncia que retira el proyecto Lindenhof.

Schuckert ve cómo se desmoronan sus planes para enriquecerse y teme arruinarse; encuentra a Von Bohm y le ofrece a Lola. En la noche, el funcionario entra en el cabaret y cuando Lola está cantando la interrumpe frente a todos y se la lleva al camerino. En casa del matrimonio Schuckert, Lola dice que Von Bohm mantendrá los negocios inmobiliarios. Se casan y al salir de la iglesia Lola se disculpa para ir por unas cosas, pero se encuentra con su amante Schuckert, que le regala las escrituras del cabaret. Vestida de novia, Lola le da las gracias y hacen el amor. Mientras, Von Bohm pasea con Esslin y Marie.

En *Lola* el cabaret es el cronotopo principal, pero algo más que en la novela *El profesor Unrat*: también es un burdel: lugar en el que se cometen actos ilícitos y símbolo de la corrupción. No lo visitan personas con ciertos principios, como Von Bohm. Por el contrario, Schuckert lo frecuenta asiduamente para hacer negocios y comprar a funcionarios con mujeres, todos están al tanto de su relación con Lola. El alcalde de la ciudad es discreto en sus visitas al cabaret, al jefe de la policía no le importa ser visto y el soldado americano va uniformado. Esslin, el pacifista, toca la batería en el grupo musical, es amigo de Lola y se pelea con Schuckert por ella.

Las artistas tienen sus camerinos en la planta alta, ahí atienden a los clientes. Lola es la estrella principal: con lencería y zapatos negros y vestidos rojos canta, baila y se emborracha con Schuckert. El lugar está decorado con paredes acolchadas, cortinas y alfombras rojas, iluminación roja con toques morados; los clientes tocan libremente a las mujeres. Es el ambiente del lugar lo que le da sentido al film, aquí ocurren las acciones definitorias, las crisis y los rompimientos de las personalidades: es el cronotopo del umbral, característico de la obra de Fassbinder.⁸⁶

Así lo vemos con Von Bohm, quien se quiebra tres veces por el cabaret: la primera, cuando Lola le dice por teléfono, desde la cama de su camerino, que quiere pasear el domingo; la llamada estimula los sentimientos del funcionario, se enamorará de Lola y le propondrá matrimonio. La segunda, cuando Esslin lleva a Von Bohm al cabaret para que descubra que Lola es la amante de Schuckert: el duro golpe cambia su actitud y cancela el proyecto Lindenhof. Y la tercera, cuando Von Bohm regresa al cabaret y prende a Lola como pago por la reactivación del proyecto; suben al camerino, pero su debilidad emocional lo quiebra y rompe en llanto en la orilla de la cama; Lola se da cuenta de cuánto la quiere y aprovechará para casarse con él, sacar los mayores beneficios y hacer lo que le venga en gana, incluso seguir con su amante quien, al final, le regala el cabaret como recompensa por facilitar los negocios con su reciente marido.

Al escribir el guion, Peter Märthesheimer y Pea Fröhlich recogieron las ideas del contexto en las voces de los personajes y las conjugaron con las suyas. Fassbinder hizo lo propio, en el rodaje alteró partes del guion y le dio la forma final al film, que resulta de la hibridación intencional de estos tres autores. El director realizó su idea: representó la corrupción de-

⁸⁶ Véase el segundo apartado.

trás del milagro alemán por medio de la puesta en escena, las actuaciones, las bandas de imágenes y de sonido.

La prosperidad de Alemania en la era del Plan Marshall se representa con colores vivos, buenas vestimentas, automóviles modernos, mujeres hermosas, comida y licor. Los símbolos estadounidenses refuerzan esta visión del mundo, como el soldado afroamericano —recurrente en las películas de Fassbinder—, los cigarrillos Marlboro y la incipiente televisión.⁸⁷ Las ideas del milagro alemán y el progreso material circulan en el ambiente, penetran las mentes de los personajes, forjan sus conciencias y sus expresiones: el ímpetu comercial de Schuckert, el optimismo desarrollista de Von Bohm, el arribismo de Lola, el oportunismo de Esslin, la estirada postura de la esposa de Schuckert. El punto de vista contrario se aprecia en las manifestaciones pacifistas en las que participa Esslin y que Schuckert apoya, aunque con tono sarcástico.

La diversidad de personajes es menor que en la novela, pero los continuos diálogos a lo largo del filme representan el habla de distintas ocupaciones y estratos sociales, con géneros discursivos en cada situación. Una es el habla de Lola con su amante Schuckert, en ocasiones desafiante y en otras de complicidad; similar es la que tiene con su amigo Esslin, la refleja a ella misma, sin inhibiciones; con su madre usa el género familiar; su habla con Von Bohm es diferente, refina su lenguaje y con un tono ingenuo lo enamora. Por su parte, Von Bohm habla de manera burocrática pero cordial con su secretaria; con su empleada doméstica usa un tono familiar, le deja las decisiones de la casa para no emitir órdenes, como lo hace todo el día en la oficina; a Esslin —empleado que depende de él— le habla de forma autoritaria; en la comisión de urbanismo se expresa de manera burocrática y optimista; a Lola le habla con tono familiar y amigable; con Schuckert utiliza el lenguaje formal de los hombres de negocios, pero cuando cambia de actitud lo increpa con un lenguaje burocrático y un tono déspota; con el periodista dialoga de forma autoritaria y enérgica. En el cabaret, Schuckert habla de manera altanera y desvergonzada, pero fuera usa un lenguaje formal y cordial con los empresarios y los funcionarios; con Lola utiliza un lenguaje machista, de connivencia o autoritario, nunca romántico, y con el periodista se expresa de manera

⁸⁷ Para darle énfasis a la época, Fassbinder imitó algunos rasgos formales de las películas de Hollywood de esos años, como su colorido, las disolvencias y las canciones de éxito del momento, M. Töterberg, *op. cit.*, pp. 147-148.

amigable y cínica. Esslin manifiesta ideas pacifistas y anarquistas con un habla académica y citas de Bakunin. En la mesa, la esposa de Schuckert dialoga formalmente con la empleada doméstica de Von Bohm, pero a sus espaldas expresa su desprecio clasista y vilipendia de forma altanera a los que se manifiestan en las calles. El habla de la policía es autoritaria con los desconocidos, pero afable con el magnate Schuckert. En el cabaret, las prostitutas hablan con los clientes de manera seductora, pero entre ellas emplean un lenguaje competitivo y retador.

Las acciones de los protagonistas, sus gestos y sus expresiones reflejan sus vidas internas; tienen ideas y emociones que los dominan: las defienden, las confrontan en el diálogo, y son persistentes al seguir sus objetivos. Lola decide conocer al nuevo director de planeación urbana, pero Schuckert y Esslin le dicen que no es su tipo de hombre; se siente menospreciada pero insiste, logra enamorarlo y casarse con él. Von Bohm se obsesiona por Lola, sus acciones lo revelan: desfoga su pasión tocando el violín; cuando se entera que Lola es la amante de Schuckert, acaloradamente lo acusa de corrupto y lo denuncia con un periodista. El enamoramiento se apodera de Von Bohm y lo lleva a contraer matrimonio con Lola a pesar de que es una prostituta. El lenguaje del cine —por medio de la banda de imágenes y de sonido— exalta todo esto; por ejemplo, Lola es iluminada constantemente con luz roja, lo que extiende las significaciones del cabaret, y le otorga vivacidad y fuerza ante Von Bohm iluminado en azul, símbolo del ángel caído, opaco y débil.

Los personajes definidos y de caracteres uniformes no se transforman a lo largo del filme: son propios del género melodramático y muy diferentes de los densos e inciertos de Dostoyevsky. En el caso de Von Bohm, observamos cómo los cronotopos del umbral inciden en su vida, pero no cambian su condición de hombre rígido, sentimental y emocionalmente frágil; se asemeja al profesor Unrat de la primera parte de la novela de Heinrich Mann.⁸⁸ Este tipo de cronotopo funciona muy bien en las películas de Fassbinder, pues revela la ligereza y vulnerabilidad de las personalidades débiles cuando se envuelven en relaciones difíciles y se enfrentan a situaciones inesperadas, lo que no sucede con las fuertes; Lola se mantiene firme en circunstancias que la afectan emocionalmente: por su carácter se asemeja a la heroína de Mann. También para ella los momentos decisivos ocurren en el cabaret, en el cronotopo del umbral: el

⁸⁸ Esto se ilustra con la cita de la novela, al principio del apartado anterior.

primero cuando se embriaga con Schuckert y decide conocer al nuevo director de urbanismo; el segundo, cuando Von Bohm rompe en llanto en la cama de su camerino y ella se da cuenta de que está enamorado y de que lo tiene en sus manos.

El filme no cae en la lógica única del argumento cerrado: las diversas posturas se confrontan en el diálogo. Si bien el gran empresario compra a funcionarios y manipula negocios inmobiliarios, también es cierto que contribuye a reconstruir Alemania y que Von Bohm, desde el principio, tenía la idea de impulsar esa reconstrucción. Su relación con Lola se interpuso en el camino, entonces se propuso arruinar a Schuckert, pero no tenía pruebas de actos de corrupción; el periodista le dice que los negocios urbanos no son ilegales por sí mismos, dan trabajo a mucha gente y promueven la economía de la nación. Esslin es el personaje más polifónico: humanista, pacifista y anarquista, labora en la oficina de planeación urbana, toca la batería en un cabaret y es amigo de una prostituta; en la crisis, cuando Von Bohm cancela el proyecto, el alcalde amenaza con sancionarlo y el empresario solicita sus servicios; como buen oportunista, está en todos los frentes, no tiene una posición dogmática, hace lo que le conviene y se adapta a las circunstancias.

CONCLUSIONES

Lola es resultado del diálogo cultural entre la literatura y el cine; un producto hipertextual que difiere de la obra fuente, aunque conserva dos similitudes: el cabaret como cronotopo principal y símbolo de la corrupción, y los caracteres de los protagonistas: una mujer dominante y un hombre débil que se le somete. Fassbinder —en colaboración con los guionistas— actualizó el argumento de la novela de Mann con el fin de representar la corrupción de la reconstrucción de Alemania en la posguerra.

El cronotopo del cabaret es el eje de la relación hipertextual, guía el paso de la novela a otra época en un diferente medio de expresión: el cinematográfico. Ambos cuentan historias con base en argumentos, aunque no se encierran en estos, los desbordan y enlazan los diálogos en la continuidad narrativa, diferente de la real; la ficción comprime la vida, condensa las acciones en los tiempos y los espacios que le dan sentido a la obra literaria o cinematográfica: en los cronotopos.

En la novela el cronotopo se desplaza diacrónicamente: las acciones y los significados sobre la corrupción pasan del cabaret a la casa de apues-

tas de la pareja Unrat. En *Lola* el cabaret se conjuga con el burdel, donde el empresario de la construcción compra a los funcionarios de Coburgo. Atraído por Lola, el nuevo director de planeación urbana, Von Bohm, se corrompe en el burdel como los habitantes de la ciudad en la novela, seducidos por el juego, el alcohol y las mujeres en casa de los Unrat.

A estos cronotopos se oponen los del orden establecido: en la novela la escuela con su educación autoritaria y en el filme la oficina de urbanismo, donde se hacen los planes de reconstrucción y los negocios inmobiliarios. El cabaret y el burdel son válvulas de escape para los estudiantes, el profesor y los funcionarios que pasan horas bajo regímenes disciplinarios. El habla de los personajes se adapta a los géneros discursivos de los diferentes cronotopos: el académico en la escuela, el administrativo en la gestión pública, el financiero en los negocios, el vivaracho en el cabaret, el libertino en el burdel. En ambos productos, los autores recogen las ideas del ambiente a través de la diversidad de voces de los personajes que hibridan con las propias para generar sus imágenes artísticas. En *Lola* sobresalen las ideas de prosperidad que acompañaron la época de la reconstrucción; la amplitud de recursos del lenguaje cinematográfico enriquece estos significados con las imágenes y la banda de sonido. Destaca el colorido vivaz con el que Fassbinder logra una película como de la década de 1950; además, refuerza los significados de bonanza del milagro alemán y confiere propiedades a los protagonistas: la iluminación roja muestra a Lola superior a Von Bohm, en azul, como ángel caído.

Los protagonistas de la película no son complejos y atormentados, como los de Dostoyevsky, sino uniformes y no se transforman a lo largo de la obra, lo que es un rasgo del melodrama. Von Bohm conserva su frágil carácter y se quiebra en el cabaret, cronotopo del umbral, pero no cambia y termina casándose con la prostituta. Esto les sucede a los personajes de Fassbinder, pues su tema principal es la explotación de los sentimientos.

En la novela predomina el narrador omnisciente, lo que impide el desarrollo cabal del plurilingüismo, pero en *Lola* los continuos diálogos muestran la riqueza del habla de diferentes ocupaciones y clases sociales. Mann y Fassbinder exponen sus visiones del mundo en sus obras, no de manera tajante ni monológica: confrontan diferentes puntos de vista con diversidad de voces y dejan que los receptores saquen sus propias conclusiones.

BIBLIOGRAFÍA

- Bajtín, Mijaíl, “El hablante en la novela”, en *Las fronteras del discurso*, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2011.
- Bajtín, Mijaíl, “El problema de los géneros discursivos”, en *Las fronteras del discurso*, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2011.
- Bajtín, Mijaíl, *Estética de la creación verbal*, Buenos Aires y Ciudad de México, Siglo XXI, 2012.
- Bajtín, Mijaíl, *Problemas de la poética de Dostoievski*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Bajtín, Mijaíl, “Forms of Time and of the Chronotope in the Novel”, en M. Holquist, *The Dialogic Imagination, Four Essays by M.M. Bakhtin*, Austin, University of Texas Press, 2020.
- Berling, Peter, *Die dreizehn Jahre des Rainer Werner Fassbinder*, Múnich, Hockebooks Kindle, 2013.
- Bubnova, Tatiana, “Valentín Nikoláievich Volóshinov (1894-1936). ‘El marxismo y la filosofía del lenguaje’ y el Círculo de Bajtín”, en V.N. Volóshinov, *El marxismo y la teoría del lenguaje (Los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje)*, Buenos Aires, Ediciones Godot, 2014.
- Elsaesser, Thomas, *Fassbinder’s Germany. History, Indentity, Subject*, Ámsterdam, Universidad de Ámsterdam, 1996.
- Fassbinder, Rainer Werner, “Ich will doch nur, dass Ihr mich liebt”, en L. Kardish (ed.), *Rainer Werner Fassbinder*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1997.
- Fassbinder, Rainer Werner, “Conversación con Hella Schlumberger sobre trabajo y amor, la explotación de los sentimientos y el anhelo de una utopía”, en *La anarquía de la imaginación*, Barcelona, Paidós, 2002.
- Fassbinder, Rainer Werner, “Conversación con Frank Ripploh sobre *La ansiedad de Verónica Voss y Querelle*”, en *La anarquía de la imaginación*, Barcelona, Paidós, 2002b.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
- Jensen, Klaus Bruhn, *La comunicación y los medios*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Kracauer, Siegfried, *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Barcelona, Paidós, 2015.
- Kristeva, Julia, *Semiótica I*, Madrid, Fundamentos, 1981.

- Lardeau, Yann, *Rainer Werner Fassbinder*, Madrid, Cátedra, 2002.
- Leñero, Vicente, *Los albañiles*, Ciudad de México, Joaquín Mortiz, 2014.
- Mann, Heinrich, *El profesor Unrat*, Barcelona, Debolsillo, 2019.
- Mann, Heinrich, *Professor Unrat*, Hamburgo, Rowohlt, 1999.
- Märthesheimer, Peter, “Der Puff im Kopf”, en M. Töteberg (ed.), *Lola. Ein Drehbuch für Rainer Werner Fassbinder*, Múnich, Belleville, 1997.
- Märthesheimer, Peter, *Entrevista*, Nueva York, The Criterion Collection, 2003 [Video].
- Märthesheimer Peter y Pea Fröhlich, “Drehbuch”, en M. Töteberg (ed.), *Lola. Ein Drehbuch für Rainer Werner Fassbinder*, Múnich, Belleville, 1997.
- Moreno Claros, Luis Fernando, “Epílogo. El profesor Unrat o una feliz recuperación”, en H. Mann. *El profesor Unrat*, Barcelona, Debolsillo, 2019.
- Revueltas, José, *El apando*, Ciudad de México, Era, 1969.
- Schneider, Peter Paul, “Studienausgabe ein Einzelbänden”, en H. Mann, *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen*, Fráncfort, Fischer e-books, 2008.
- Soní, Araceli y Darío González, “Diálogo entre cine y literatura en *Los albañiles*”, en S. Mariano (coord.), *Miradas interdisciplinarias de cine y literatura nacional*, Ciudad de México, Fontamara, 2020.
- Stam, Robert, *Teoría y práctica de la adaptación*, Ciudad de México, CUEC-UNAM, 2014.
- Steiner, George, *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente*, Barcelona, Gedisa, 2009.
- Stürmer, Michael, *El imperio alemán (1879-1919)*, Barcelona, Mondadori, 2003.
- Thomsen, Christian Braad, *Fassbinder. The Life and Work of a Provocative Genius*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004.
- Töterberg, Michael, “Die fröhliche Velogenheit der Fuffzuger”, en *Lola. Ein Drehbuch für Rainer Werner Fassbinder*, Múnich, Belleville, 1997.
- Urban, Petra, *Professor Unrat, Heinrich Mann*. Conferencia, video, Maguncia, 25 de enero de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=Wc12BzFWLCw&list=PLq9r-rIxRaW9M4C7s0S-0jqkEWyeTNY5z&index=5>
- Volóshinov, V.N. 2014. *El marxismo y la teoría del lenguaje. Los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje*. Buenos Aires: Ediciones Godot.

FILMOGRAFÍA

- Cazals, Felipe, 1976. *El apando*. Conacine. México. 83 min.
- Fassbinder, Rainer Werner, 1969. *Katzelmacher*. Anititeater-X-Films. Alemania. 88 min.
- Fassbinder, Rainer Werner, 1970. *Whity*. Atlantis Film, Anititeater-X-Films. Alemania. 95 min.
- Fassbinder, Rainer Werner, 1970. *Der Americanische Soldat (Soldado americano)*. Antiteater. Alemania. 80 min.
- Fassbinder, Rainer Werner, 1970. *Warnung vor einer heiligen Nutte (Atención a esa prostituta tan querida)*. Anititeater-X-Films. Nova International. Alemania. 103 min.
- Fassbinder, Rainer Werner, 1971. *Händler der vier Jahreszeiten (El mercader de las cuatro estaciones)*. Tango Films. Alemania. 89 min.
- Fassbinder, Rainer Werner, 1973. *Angst essen Seele auf (El miedo devora las almas, pero se estrenó como Todos nos llamamos Alí)*. Tango Films. Alemania. 93 min.
- Fassbinder, Rainer Werner, 1976. *Ich will doch nur, dass Ihr mich liebt (Solo quiero que me amen)*. Bavaria Atelier. 104 min.
- Fassbinder, Rainer Werner, 1977. *Bolwieser (La mujer del jefe de la estación Bolwieser)*. Bavaria Atelier. Alemania. 112 min.
- Fassbinder, Rainer Werner, 1977. *Despair. Eine Reise ins Licht*. NF Geria Film. Bavaria Atelier. Société Française de Production. Alemania. 119 min.
- Fassbinder, Rainer Werner, 1979. *Die Ehe der Maria Braun (La boda de María Braun)*. Albatros Produktion. Trio Films. Alemania. 120 min.
- Fassbinder, Rainer Werner, 1980. *Berlin Alexander Platz* (trece capítulos y un epílogo). Bavaria Atelier. Alemania, 896 min.
- Fassbinder, Rainer Werner, 1980. *Lili Marleen*. Roxy-Film. Rialto-Film. Bayerischer Rundfunk. Alemania. 120 min.
- Fassbinder, Rainer Werner, 1981. *Lola*. Rialto Films. Trio Films. Westdeutscher Rundfunk. Alemania. 115 min.
- Fassbinder, Rainer Werner, 1981. *Die Sehnsucht der Veronika Voss (Las ansias de Verónica Voss)*. Laura Films. Tango Films. Rialto Films. Alemania. 104 min.
- Fassbinder, Rainer Werner, 1982. *Querelle*. Planet Films. Albatros Produktion. Gaumont. Paris-Sam Waynberg. Alemania. 106 min.

Fons, Jorge 1976. *Los albañiles*. Conacine. Marco Polo. Avant Films. México. 122 min.

Sternberg, Josef von. 1930. *Der Blaue Engel (El Ángel Azul)*. UFA. Alemania. 109 min.

El extranjero (Camus, 1942; Visconti, 1967). Un caso de trasposición literatura-cine

Hortencia Ramón Lira*

La relación entre el cine y la literatura se ha discutido ampliamente, al igual que la polémica acerca de los préstamos que cada una de estas manifestaciones artísticas ha tomado de la otra, o bien la influencia de las estructuras de las obras literarias en el cine. A pesar de que este tema ha sido objeto de múltiples discusiones no se ha llegado a consenso alguno.

El interés de este trabajo se centra en destacar las relaciones entre los textos literarios y fílmicos y, a la vez, mostrar los procedimientos de trasposición de un medio de expresión literario al medio de expresión audiovisual. Con este fin, hemos elegido la novela *El extranjero*, escrita por Albert Camus y publicada en 1942 y el filme homónimo, dirigido por Luchino Visconti en 1967, para abordar el pasaje de un texto literario a un texto fílmico.

Uno de los aspectos centrales de estas reflexiones es la consideración de que se trata de distintos medios de expresión para dar cuenta de una misma historia, lo que implica en sí un fenómeno de interdiscursividad. Al mismo tiempo, nos interesa señalar los recursos artísticos que utiliza el cineasta italiano para dar cuenta del discurso interior del personaje principal de la historia. Ante los planteamientos anteriores nos interesa responder las siguientes interrogantes: ¿cuáles son los vasos comunicantes que permiten trasponer el vacío existencial del personaje literario Meursault al filme?, ¿cómo se consigue transmitir el mismo sentido en ambos sistemas semióticos?, ¿qué función asume la voz *over* en la película *El extranjero*, basada en la novela homónima?

En un primer momento haremos un breve recorrido por la obra de Albert Camus, el paralelismo en algunos temas con la narrativa de Dos-

* Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

toyevsky mediante un acercamiento a la novela *El extranjero*. En un segundo momento estudiaremos ambas obras con el marco conceptual de la trasposición entre la literatura y el cine, con las nociones teóricas de trasposición de Sergio Wolf y la noción de adaptación de Robert Stam, así como la funcionalidad de la voz *over* en el filme de Visconti desde la perspectiva de Jean Châteauevert; por último, presentamos las conclusiones que se desprenden de nuestro acercamiento a ambas obras. Veamos, entonces, algunos aspectos relevantes sobre la narrativa y la ensayística del escritor argelino-francés.

LA OBRA DE ALBERT CAMUS. EL VÍNCULO CON DOSTOYEVSKY

La obra de Camus siempre se ha considerado adherida al movimiento filosófico existencialista, a pesar de que el escritor declaró en múltiples ocasiones que no se consideraba un escritor existencialista. Sin embargo, cuando nos acercamos a sus novelas o ensayos no podemos dejar de reconocer su constante reflexión acerca de la existencia humana, el sentido y el absurdo en la vida.

Por otro lado, aunque en sus obras distinguimos la invariable preocupación por el sentido de la vida y las crisis que enfrenta el ser humano a lo largo de su existencia, podríamos afirmar que una de las dominantes en la obra literaria y ensayística de Camus es el tema de la muerte. Incluso, este mismo tema subyace en la declaración de la parte inicial de *El mito de Sísifo*, “No hay más que un problema filosófico verdaderamente serio: es el suicidio. Juzgar que la vida vale o no vale la pena de ser vivida es contestar a la cuestión fundamental de la filosofía”.¹

En ese ensayo, considerado como la filosofía fundacional del absurdo, el autor explica por qué ese asunto es más importante y no otro: “Jamás he visto morir por el argumento ontológico [...] En cambio, veo que mucha gente muere porque estima que la vida no vale la pena de ser vivida [...] Juzgo, pues, que el sentido de la vida es la cuestión más urgente”.²

Esto no significa que el carácter específico de la obra de Camus sea la temática de la muerte o la mortalidad del hombre, pues el autor no se supone un filósofo de la muerte, pero sí, en su reflexión sobre la condición del hombre, es común la creación de un campo léxico alrededor de la muerte.

¹ Albert Camus, *El mito de Sísifo*, Buenos Aires, Alianza, 2014, p. 1.

² *Idem*.

Al mencionar la obra de Camus es difícil aludir a un solo hilo conductor, porque en su obra y su pensamiento identificamos varias correas de transmisión de significados y una de las más relevantes, en *El extranjero*, se refiere al sentido de la vida; tal como afirma Camus en su ensayo *El mito de Sísifo* es “la más apremiante de las cuestiones”.

En palabras del escritor, su pensamiento atraviesa diferentes etapas: “La primera fase ha sido la del absurdo. A esta fase pertenecen *El extranjero*, *Sísifo* y *Calígula*. La segunda es la de la rebelión: *La peste*, *Los justos* y el ensayo que estoy escribiendo (*El hombre rebelde*). La tercera será la del amor”.³ Es significativo que el escritor afirme que no dirá otra cosa más que su amor a la vida, pero lo dirá a su manera.

De acuerdo con Ana Rosa Pérez y Antonio Zirión son varios los escritores que pudieron haber sido clave en el pensamiento de Camus: Nietzsche, André Gide y Dostoyevsky entre otros. De esa forma, “Nietzsche es para Camus la meditación de la vida, Dostoyevsky la meditación de la muerte [...] Lo que le interesa en el autor de *Los poseídos* es el hombre puesto al pie del muro, ante la humillación, el sufrimiento, la condenación”.⁴

La influencia de Dostoyevsky en el pensamiento de Camus es evidente en el tratamiento de los personajes y en diversos aspectos formales. Es notable la forma en que ambos desarrollan el mundo interior de los personajes de sus novelas. A nuestro juicio también en *Los endemoniados* y, sobre todo, en el epílogo de *Crimen y castigo* de Dostoyevsky se plantea un tema de interés para Camus, lo vemos concretamente en los sueños febriles de Raskolnikov durante la convalecencia de una enfermedad en Siberia:

Raskolnikov pasó en el hospital todo el fin de la Cuaresma y la semana de Pascua. Al recuperar la salud, recordó los sueños que tuviera mientras hallábase en el lecho, presa de la fiebre y el delirio. En las visiones forjadas por su imaginación calenturienta, el mundo entero estaba condenado a sufrir los estragos de una plaga inaudita y sin precedentes que, surgida de los confines de Asia, se abatía sobre Europa. Todos debían perecer, excepto un contado número de privilegiados. Ciertos parásitos de una especie nueva, seres microscópicos, habían hecho su aparición, eligiendo como domicilio

³ Ana Rosa Pérez y Antonio Zirión, *La muerte y el pensamiento de Albert Camus*, Ciudad de México, UNAM, 1981, p. 34.

⁴ *Ibid.* p. 26.

los cuerpos humanos. Pero esos animáculos eran espíritus dotados de inteligencia y voluntad. Los individuos atacados se volvían locos furiosos al instante. Pero jamás los hombres se habían creído tan en posesión de la verdad como aquellos infelices, jamás habían creído con mayor firmeza en la infalibilidad de sus juicios, de sus conclusiones científicas, de sus principios morales y religiosos.⁵

Atrae nuestra atención la identificación de elementos simbólicos del sueño con el tema de la muerte en los escritos de Camus, que podemos constatar con un recorrido por obras como *El mito de Sísifo*, *La peste* y *La muerte feliz*. La misma temática encontramos en diversas obras del novelista ruso, quien utiliza como motivo principal en *Crimen y castigo* el asesinato de la usurera.

La muerte de Aliovna, más que responder a una necesidad económica de Raskolnikov se debe a la defensa de un principio, el personaje quería saber si era capaz de franquear el obstáculo en la defensa de una idea. La muerte también está presente en el epílogo de esta novela de Dostoyevsky, en los sueños febriles y delirios que padeció mientras estaba en Siberia. Pero aquí conlleva la muerte colectiva por la plaga que afectaba a los seres humanos, en donde las personas se mataban entre sí presas de una cólera absurda. A pesar de que se formaban grandes ejércitos, en el momento en que entraban en contacto estallaba la discordia entre ellos:

Todos debían perecer [...] los soldados se arrojaban unos sobre otros, degollándose, mordiendo y devorándose [...] Aquí y allá la gente reunía-se en grupos, concertando una acción común y jurando no separarse, pero enseguida emprendían algo distinto de lo que se habían propuesto, comenzando a acusarse, a golpearse y a matarse. Estallaban grandes incendios y pronto llegó el hambre. Todo el mundo y todas las cosas perecían. La peste hacía estragos, extendiéndose cada vez más [...] Lo que atormentaba a Raskolnikov era que ese delirio absurdo había dejado en su recuerdo profundas huellas.⁶

Al leer las obras de Camus evocamos distintos motivos dostoyevskianos en su narrativa, específicamente, en *La peste*, novela en la que reflexiona sobre el comportamiento humano, en la que olfativamente se percibe la muerte:

⁵ Fedor Dostoievski, *Crimen y castigo*, Ciudad de México, Porrúa, 1999, p. 344.

⁶ *Ibid.*, pp. 344-345.

“olor a muerte, esparcido por doquier”.⁷ Habría que ponderar qué tanto influye el comportamiento humano en la peste onírica de Raskolnikov, como elemento simbólico en *Crimen y castigo* de Dostoyevsky y en la peste que sucede en la ciudad de Orán, como elemento simbólico de *La peste* de Camus. Veamos un fragmento de esta última:

Los baños de mar habían sido suprimidos y la sociedad de los vivos temía constantemente tener que dejar paso a la sociedad de los muertos. Esta era la evidencia. Claro que siempre podía uno esforzarse en no verla. Podía uno taparse los ojos y negarla, pero la evidencia tiene una fuerza terrible que acaba siempre por arrastrarlo todo [...] Todas las formalidades se habían simplificado y en general las pompas fúnebres se habían suprimido. Los enfermos morían separados de sus familias y estaban prohibidos los rituales velatorios; los que morían por la tarde pasaban la noche solos y los que morían por la mañana eran enterrados sin pérdida de momento.⁸

A nuestro juicio, los dos discursos literarios conllevan un contenido moral simbólico, en los dos subyace la sociedad del tiempo de ambos novelistas, incluso va más allá de ese tiempo histórico, porque compete también a la sociedad de nuestro tiempo. En el plano extratextual, al igual que Camus el escritor ruso se había estremecido con el pensamiento de la muerte. Así como en Camus, a quien su enfermedad misma lo enfrentó muy pronto a resistirla, también Dostoyevsky enfrentó el miedo a la muerte en el dramático episodio de la condena de muerte que pesó sobre él.

Ahora bien, aun cuando Camus no se declaraba existencialista, la crítica literaria lo identificaba con esta cosmovisión filosófica y en el momento en que leemos sus obras no dejamos de reconocer diversos elementos del existencialismo. En ese sentido, concuerdo con la siguiente afirmación de Guillermo de Torre: “según escribe Albert Camus, quien niega pertenecer al clan existencial, no obstante sus patentes similitudes de concepto —a través de su libro *Le mythe de Sisyphe* y su novela *L'étranger*— con las obras y teorías del portavoz oficial Jean-Paul Sartre”.⁹

De ahí que no sea fortuito que en obras como *El extranjero* reconocamos ciertos motivos presentes en la narrativa de Dostoyevsky, pues el mismo escritor ruso está considerado como un precursor del existencial-

⁷ Albert Camus, *La peste*, Buenos Aires, Sudamericana, 2013.

⁸ *Ibid.*, p. 145.

⁹ Guillermo de Torre, “Prólogo”, en Jean Paul Sartre, *El muro*, Ciudad de México, Época, 1979.

lismo. Al igual que en la narrativa del escritor ruso, en las obras de Camus se reconocen recursos literarios para revelar la experiencia del ser humano, las conflictivas relaciones con la realidad temporal y las relaciones del personaje consigo mismo, además por la forma trágica en que aborda la temática de sus obras.

En los escritos del novelista y ensayista argelino-francés, considerado como prisionero del absurdo y de la angustia, observamos la reflexión constante sobre la condición humana, las relaciones que permean la sociedad en que se encuentra inmerso el hombre contemporáneo, pero también la confrontación de su visión del mundo con la ideología dominante en el espacio que lo rodea.

En relación con la influencia de Dostoyevsky, escritor reconocido por la particular introspección de sus personajes, es importante señalar la crisis existencial de Raskolnikov quien, en defensa de una tesis y de una idea, trata de probar si es un hombre extraordinario capaz de franquear todos obstáculos para eliminar a un “piojo” nocivo para la sociedad.

Al final corrobora que, entre los hombres extraordinarios u ordinarios, pertenece a este último grupo, por eso busca a Sonia para confesarle su crimen. En *Crimen y castigo*, varios personajes se unen a un círculo de jóvenes interesados en las obras de los socialistas franceses. Entre los autores que leían en sus reuniones se encuentran las obras del socialista utópico Charles Fourier, de esa manera el grupo manifestaba su interés en transformar la contemplación en acción.

Encontramos, además, afinidad en el interés sobre el ser humano en personajes de Dostoyevsky y Camus, a pesar de lo absurdo de la condición humana; sirva como ejemplo el doctor Rieux, quien en *La peste* se enfrenta a la mortal enfermedad sin más armas que su deseo de salvar vidas, aun cuando sabía que era una batalla perdida. A él no le interesaba ser héroe, sino ser humano. En Dostoyevsky lo vemos con Myshkin, de *El idiota*, a quien tampoco le interesa su propio sufrimiento ni quiere ser héroe, su interés es aliviar el dolor de los otros y, simplemente, “ser hombre” en el sentido de ser humano.

El propio escritor ruso trabajaba en ello, porque quería resolver el misterio de la vida y de ser hombre, Dostoyevsky llega a saber qué es la vida cuando se enfrenta a la simulación de la muerte. Podríamos mencionar diversas afinidades entre los dos escritores, porque son muchas, pero por el momento nuestro interés está centrado en la condición humana frente a la vida y la implícita condena a muerte.

El absurdo también está presente en *El extranjero*, en la vida de Meursault, quien no comprendía la relación entre las emociones expresadas o no en el sepelio de su madre con la condena a muerte. Cuando lo comprende le expresa al capellán que, de cualquier modo, el hombre desde el momento en que inicia su existencia está condenado a muerte, absurdo presente en algunos personajes de Dostoyevsky.

Por otro lado, de acuerdo con Pérez y Ziri6n, *La muerte feliz*, prefigura *El extranjero*, ya que su tema prepara la del personaje central Patrice Meursault para alcanzar la muerte consciente, cuyo nombre corresponde al t6tulo de la segunda parte de la novela: “Era consciente como deb6a serlo, sin enga6o, sin cobard6a, a solas frente a frente con su cuerpo los ojos abiertos a la muerte.”¹⁰

Hemos de se6alar que, si bien nuestro objeto de estudio se centra en la relaci6n interdiscursiva entre la novela y el filme, como mecanismo de trasposici6n, hicimos este acercamiento a un *leitmotiv* que atraviesa la obra de Camus y al paralelismo del mismo motivo en Dostoyevsky, porque la muerte ocupa un importante lugar en su novela *El extranjero* y se traspone perfectamente en el filme hom6nimo de Luchino Visconti.

EL EXTRANJERO, LA NOVELA DE CAMUS

El extranjero, primera novela publicada por Camus en 1942, nos hace reflexionar acerca de distintos problemas filos6ficos, en particular sobre el vac6o existencial y la aparente indiferencia del personaje Meursault ante la condena a muerte que pesa sobre 6l, ya que igual es morir hoy o ma6ana que morir veinte o treinta a6os despu6s, todos estamos condenados a la muerte en cualquier momento de la vida, decimos, “aparente” indiferencia a morir decapitado en la plaza p6blica, porque hay un momento en el relato en el que le expresa al capell6n el miedo a la muerte.

Como se mencion6, a pesar de que Camus en diversas ocasiones neg6 su afiliaci6n intelectual al existencialismo, muchas veces ha sido reconocido como un escritor de esa filosof6a y del absurdo, no solo por el car6cter espec6fico de sus ensayos filos6ficos, sino tambi6n por la forma y la tem6tica de sus novelas; este es el caso de su novela *El extranjero*.

La trama de la novela gira en torno a la vida de Meursault, empleado de oficina, quien por una serie de circunstancias se enfrenta a una sociedad prejuiciosa empe6ada en condenarlo a muerte. Al personaje no lo

¹⁰ A.R. P6rez y A. Ziri6n, *op. cit.*, p. 30.

condenan únicamente por el asesinato del árabe, pues el fiscal también toma en cuenta los testimonios del personal y compañeros de su madre en el asilo, quienes testifican que dio muestras de insensibilidad ante el fallecimiento de su madre, como vemos durante el juicio al que lo someten.

El discurso filmico inicia con la intervención de la voz *over* del protagonista del filme, Meursault, y su evocación de la muerte de su madre. Se trata, pues, de un narrador homodiegético,¹¹ quien a la vez que narra en primera persona a través del discurso interior, participa como personaje. Este tipo de monólogo *a posteriori* llamó la atención de Gérard Genette por la imprecisión de la posición temporal, sabemos que es un monólogo de recuerdos, pero no el momento de la locución verbal.

Acerca del monólogo del protagonista de esta novela, el teórico francés afirma lo siguiente: “los lectores atentos de *El extranjero* no han dejado de encontrar esas incertidumbres que son una de las audacias, tal vez involuntaria, de ese relato”.¹² Precisamente, esta proximidad entre el acto verbal y la historia ocasiona un pequeño roce entre el ligero desfase temporal de la narración de la muerte de la anciana y la simultaneidad en la exposición de los pensamientos del personaje. Además, a lo largo del relato cinematográfico predomina la perspectiva de Arthur Meursault, como se aprecia en el fragmento siguiente:

Hoy ha muerto mamá. O tal vez ayer, no sé. He recibido un telegrama del asilo [...] El asilo de ancianos está en Marengo, a ochenta kilómetros de Argel. Tomaré el autobús de las dos y llegaré por la tarde, así podré velarla y regresaré mañana por la noche [...] El asilo está a dos kilómetros de la aldea. Hice el camino a pie. Yo quería ver a mamá inmediatamente. Pero el conserje me dijo que era necesario hablar antes con el director.¹³

Hasta aquí en el pensamiento del personaje narrador no encontramos ninguna huella de indiferencia por la muerte de su madre. Ante las palabras del director, el afectado trata de justificar sus escasas visitas durante la permanencia de ella en este lugar “‘La señora Meursault entró aquí hace tres años. Usted era su único sostén’. Creí que me reprochaba algo y

¹¹ Gérard Genette, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1972, p. 302.

¹² *Ibid.*, p. 275.

¹³ A. Camus, *El extranjero*, Madrid, Alianza/Emece, 2003, pp. 9-10.

empecé a darle explicaciones. Pero él me interrumpió: ‘No tiene por qué justificarse, hijo mío’”.¹⁴

En ese momento, las palabras del director expresan una aparente comprensión hacia el señor Meursault por haber internado a su madre en el asilo, ya que en su hogar no habría quien se hiciera cargo de ella, ni él tenía solvencia económica para que la asistieran en su ausencia, además en el asilo tenía amigos. Este motivo es con el que justifica ante sí mismo las escasas visitas: “Un poco por eso, durante el último año apenas vine aquí”. Sin embargo, todos estos factores influyen de manera negativa durante el juicio.

Las citas anteriores nos permiten presentar el panorama relacionado con la muerte de la madre de Meursault. Después, la situación personal del protagonista toma un giro cuando de manera azarosa dispara a una persona de origen árabe, hermano de la amante de su amigo Raymond. Este acontecimiento representa un cambio radical en la vida del protagonista, convirtiéndose en uno de los principales cronotopos de la novela. La acusación del homicidio funciona como una de las principales correas de transmisión de significado, pues son precisamente esos hechos los que dan motivo a las reflexiones sobre la condición humana y lo absurdo del sentido de la vida.

El concepto cronotopo fue reformulado por Mijaíl Bajtín¹⁵ para abordar la implicación esencial de las relaciones espacio-temporales que se manifiesta en la literatura en general y en la narrativa en particular. En ese sentido, espacio y tiempo se funden en un todo inteligible y concreto, convirtiéndose en los flujos de transmisión del sentido de la obra literaria:

Así el cronotopo funciona como el medio principal para materializar el tiempo en el espacio, emerge como un centro para concretar la representación, como una fuerza que da cuerpo a la novela entera. Todos los elementos abstractos de la novela —generalizaciones sociales y filosóficas, ideas, análisis de causa y efecto— gravitan hacia el cronotopo y a través de él se encarnan, permitiendo que el poder imaginativo del arte haga su trabajo. Tal es la significancia representacional del cronotopo.¹⁶

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ Mijaíl Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus/Alfaguara, 1989.

¹⁶ *Ibid.*, p. 250.

En el caso de *El extranjero*, consideramos que esta noción nos permite especificar de forma más amplia la significación del espacio de la playa y el tiempo preciso en que Meursault se desplaza de la casa de su amigo Raymond hacia el lugar donde se encuentra con el hermano de la amante de este, quien termina muerto a raíz de una provocación.

Este acontecimiento contribuye mayormente en la configuración de la trama narrativa, pues es el motivo de su ingreso a la prisión y lo que da lugar al juicio en el que es condenado a muerte. De esa manera, el cronotopo de la muerte atraviesa el tiempo y el espacio de *El extranjero*, lo que permite organizar el devenir de la narración para dotarla de sentido.

El término cronotopo se emplea en el ámbito científico, se introduce como parte de la teoría de la relatividad de Einstein. Pero Bajtín lo aísla de ese ámbito para trasladarlo a la teoría de la literatura casi como una metáfora. Comprende así el cronotopo como una categoría constitutiva formal de la literatura, por lo que esta perspectiva resulta ser uno de los referentes más importantes para el análisis funcional del tiempo y el espacio en el discurso narrativo de la novela, aquí lo extrapolamos para el estudio del filme de Visconti.

La reflexión de Meursault sobre el sentido de la vida da un giro cuando ya se encuentra inmerso en el juicio, sobre todo por el énfasis del fiscal para declararlo culpable, pues el veredicto no pone en juego su libertad, aquí lo que está en la balanza es su vida. Esa actitud pone en evidencia el carácter “moral” de los funcionarios encargados de impartir justicia. Aquí ya no solo importa la injusticia económica o política, sino la penal y social.

En un primer momento el acusado no había contemplado la posibilidad de la pena capital, tampoco lo había previsto su abogado defensor. Sin embargo, son las cuestiones morales las que se van perfilando para el veredicto final. Lo vemos primero con la actitud del juez de instrucción: “Poco tiempo después hube de comparecer de nuevo ante el juez de instrucción [...] Volví a explicarle lo que ya le había contado: Raymond, la playa, el baño, la reyerta, la pequeña fuente, el sol y los cinco tiros de revólver”.¹⁷

La ideología moralista de este interrogatorio es evidente y va a desempeñar un papel determinante en la acusación contra Meursault. Este carácter ideológico se hace más patente en las siguientes líneas:

¹⁷ Albert Camus, *El extranjero*, *op. cit.*

Extrajo un crucifijo de plata que blandió al volver hacia mí. Y con una voz completamente distinta, casi temblorosa, prorrumpió: “¿Lo conoce usted, lo conoce?” Dije: “Sí, naturalmente”. Entonces me aseguró con gran viveza y apasionamiento que él creía en Dios, que estaba convencido de que nadie era lo bastante culpable para que Dios no lo perdonase, pero que para eso hacía falta que el hombre, por su arrepentimiento, se hiciese como un niño cuya alma está vacía y puede acoger todo [...] me exhortó una última vez, erguido en toda su estatura, preguntándome si yo creía en Dios. Respondí que no. Se sentó con indignación. Me dijo que era imposible, que todos los hombres creían en Dios [...] Esa era su convicción y si alguna vez la pusiera en duda, su vida ya no tendría sentido. “¿Quiere usted —exclamó—, que mi vida carezca de sentido?” A mi juicio, ese asunto no me concernía, y se lo dije [...] Murmuró: “Nunca vi un alma tan endurecida como la suya. Los criminales que han comparecido aquí lloraron ante esta imagen de dolor”.¹⁸

El tono del interrogatorio del juez de instrucción deja traslucir la concepción filosófica del personaje principal de *El extranjero* y, aunque Camus marcó distancia de la filosofía existencialista, la visión existencialista que atraviesa esta novela es evidente. Es frecuente que, a Albert Camus, junto con Jean Paul Sartre, lo sitúen en la vertiente atea de esta corriente filosófica, distante del pensamiento existencialista que defendió el filósofo danés Kierkegaard.

Al contrario que Kierkegaard, la filosofía existencial de Nietzsche suprime a Dios, incluso llega a prescindir de la experiencia religiosa,¹⁹ ya que la vinculación del hombre con la religión ya no es un elemento constitutivo de la existencia auténtica. De ahí que nos atrevamos a afirmar que, aunque Camus expresara repetidamente que su obra no representaba el existencialismo, esta corriente filosófica permea el discurso de Arthur Meursault en sus reflexiones acerca de la existencia del ser humano.

Si tuviéramos que elegir en qué tipo de filosofía existencial ubicamos al personaje principal de *El extranjero*, sin duda alguna, sería en el que prescinde de la experiencia religiosa. Al menos es la actitud objetiva que refleja el rechazo del personaje narrador para recibir, de forma voluntaria al capellán, puesto que el acusado a muerte no tiene nada que decirle.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 72-74.

¹⁹ Eduardo Nicol, *Historicismo y existencialismo*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1950, pp. 198-199.

Esta supresión de Dios es más notoria en las declaraciones del personaje ante el juez y ante el capellán.

A pesar de su resistencia, el capellán se introduce en su celda para hablarle de Dios como la única salvación: “Pero levantó bruscamente la cabeza y me miró a la cara. ‘¿Por qué —dijo— rechaza usted mis visitas?’ Contesté que yo no creía en Dios. Quiso saber si estaba absolutamente seguro”.²⁰ Mediante el discurso interior Meursault expresa su pensamiento: “En su opinión, la justicia de los hombres no era nada y la de Dios, todo. Le hice notar que era la primera vez que me habían condenado”.²¹

Meursault tenía seguridad plena de lo que no le interesaba y, entre esas cosas, estaba la fe en Dios, para él la esperanza, el deseo de otra vida o recurrir a Dios eran asuntos triviales. La reacción emocional de ambos se intensifica conforme avanza la polémica sobre la fe en Dios. Al acusado se le hace cada vez más insoportable la insistencia del capellán, le pesaba e irritaba. Nuevamente a través del discurso interior accedemos a su pensamiento:

Iba a decirle que se fuera, que me dejase, cuando gritó de pronto como en un estallido, volviéndose hacia mí: “No, no puedo creerle. Estoy seguro de que ha sentido alguna vez el deseo de otra vida”. Respondí que era natural, pero que eso no tenía más importancia que el deseo de ser rico, de nadar con mucha rapidez o de tener la boca mejor hecha. Eran cosas del mismo orden. Pero él me interrumpió porque quería saber cómo imaginaba yo esa otra vida. Entonces le grité: “Una vida en que pudiera acordarme de esta”, e inmediatamente añadí que ya bastaba. Quiso seguir hablándome de Dios, pero fui hacia él y traté de explicarle por última vez que me quedaba poco tiempo. No quería perderlo con Dios [...] lo insulté y le dije que no rezase. Lo había agarrado por el cuello de la sotana [...] Qué me importaba la muerte de los otros, el amor de una madre, qué me importaba su Dios.²²

De acuerdo con Eduardo Nicol, “la verdad religiosa, aunque atañe a la gran cuestión final, puede operar en algunos débilmente. Otros, en cambio, pueden lograr la autenticidad existencial, incluso en la consciente privación de una fe”.²³ En el protagonista de *El extranjero* la fe no es un elemento constitutivo de su existencia, antes bien, de manera consciente

²⁰ A. Camus, *El extranjero*, *opus cit.*, p. 111.

²¹ *Ibid.*, p. 120.

²² *Ibid.*, pp. 121-123.

²³ E. Nicol, *opus cit.*, p. 198.

prescinde de ella ante el juez que saca el crucifijo para conmooverlo, también la desecha ante los planteamientos del capellán. De manera que, la verdad religiosa parecería tener aquí un plano subjetivo, en el cual, apelando a la libertad de elección, opta por excluir a Dios o al menos se expresa por Meursault como un acto individual.

De ahí que *El extranjero* se considere como una de las mejores novelas modernas. Camus percibía la realidad fragmentada y, tanto su visión de una situación como de un individuo, es por lo general certera: “Un hombre inteligente en cierto plano puede ser un individuo imbécil en otros”.²⁴ Se puede desesperar el hombre por el sentido de la vida, sobre todo porque no tiene poder sobre ella, pero no de la Historia, donde el individuo lo puede todo.

EL EXTRANJERO DE CAMUS. DE LA NOVELA
AL FILME, *EL EXTRANJERO* DE VISCONTI

Las relaciones entre el cine y la literatura las podemos estudiar desde diversas perspectivas teóricas, sin embargo, una de las más comunes se refiere a la filmación de películas basadas en una obra literaria, que se denomina adaptación, trasvase, trasposición. Sin embargo, este pasaje de un medio de expresión literario a uno de carácter audiovisual no implica simplemente un fenómeno de traducción o de transcodificación, sino también conlleva algún tipo de relación intermedial e intertextual.

Los motivos de las transformaciones en el transvase de la literatura al cine son diversos, es decir, los mecanismos en el fenómeno de trasposición cinematográfica pueden generarse tanto en el plano de la estructura como en el del contenido narrativo, pero también en las imágenes dentro de la enunciación fílmica.

Robert Stam dedica un libro a la reflexión sobre las implicaciones de la fidelidad en este proceso. Sobre la creación de un nuevo lenguaje, afirma lo siguiente:

Se necesita un nuevo lenguaje y un nuevo sistema de tropos para hablar de adaptación. Si “infidelidad” es un tropo inadecuado, ¿qué tropos serán más apropiados? En lugar de términos denigrantes para la adaptación, como “traición” e “infidelidad”, se podría hablar de un modelo “pigmaleónico” [...] cualquier novela puede generar una infinidad de adaptaciones que

²⁴ A.R. Pérez y A. Ziri6n, *op. cit.*, p. 21.

son invariablemente parciales y personales, y que se apoyan en conjeturas e intereses muy definidos. De la misma manera, la metáfora de la traducción sugiere un esfuerzo regulado de la trasposición intersemiótica, con las inevitables pérdidas y ganancias propias de cualquier traducción.²⁵

De esa forma, el cineasta selecciona qué elementos formales o de contenido omitir y cuáles conservar. De ahí que los procedimientos en los trabajos de trasposición dependerán de la complejidad narrativa de la novela y del tratamiento formal que se elija al trasponer el texto al medio de expresión audiovisual. Por ejemplo, en *El extranjero* se decide introducir la trama con la llegada de Meursault ante el juez de instrucción. Así, desde el inicio sabemos el nombre completo del personaje principal.

El filme *El extranjero*, dirigido por Luchino Visconti en 1967, basado en la obra literaria *El extranjero*, publicada por Camus en 1942, nos permite estudiar el fenómeno de la trasposición de la literatura al cine, es decir, la forma en que se materializa la trama de la novela en un canal semiótico distinto como es el relato audiovisual, lo que ha dado lugar a diversas opiniones acerca de la fidelidad que debe tener el cineasta a la novela que le sirve de base. Incluso se han generado denostaciones acerca de la calidad de un filme cuando realiza innovaciones que decepcionan al público espectador, pero esa fidelidad no es relevante para el trabajo del cineasta, ya que lo que se produce es un objeto artístico autónomo.

Uno de los teóricos que más ha estudiado la trasposición es Sergio Wolf,²⁶ quien explica el motivo de su elección por el término trasposición para abordar el trasvase de la obra literaria al cine. El autor decidió escribir el ensayo *Cine/Literatura. Ritos de pasaje* cuando trabajaba en dos guiones de películas basadas en obras literarias.²⁷ Wolf considera que este fenómeno implica más un desafío para el cineasta que para la propia literatura y sus reflexiones también se dirigen hacia el trabajo del guionista.

²⁵ Robert Stam, *Teoría y práctica de la adaptación*, Ciudad de México, UNAM, 2009, pp. 56-57.

²⁶ Sergio Wolf es crítico de cine, en 2001 publicó el ensayo *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. En esta obra analiza la trasposición de la obra literaria al medio de expresión audiovisual. El que fuera director artístico del Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires es también guionista y cineasta.

²⁷ Wolf explica en la entrevista realizada por Diego Batlle para *Retina Latina* los motivos que originaron la escritura de este importante ensayo sobre la trasposición. Diego Batlle, "Entrevista a Sergio Wolf", OtrosCines.com para *Retina Latina*, 15 de septiembre de 2016. <https://www.google.com/search?q=entrevista+a+sergio+wolf&oq=&aqs=chrome.3.35i39i362l2j46i39i362j35i39i362l5.1474359226j0j15&sourceid=chrome&ie=UTF-8> [consulta: 20 de octubre de 2021]

En efecto, en este fenómeno el guionista de cine efectúa una amplia reflexión sobre los usos, las prácticas y las apropiaciones de la obra literaria para pasar este “nuevo” arte, qué elementos privilegiar y cuáles debe descartar. El autor justifica de la siguiente forma la elección del concepto trasposición y no adaptación como lo denominan otros teóricos:

La discusión sobre el término que designa esta operación de pasaje de la literatura al cine revela una problemática. Muchos ensayistas y teóricos especulan con la idea de “traslación” y terminan en el término “traducción” para poco después arribar a “adaptación” [...] Dentro de la tradición de los trasvases culturales de que hemos hablado, la adaptación de textos literarios al cine constituye un caso particular. Hablaremos indistintamente de adaptar, trasladar o trasponer para referirnos al hecho de experimentar de nuevo una obra en un lenguaje distinto a aquel en que fue creada originariamente.²⁸

Por esa razón decidió trabajar en un libro que pudiera servir como un instrumento para estudiar el paso del relato literario al fílmico, centrado más en los procedimientos que en el seguimiento del texto base. De ese modo, lo esencial es dar cuenta del trabajo específico que supone escribir el guion en la relación entre la literatura y el cine. Su interés fue “ver qué pasaba con la película como obra en sí, más allá de la cercanía, distancia, traición o respeto por el material literario de origen”.²⁹

Cuando hablamos de trasposición no nos referimos únicamente al paso de un soporte literario a uno visual o audiovisual, dependiendo si es cine silente o sonoro. Tampoco se trata de hacer un estudio de la fidelidad o la adulteración del filme respecto de la novela, porque un acercamiento desde esa perspectiva carece de un análisis serio que especifique el motivo de las transformaciones y cuál es el objetivo de las mismas, pues ese es uno de los aspectos más importantes inherentes al trabajo de la trasposición.

Un eje sería definir la naturaleza del relato literario y el cinematográfico de los que, de antemano, sabemos que cada uno es vehiculado por distintos medios de expresión. Esto conlleva una problemática en lo referente a la comprensión del tiempo narrativo en cada una de las historias. Por otra parte, el hecho de que el cine haya surgido después de la novela,

²⁸ Sergio Wolf, *Cine/Literatura*, Buenos Aires, Paidós, 2001, pp. 18, 47.

²⁹ D. Batlle, *op. cit.*

no implica que el cine vaya tras sus huellas, porque en las últimas décadas hemos presenciado una acelerada evolución y autonomía del cine respecto de la literatura, además de generar un marco conceptual específico.

Al mismo tiempo, el texto cinematográfico se ha desarrollado de formas muy diversas, por lo que su análisis debe ser tratado con precisión y sin juicios morales, incluso es necesario ver el fenómeno de la trasposición con el estatuto que le corresponde, pues el filme, producto de una trasposición, es una obra autónoma aunque provenga de un texto literario. Esa autonomía funciona en la estructura narrativa, puede variar en el tratamiento de los personajes, incluso la historia puede iniciar o finalizar de distinta manera. De acuerdo con Wolf, los desafíos mayores se ven en los siguientes aspectos: “El desafío reside, más bien, en la clase de película que ha resultado de ese pasaje y no en mantener esa cercanía, como un cordón umbilical que el guionista-cineasta no puede cortar. Por supuesto, hay problemas centrales de ese paso, respecto de la literatura, como la ausencia de la primera persona estricta en cine o el arduo pasaje del monólogo interior”.³⁰

Tanto la novela *El extranjero* de Camus como el filme de Visconti basado en esa novela transmiten los pensamientos de Meursault a través del discurso interior, incluso la narración del personaje narrador está en primera persona y, en el caso del cine, el uso de la voz *over* es el procedimiento más usual para dar cuenta de la psique del personaje.

Es el discurso verbalizado del narrador-protagonista el que da cuenta de los acontecimientos que sucedieron desde el momento en que recibe el aviso de la muerte de su madre. Tenemos la certeza de que estamos ante el pensamiento del personaje narrador, porque, aunque se identifica el timbre de su voz no se observa que mueva los labios en la imagen.

En la parte inicial del discurso literario leemos las palabras del personaje “Hoy, mamá ha muerto”. El presente de la enunciación en este caso es incierto, pues el adverbio de tiempo *hoy* presenta la dificultad de precisar el momento en que fue verbalizado por Meursault, solo sabemos que establece una relación anafórica con la fecha de la muerte de su madre. En el filme homónimo de Luchino Visconti, el discurso fílmico inicia con las imágenes del ingreso del personaje en la prisión. Esta escena es un ejemplo de la libertad que tiene el cineasta para el entramado del filme, sin perder por esto el diálogo que mantiene con la novela. Cabe se-

³⁰ *Idem.*

ñalar que, esas relaciones dialógicas entre ambos textos, se mantienen a lo largo del filme, sin perder por ello el sentido. Es decir, la reflexión acerca de la existencia del ser humano y lo absurdo de la misma. Sobre el diálogo entre la novela y el filme, Wolf afirma lo siguiente: “Esto nos lleva a la idea de que es indudable que los textos traman un tejido que los entrelaza más que hacerlos competir por ver quién llega primero. El tejido es el que permite que los libros y las películas estén vivos, que los escritores y los cineastas puedan hacer dialogar sus obras, hacerlas renacer, y así evitar que la cultura se convierta en un territorio de solipsistas”.³¹

El autor enfatiza la importancia de desentrañar los sentidos de la trasposición y la autonomía que el texto cinematográfico posee por sí mismo. Por supuesto que el origen, es decir, el texto literario no puede eliminarse como si no existiese, pero el cineasta tiene plena libertad para modificarlo, al ser traspuesto a otro código. En ese sentido, no se puede exigir al cineasta que la novela esté totalmente presente.

Es más, aun cuando se pretendiera eso, sería muy difícil, por la sencilla razón de que el relato literario puede condensar el tiempo de la historia con recursos distintos a los del relato fílmico. Así, las trasposiciones son versiones de la novela traspuesta a un canal semiótico distinto al del texto literario, pero los acontecimientos de esa novela son narrados como el director elija contarlos.

En *El extranjero* Visconti se apropia de la trama de la novela de Camus para pasarla al filme, conservando, eso sí, el sentido de la visión de mundo de Meursault, así como la idea del absurdo de la vida que prevalece en él, precisamente como lo había expresado frente al capellán: “Nada, nada tenía importancia y sabía perfectamente por qué. También él lo sabía. Desde el fondo de mi porvenir, durante toda esta vida absurda que había llevado”.³²

El filme del cineasta italiano enfatiza en la parte final, durante el enfrentamiento ideológico con el capellán a través de Meursault: “qué más da un hombre acusado de un asesinato que sea ejecutado por no llorar sobre el cuerpo de su madre [...] No lo ve, usted morirá como yo voy a morir, pero yo estoy seguro de lo que enfrentaré”.³³ De ahí que Wolf insista en señalar el error de quienes consideran relevante el respeto al tex-

³¹ S. Wolf, *op. cit.*, p. 150.

³² A. Camus, *El extranjero*, *op. cit.*, p. 122.

³³ Luchino Visconti, *El extranjero*, 1967, Dino de Larentis. Italia-Francia. 105 m.

to primero, pues como afirma el teórico de la trasposición, ese sustrato que subyace en el filme no es la obra literaria. Esa perspectiva sobre la trasposición se agota en sí misma, al privilegiar únicamente un enfoque comparativo. Además, el trabajo del investigador no se debe reducir a la elaboración de un catálogo de las similitudes y divergencias entre la novela y el filme.

De acuerdo con Wolf, lo que está ausente en esos enfoques es el motivo de las transformaciones y nosotros sabemos que ese es uno de los aspectos más importantes en el fenómeno de la trasposición. En nuestro caso, lo más pertinente sería estudiar las estrategias utilizadas en las transformaciones de la película, ¿cómo se construye el punto de vista en el filme?, ¿qué función asume la voz *over* en la construcción de la historia? En el filme *El extranjero* de Visconti, este último recurso asume una función muy importante.

El recurso de la voz *over* es muy frecuente en los filmes contemporáneos, el filme *El extranjero* es uno de estos casos. Lo observamos, en particular, en el discurso interior de Meursault a través de la voz *over*. Al igual que en la novela, diversos fragmentos discursivos se relatan mediante una analepsis,³⁴ esta noción genettiana que nos permite dar cuenta de las retrospecciones temporales de ambos relatos.

Si bien en la novela el discurso literario se refiere a la muerte de la madre de Meursault, “Hoy, mamá ha muerto”, para que luego el narrador-protagonista comunique la ubicación del asilo en Marengo y el arribo al mismo, el procedimiento elegido por el cineasta en relación con la historia es muy distinto, pues el primer acontecimiento que se proyecta en el filme es el interrogatorio inicial de Meursault por parte del juez de instrucción, como vemos en la siguiente interacción:

—Arthur Meursault. Nacido en Algeria. En 1903. Empleado ¿Tiene abogado?

—No, creo que en mi caso no es necesario.

—¿Por qué no?

—Mi defensa es muy simple.³⁵

³⁴ El teórico francés ha estudiado ampliamente las discordancias temporales entre el orden de la historia y el orden del discurso. En su obra de narratología *Figuras II*, utiliza el término *anacronías*, entre ellas se encuentra la noción de analepsis para dar cuenta de las retrospecciones temporales, G. Genette, *op. cit.*, p. 103.

³⁵ L. Visconti, *op. cit.*

La decisión de Visconti de iniciar el relato fílmico con un acontecimiento posterior al crimen cometido por Meursault nos muestra la plena autonomía del cineasta al realizar el pasaje de la obra literaria al filme, pues lo que está creando es un nuevo objeto artístico y tiene esa libertad para decidir si inicia con el acontecimiento final, con *in media res* o con el mismo acontecimiento que comienza la novela fuente.

Al finalizar la secuencia del interrogatorio, las imágenes proyectan analépticamente el momento en que aborda un autobús con destino a Marengo, cuando Meursault aún no cometía el asesinato del árabe. Estas discordancias temporales favorecen todavía más la imprecisión del acto de la enunciación. De manera que la locución verbal del personaje, a través de la cual conocemos sus pensamientos, dificulta determinar cuál es la ubicación temporal del presente de la enunciación.

Respecto de la función que asumen los distintos fragmentos fílmicos con el uso de la voz *over* predomina la función narrativa, en donde Meursault asume la voz narrativa. En *El extranjero*, como en muchos relatos, al carecer de una marca temporal específica, es difícil precisar el presente de ese acto locutivo.

Jean Châteauevert,³⁶ en *Des mots à l'image*, analiza diversas funciones que puede asumir la voz *over* en el relato fílmico. De esas funciones vamos a destacar dos, una de ellas alude a la modalización, en la que la actitud proposicional de la narración verbal induce la interpretación del espectador.

La otra hace referencia a la articulación entre la narración y la enunciación fílmica, es decir, las imágenes proyectadas audiovisualmente. Pues la narración verbal mediante la voz *over* actúa como una especie de gozne articulatorio, engarzando ambas estructuras del relato cinematográfico. En el siguiente segmento fílmico podemos observar la función narrativa de la voz *over* de Meursault: “Mamá murió hoy. O ayer, no estoy seguro. Recibí un telegrama de mi casa diciendo ‘su madre falleció. El funeral es mañana. Profundas condolencias’. El hogar de ancianos queda a setenta kilómetros de Argelia. Tomé el ómnibus de las dos. Hacía mucho calor. Me quedé dormido”.³⁷

Ahora bien, en este proceso de enunciación interior la mediación de la voz *over* de Meursault permite dar cuenta de la psique del personaje

³⁶ Jean Châteauevert, *Des mots à l'image. La voix over au cinéma*, París y Quebec, Méridiens Klincksieck/Nuit Blanche Éditeur, 1996, p. 210.

³⁷ L. Visconti, *op. cit.*

narrador, este recurso del cine sonoro nos permite conocer sus pensamientos. La voz *over* engarza su narración verbal con la enunciación fílmica, es decir con las imágenes. El recurso lo vemos nuevamente cuando sale de la celda el capellán: “Cuando se fue, tuve paz de nuevo [...] mirando el cielo de la noche, por primera vez abrí mi corazón a la dulce indiferencia del universo”.³⁸

Es importante señalar que los postulados enunciativos de Châteauevert se basan en el modelo polifónico de Ducrot, ya que este le autoriza a abordar las dos estructuras del relato: la narrativa y la enunciativa.³⁹ En la primera ubicamos al narrador verbal en voz *over* y en la segunda las imágenes que permiten visualizar los acontecimientos del mundo narrado. Así, cuando escuchamos la narración verbal se articulan ambos planos del relato fílmico.

CONCLUSIONES

El acercamiento a la novela *El extranjero* de Albert Camus y al filme *El extranjero* de Luchino Visconti nos permitió valorar la riqueza temática y formal de ambos textos. Si bien el pilar fundamental en estas breves reflexiones fue abordar las relaciones interdiscursivas por la vía de la trasposición de la novela al filme, también nos pudimos acercar a la novela *La peste* y algunos de los ensayos más significativos de Camus que reflejan la temática de la muerte.

El tema de la muerte nos condujo a la vinculación de la narrativa de Camus con la poética de Dostoyevsky, en especial con *Crimen y castigo*. De ahí que seleccioné algunos segmentos narrativos de esta novela relativos a una plaga que ataca al ser humano. A nuestro juicio, lo más significativo es el carácter simbólico que tiene ese pasaje narrativo de la novela de Dostoyevsky y el simbolismo presente en diversos segmentos narrativos de *La peste* de Camus, pues el dialogismo entre ambas novelas es evidente. Tanto la plaga dostoyevskiana como la peste camusiana son vistas como epidemias que atacan a la humanidad y amenazan con el exterminio. La afinidad temática deja ver que el sujeto se construye con un discurso que no es unívoco sino multívoco. En el enunciado están presentes otras voces que lo precedieron, por eso cada discurso es atribución y apropiación de constantes voces anteriores.

³⁸ *Idem*.

³⁹ Hortencia Ramón, *Enunciación y narración fílmica en tres relatos cinematográficos sobre Napoleón Bonaparte*, Ciudad de México, Ediciones del Lirio/BUAP, 2017, p. 178.

Ambos escritores estaban muy ligados a temas filosóficos, pero cada uno eligió estrategias literarias distintas para expresar el pensamiento de sus personajes. De tal manera que, en *El extranjero*, Meursault se enfrenta a la muerte con una actitud de indiferencia, como afirma ante el capellán: de todas formas, en un momento de la vida acabará su existencia. Igual es mañana que otro día para enfrentar el trágico final al que está condenado.

Ese es el absurdo de la existencia y esa es la absurdidad en la condena de muerte sobre el personaje narrador de la novela de Camus y del filme de Visconti, pues ese es el sentido que transmiten el relato literario y el filmico. En ambos textos se condena a muerte a Meursault, no únicamente por dar muerte al árabe, sino por no llorar en el sepelio de su madre y por no expresar dolor.

Al final, Meursault se abre a la tierna indiferencia del mundo en ambos textos, mostrada mediante la relación interdiscursiva entre la literatura y el cine. Es lo que se manifiesta a través de la trasposición de la novela *El extranjero* de Camus al filme *El extranjero* de Visconti. Este pasaje de un medio de expresión literaria a uno de expresión cinematográfica no necesariamente implica fidelidad al texto base, porque Visconti creó un nuevo objeto artístico, cuya autonomía es plena.

De ahí nuestro interés en señalar la equivocación de quienes se obstinan en creer que lo más relevante en el pasaje literatura-cine es el respeto fiel al texto primero. Lo que queda en el relato cinematográfico no es la obra literaria, lo que subyace es lo que el director y el guionista seleccionaron para el filme; también la forma en que los actores interpretaron ese material para construir la película. Quisiéramos destacar la importante función que asume la voz *over* en *El extranjero* de Luchino Visconti, recurso propio de los textos audiovisuales que tienen un narrador verbal homodiegético o heterodiegético. La narración verbal en voz *over* es la que vehicula los acontecimientos de la historia, filtrados por el pensamiento de Meursault. Por último, las reflexiones lo llevan a asumir que el ser humano es consciente de su carácter mortal.

BIBLIOGRAFÍA

- Bajtín, Mijaíl, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus/Alfaguara, 1989.
 Bajtín, Mijaíl, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, C. Emerson y M. Holquist (trad. y ed.), Austin: University of Texas Press, 1981.
 Batlle, Diego, "Entrevista a Sergio Wolf", OtrosCines.com para *Retina Latina*, 15 de septiembre de 2016. <https://www.google.com/search>

ch?q=entrevista+a+sergio+wolf&oq=&aqs=chrome.3.35i39i362l2j46i39i362j35i39i362l5.1474359226j0j15&sourceid=chrome&ie=UTF-8 [consulta: 20 de octubre de 2021].

- Camus, Albert, *El extranjero*, Madrid, Alianza/Emecé, [1942] 2003.
- Camus, Albert, *La peste*, Buenos Aires, Sudamericana, 2013.
- Camus, Albert, *El mito de Sísifo*, Buenos Aires, Alianza, 2014.
- Camus, Albert, *La muerte feliz*, Buenos Aires, Alianza, 2014.
- Châteauevert, Jean, *Des mots à l'image. La voix over au cinéma*, París y Quebec, Méridiens Klincksieck/Nuit Blanche Éditeur, 1996.
- Dostoievski, Fedor, *Crimen y castigo*, Ciudad de México, Porrúa, 1999.
- Ducrot, Oswald, *El decir y lo dicho*, Buenos Aires, Hachette, 1964.
- Genette, Gérard, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1972.
- Nicol, Eduardo, *Historicismo y existencialismo*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1950.
- Pérez, Ana Rosa y Antonio Ziri6n, *La muerte y el pensamiento de Albert Camus*. Ciudad de México, UNAM, 1981.
- Ram6n, Hortencia, *Enunciaci6n y narraci6n f6lmica en tres relatos cinematogr6ficos sobre Napole6n Bonaparte*, Ciudad de México, Ediciones del Lirio/BUAP, 2017.
- Sartre, Jean Paul, *El muro*, G. de Torre (pr6l.), Ciudad de México, 6poca, 1979.
- Stam, Robert, *Teor6a y pr6ctica de la adaptaci6n*, Ciudad de México, UNAM, 2009.
- Wolf, Sergio, *Cine/Literatura*, Buenos Aires, Paid6s, 2001.

FILMOGRAFÍA

- Viconti, Luchino, 1967. *El extranjero*. Dino de Larentis. Italia-Francia. 105 min.

El fenómeno intratextual entre dos obras de Javier Cercas y su representación cinematográfica

Flor de Liz Mendoza Ruiz*

Los libros siempre acaban cobrando vida propia, porque uno no escribe acerca de lo que quiere, sino de lo que puede.

Javier Cercas

Este trabajo es un estudio de las relaciones entre la literatura y el cine, medios que comparten la peculiar característica de contar historias a través de dos vehículos semióticos distintos.¹ El objeto de análisis y reflexión son dos obras literarias producidas por el autor español Javier Cercas traspuestas al cine, las cuales ofrecen la posibilidad de observar el fenómeno desde la perspectiva de la intertextualidad.

En realidad, nos acercamos a cuatro discursos: las novelas *El móvil* (1987) y *Soldados de Salamina* (2001) —esta última se convirtió en un referente literario español—, y las películas, una dirigida por David Trueba, *Soldados de Salamina* (2003) y *El autor* (2017), bajo la dirección de Manuel Martín Cuenca.

Nuestro objetivo es establecer las relaciones intertextuales e intratextuales en las novelas y las películas señaladas a fin de acercarnos a ellas, aunque de manera muy modesta debido a la complejidad de un fenómeno que nos intriga y nos apasiona: la trasposición, así como por la dificultad de comprender el universo diegético de Cercas. Presentamos, en primer lugar, algunas bases teóricas en torno al concepto intratextualidad y la manera de relacionarse con herramientas analíticas contemporáneas como la trasposición y las narrativas transmedia. Conceptualizamos el fenómeno de la metalepsis, rasgo constante en los relatos que estudiamos. Después, mostramos los hallazgos derivados del análisis de los textos literarios en el orden cronológico de su producción; por último, señalamos

* Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

¹ El estudio se deriva del trabajo de análisis y reflexión que desarrollamos en el grupo de investigación, Narrativas para la Comunicación de la Facultad de Comunicación de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

cómo se manifiesta o extiende este efecto intratextual en el relato cinematográfico.

NOCIONES TEÓRICAS

El concepto intertextualidad posee una larga tradición teórica y analítica que obedece a la necesidad de explicar la configuración de los textos de todas las épocas. Con base en el pensamiento de diversos teóricos: el dialogismo de Mijaíl Bajtín, las relaciones textuales de Julia Kristeva y las transtextuales de Gérard Genette se han configurado desarrollos muy interesantes al respecto. Para los fines de este trabajo partimos de la raíz etimológica del concepto intertextualidad: *inter-* que nos remite a reciprocidad, conexión, entrelazamiento en la red o tejido que concebimos como texto. Así, podemos afirmar que la intertextualidad es “la relación de un texto con otro u otros textos, la producción de un texto desde otro y otros precedentes”.²

Estas relaciones textuales se describen en numerosos artículos y se categorizan desde distintas propuestas analíticas, lo cual pone de manifiesto la necesidad de desentrañar cómo se produce este fenómeno tan importante de la narrativa. Desde sus inicios hasta nuestros días se han explorado nuevas formas en las narrativas contemporáneas. Para los intereses de nuestra disertación es necesario considerar dos cuestiones. La intertextualidad debe distinguir entre: *intertextualidad externa* —relación de un texto con otro texto— e *interna* —relación entre los elementos del propio texto o de un texto consigo mismo— y entre la *intertextualidad* propiamente dicha —relación entre autores diferentes— y la *intratextualidad* —relación entre textos del mismo autor.³

En los relatos que analizamos se identifica la presencia de estas dos distinciones, como lo podremos constatar. Antes, profundizaremos en las reflexiones teóricas en torno a la intertextualidad. Jesús Camarero afirma que se trata de una relación que puede establecerse entre textos escritos por el mismo autor, “se produce cuando el proceso intertextual opera sobre textos del mismo autor, dando así continuidad textual a la obra y coherencia al conjunto textual, lo cual permite posiblemente una actividad subrayada del lector. La intertextualidad implica lo que habitualmen-

² José Enrique Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria. Base teórica y práctica textual*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 37.

³ *Ibid.*, p. 60

te llamamos reescritura o más precisamente autor reescritura, es decir, la remodelación de los textos mediante los propios textos”.⁴

Es decir, el autor podría aludir a un texto producido previamente, incluso, puede referirse a un texto previsible con la potestad de autocitarse y, si así lo desea, de reescribirse. Entonces, “la obra es, por así decir, una continuidad de textos, retomar lo que se ha dicho ya que es una manera de dar coherencia al conjunto textual, a nivel formal y semántico”.⁵

La intertextualidad se manifiesta dentro de la obra con un propósito que puede obedecer a las distintas intencionalidades del autor. A partir del tipo de relación con el texto fuente, puede tender hacia una función crítica, ideológica, contextual, argumentativa, entre otras. Antes de dar paso a otros conceptos vitales introducimos ahora el concepto metalepsis que, como dijimos, está presente en ambas obras literarias y es uno de los rasgos más importantes para la construcción de la fábula, y lo mismo ocurre en el relato cinematográfico.

Entendemos por metalepsis la transgresión de niveles diegéticos que efectúan el narrador o el autor, sea que las lleven a cabo mediante acciones en un nivel diegético diferente al que les es propicio dentro de la misma obra o que se dirija al receptor del discurso literario transgrediendo las fronteras ontológicas del relato.⁶ Para una mejor comprensión del concepto retomemos la perspectiva estructuralista del relato, en la que se circunscriben los personajes en la diégesis y en la que solamente se relacionan entre sí. Fuera de ese nivel diegético concebimos —tomando en cuenta la narración como proceso comunicativo o, mejor dicho, como una enunciación—, que un emisor, en este caso el narrador, cuenta la historia o presenta el contenido de la diégesis a un destinatario conocido como narratario. Más allá de este nivel se ubica al autor, quien escribe o produce el discurso en el que un narrador cuenta la historia de los personajes.

La metalepsis, en términos de Genette, surge cuando alguna de estas entidades (personajes, narrador o autor) transgrede esos niveles que lo circunscriben para incidir en otro al que no pertenece. Una de sus formas

⁴ Jesús Camarero, “Intertextualidad”, en *Club Antígona foros de debate*, 2007. http://www.clubantigona.com/ver_mensaje.asp?idmensaje=747&idcategoria=25 [consulta: 2009].

⁵ J.E. Martínez Fernández, *op. cit.*, p. 152.

⁶ Liviu Lutas, “Dos ejemplos de metalepsis narrativas: *Niebla* de Miguel de Unamuno y *Biblique des derniers gestes* de Patrick Chamoiseau”, *Moderna Sprak*, vol. 103, núm. 2, 2009. <https://ojs.ub.gu.se/index.php/modernasprak/article/view/348/343>

consiste en “el giro mediante el cual un escritor o poeta se representa como produciendo él mismo lo que en el fondo no hace sino describir”.⁷ En este caso pone de manifiesto la acción propia de la escritura dentro de la obra que usualmente se mantiene oculta por considerarse algo implícito en la obra misma. En otras palabras, “lo convencional es que el narrador presente el relato de tal manera que la ficción creada por el texto parezca realidad, pero a pesar de ello existen textos que se declaran en rebeldía contra lo establecido y muestran al lector el modo en que se construye la ficción, en lugar de presentarle la ficción misma como narración que simula serlo de un hecho real”.⁸ Otra forma de metalepsis se presenta si ocurre “el súbito cambio de papel que cumple el narrador cuando, por ejemplo, pasa a proferir parlamentos que corresponden a un personaje [...] y luego sigue él narrando, sin solución de continuidad”.⁹ En los textos literarios que estudiamos se identifican ambos tipos de metalepsis, como se especifica más adelante, pero es de especial interés utilizarlas para poner en marcha una relación intertextual dentro de la obra, en este caso de carácter interno.

Antes de dar paso al análisis consideramos conveniente señalar que el estudio de la intertextualidad y la intratextualidad nace en el seno de la tradición de los estudios literarios, pero puede extenderse hacia otros soportes semióticos artísticos. De aquí se desprenden trabajos muy interesantes y completos, por ejemplo, el de José Luis Sánchez Noriega¹⁰ sobre las relaciones que denomina *trasvases culturales*. En otras propuestas teóricas se alude al vínculo entre cine y literatura con distintos nombres,¹¹

⁷ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, Ciudad de México, Porrúa, 2001, p. 321.

⁸ Jorge Lagos Caamaño, “De la metalepsis a la antimetalepsis: de Quintiliano a Genette”, *Estudios Filológicos*, núm. 47, 2011. https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132011000100005

⁹ H. Beristáin, *Diccionario...*, *op. cit.*, p. 321.

¹⁰ Sánchez Noriega propone el término *trasvases culturales* para definir los “procesos por los que una forma artística deviene en otra, la inspira, desarrolla, comenta, etc.” y reconoce que pueden establecerse entre todas y hacia todas las artes, como del teatro al teatro, de la novela al teatro, de la novela a la serie televisiva, del teatro a la televisión, del cine a la novela, del cine al teatro, del cine a la televisión, de la televisión al cine, del cine al cine, de la novela al musical o a la ópera, del teatro al ballet musical, del ballet musical al cine, del teatro musical al cine, de la historieta gráfica a la televisión o al cine, de la pintura a la música, de la novela o cuento al dibujo animado, de la película al dibujo animado, entre muchas otras relaciones intersemióticas. José Luis Sánchez Noriega, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós, 2000.

¹¹ Distintos teóricos han utilizado conceptos como trasladar, traducir, transcódicar, trasponer, hacer una versión, reescribir, crítica, trasvase, transvocalización, resucitación, transfiguración, actua-

entre ellos el más empleado es *adaptación*, aunque no parezca el más adecuado debido a su ambigüedad.

A nuestro juicio, el término menos problemático para definir la relación entre literatura y cine es el de trasposición, porque “designa la idea de traslado, pero también la de trasplante, de poner algo en otro sitio, de extirpar ciertos modelos, pero pensando en otro registro o sistema”.¹² Con esta perspectiva nos acercamos a las obras literarias llevadas al cine. Consideramos que el resultado del estudio comparativo entre ambos tipos de discurso debe ir más allá del simple y ocioso registro de lo que hay en la obra literaria y lo que hay en la obra filmica.

Partimos del postulado que reconoce en una trasposición la referencia de la obra primera, a partir de la cual se construye una obra nueva y autónoma, en la que se mantiene la *fábula*, pero se modifica el *sjužet*.¹³ La recreación de la fábula que toma distintas formas en el *sjužet*, producido a partir del código del nuevo medio (en este caso, el cinematográfico) constituye una pauta para trasponer esa misma fábula o darle continuidad a la diégesis. Lo más interesante es que no hay límites en cuanto a la materia de expresión a la cual se lleva la obra.

En 2003, Henry Jenkins creó el concepto, “narrativas transmedia” porque reconoció: “hemos entrado en una nueva era de convergencia de medios que vuelve inevitable el flujo de contenidos a través de múltiples canales”,¹⁴ ya que la expresión de todo relato se ha extendido y es necesaria la reflexión sobre este fenómeno. En las obras que analizamos se identifica el germen de esta nueva forma de narrar.

lización, trasmutación, metamorfosis, recreación, transmodalización, significación, dialogización, canibalización, reimaginación, encarnación o reacentuación; en algunos casos de manera indistinta y en otros con implicaciones respecto a la perspectiva que se adopta al abordar las relaciones entre literatura y cine, pero no han logrado un consenso general Flor de Liz Mendoza Ruiz, “El comportamiento de lo narrativo en *La vida inútil de Pito Pérez*: una novela y tres películas”, tesis doctoral, Puebla, BUAP, 2016, pp. 20-21.

¹² Sergio Wolf, *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*, Buenos Aires, Paidós, 2001, p. 16.

¹³ Se define como “contenido narrativo la serie de motivos organizada cronológica y causalmente”, José Valles Calatrava y Francisco Álamo Felices, *Diccionario de teoría de la narrativa*, Granada, Alhula, 2002, p. 366; véase también F.L. Mendoza Ruiz, *op. cit.*

¹⁴ Carlos Scolari, *Narrativas transmedia: Cuando todos los medios cuentan*, Barcelona, Planeta, 2013, p. 23.

DOS NOVELAS DE CERCAS

El móvil es la primera novela de Javier Cercas, escrita en 1987. Cuenta la historia de Álvaro, un hombre obsesionado con la idea de escribir una obra literaria universal. En las primeras páginas se advierte que el protagonista conoce de teoría literaria y, además, que ha intentado escribir otros géneros hasta que decide redactar una novela. Como su mayor pretensión es escribir algo que muestre la realidad, asume que “al reflejar en su obra el mundo real, sería mucho más sencillo dotar de una carnadura verosímil y eficaz al personaje ficticio”,¹⁵ entonces crea el argumento y se inspira en sus vecinos para crear personajes muy reales.

En un primer momento, Álvaro siente que su objetivo se cumple al calcar a estas personas como personajes de su novela para dotarla de realidad. No solamente toma a la portera, el matrimonio Cáceres y el viejo Montero como modelos de sus personajes, sino que los “orienta” para que, en la vida real, lleven a cabo las acciones que describe la novela. Así, el matrimonio Cáceres mata al señor Montero para robarle los ahorros, que resguarda en una caja de seguridad instalada en su domicilio, entonces: “Sobrecogido, el novelista, que no ignora la identidad de los asesinos, se siente culpable de su crimen porque, de una forma confusa, intuye que ha sido su propia novela lo que les ha inducido a cometerlo”.¹⁶

Observemos que la transgresión de niveles diegéticos es evidente. El narrador incide de manera directa en la historia que ontológicamente está en un nivel distinto al suyo. El personaje, dentro de ese nivel diegético es, a su vez, el narrador que manipula a los personajes de otro nivel diegético. Por eso afirmamos que este relato¹⁷ está construido sobre la base de un *mise en abyme*, sobre todo, por el primero y último párrafo de la novela: “Álvaro se tomaba su trabajo en serio. Cada día se levantaba puntualmente a las ocho. Se despejaba con una ducha de agua helada y bajaba al supermercado a comprar pan y el periódico. De regreso preparaba café, tostadas con mantequilla y mermelada y desayunaba en la cocina, hojeando el periódico y oyendo la radio. A las nueve se sentaba en el despacho, dispuesto a iniciar su jornada de trabajo”.¹⁸

¹⁵ Javier Cercas, *El móvil*, Barcelona, Tusquets, 2003, pp. 27-28.

¹⁶ *Ibid.*, p. 24.

¹⁷ De acuerdo con sus características, se considera como una novela corta o *nouvelle*. En su primera edición estaba acompañada de cuatro cuentos del mismo autor.

¹⁸ Javier Cercas, *El móvil*, *op. cit.*, pp. 15, 98-99.

Este párrafo muestra una estructura espiral en la que el libro que escribe Álvaro es en realidad el libro que el lector (nosotros) leemos. La puesta en escena o *mise en abyme* produce este efecto literario en el que una historia contiene a otra (en distintos niveles diegéticos) que, a su vez, contiene otra historia y así hasta el infinito. De modo que se asemeja al efecto óptico de la reflexión especular y provoca una sensación de caída al vacío¹⁹ o estructura abismada²⁰ que remite a una espiral dentro de la obra literaria.²¹ Por otro lado y con base en este inicio y el final de la novela de Cercas, se manifiesta una relación intertextual interna porque el texto se relaciona consigo mismo. En la primera página adquiere un significado distinto del de la última.²² Al respecto podemos afirmar, además, que el texto incluye un efecto de metalepsis en el que el narrador transgrede los niveles diegéticos para manifestar su influencia en otro nivel de la diégesis. La otra novela refiere a esta historia y muestra diversas relaciones textuales que a continuación abordaremos.

Soldados de Salamina, obra que consagró a Javier Cercas en la literatura española, se publicó en 2001. Cuenta la historia de otro escritor, en esta ocasión el protagonista lleva por nombre Javier Cercas, quien desde su condición de periodista anhela convertirse en un autor de literatura. Cercas (el personaje, al que en adelante escribiremos entre comillas para diferenciarlo del autor de la obra)²³ está sumido en una situación existencial deprimen-

¹⁹ Santiago Benvenuto, “10 impactantes montajes de *mise en abyme*”, en *Pop & Cultura*, 2005. <https://www.vix.com/es/btg/curiosidades/7388/10-impactantes-montajes-de-mise-en-abyme>

²⁰ Helena Beristáin, “Enclaves, encastres, traslapes, espejos, dilataciones (la seducción de los abismos)”, *Acta Poética*, vol. 14, núms. 1-2, 1993. pp. 14-15.

²¹ En palabras de Gutiérrez Estupiñán, “esta representación especular de una obra dentro de otra con frecuencia toma la forma de otro texto. Se encuentran, entonces, una obra ‘encajonada’ y otra que le sirve de marco. La primera tiene la función de ayudar a comprender el sentido y la forma de la obra marco”, Raquel Graciela Gutiérrez Estupiñán, “Estudio Introductorio”, en R.G. Gutiérrez Estupiñán y A. Velasco Marín (coords.), *Imágenes intertextuales*, Ciudad de México, ICSYH-BUAP/Unarte, 2015, pp. 20-21.

²² Se logra así el efecto estético que describe Francisco Rico “El móvil que comienza y, sobre todo, concluye diciendo ‘Álvaro se tomaba su trabajo en serio...’ es obra de Álvaro, del protagonista de Álvaro o de uno y otro. Pero si en mayor o menor grado es del protagonista, según muy bien cabe interpretar, a poca costa nos será lícito inferir que Álvaro no crea a su protagonista, sino que es el protagonista quien crea a Álvaro y tal vez continuemos inquiriendo quién nos finge o nos sueña a nosotros como lectores; Francisco Rico, “Nota de un lector”, *El móvil* (Javier Cercas), Barcelona, Tusquets, 2003, pp. 102-103.

²³ Distinción importante para evitar confundir el estatuto ontológico de una y otra entidad. El hecho de que el autor y el narrador lleven el mismo nombre puede llevar a confusiones y pensar que la novela es autobiográfica. El autor ha declarado en múltiples ocasiones que no es así.

te.²⁴ El personaje bromea con todo aquel que le menciona la única novelita que ha publicado, como dando a entender que se ha vendido solo un ejemplar y ha encontrado al único lector en cuestión. En su primer encuentro, Miquel Aguirre reconoce a “Cercas” por la foto en la contraportada de un libro de su autoría que leyó: “Superado el primer espasmo de vanidad, rencoresamente comenté: ¿Ah, fuiste tú?”²⁵. Más adelante, en la entrevista de “Cercas” a Roberto Bolaño, lo primero que le dice es “Oye, ¿tú no serás el Javier Cercas de *El móvil* y *El inquilino*?”²⁶. Así, “Javier Cercas” establece esta relación intratextual con la mención de la novela de Cercas.

La anécdota de *Soldados de Salamina* es muy parecida a la de *El móvil*. El escritor pretende redactar una historia real,²⁷ “un relato real, un relato cosido a la realidad, amasado con hechos y personajes reales”²⁸ a pesar del oxímoron que representa, pues la teoría literaria plantea que los hechos narrados, a pesar de que posean un referente factual, se irrealizan; en otras palabras, pierden su estatuto ontológico y se convierten en elementos propios del universo diegético en el que son suscritos. Así, a partir de una entrevista que sostiene con Rafael Sánchez Ferlosio y la publicación de un artículo en el que rememora la muerte de Antonio Machado y el fusilamiento en masa al que sobrevivió Rafael Sánchez Mazas, comienza a obsesionarse con esta última historia, más aún porque le intriga saber cómo Sánchez Mazas salvó la vida cuando un joven miliciano lo encontró, pero decidió no dispararle ni dar a conocer su paradero.

“El Javier Cercas de la novela no soy yo, ya lo he dicho. Pero ahora tengo que añadir que sí soy yo. Quiero decir que soy yo elevado a la enésima potencia, ese tipo de jugo o esencia de Javier Cercas es una máscara que se ha puesto el Javier Cercas real para expresarse, porque escribir consiste, entre otras cosas, en fabricarse una identidad, un yo que soy yo y no soy yo”; Javier Cercas y David Trueba, *Diálogos de Salamina. Un paseo por el cine y la literatura*, Barcelona, Tusquets/Plot Ediciones, 2003, p. 19.

²⁴ “Tres cosas acababan de ocurrirme por entonces: la primera es que mi padre había muerto; la segunda es que mi mujer me había abandonado; la tercera es que yo había abandonado mi carrera de escritor [...] En realidad mi carrera de escritor no había acabado de arrancar nunca, así que difícilmente podría abandonarla”, Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, Ciudad de México, Tusquets, 2001, p. 15.

²⁵ *Ibid.*, p. 27.

²⁶ *Ibid.*, p. 143.

²⁷ La obra de Javier Cercas, en general, mantiene este *leit motiv*, la obsesión por escribir un relato híbrido en que sea difícil la distinción entre lo ficcional y lo real. Puede verse en otras de sus obras, por ejemplo, *El Inquilino* (2000), *La velocidad de la luz* (2005), *Anatomía de un instante* (2009), *Las leyes de la frontera* (2012), *El impostor* (2016) y *El monarca de las sombras* (2017).

²⁸ J. Cercas, *Soldados.*, *op. cit.*, p. 50.

Cercas escribe su novela (la segunda parte, estructuralmente hablando, de *Soldados de Salamina*). Cuando termina, la lee varias veces hasta convencerse de que “el libro no era malo, sino insuficiente, como un mecanismo completo pero incapaz de desempeñar la función para la que ha sido ideado porque le falta una pieza”.²⁹ La decepción provoca que el frustrado escritor regrese a su trabajo en el periódico, entonces es cuando entrevista a Roberto Bolaño, quien reaviva el deseo de retomar la re-escritura de su novela.

“Javier Cercas” investiga quién era y dónde está el soldado que perdonó la vida a Sánchez Mazas, para preguntarle por qué no lo mató. La figura de Sánchez Mazas es muy importante para el desarrollo de la historia y probablemente uno de los motivos del éxito de la novela. Sánchez Mazas fue ideólogo fundador de la falange española, junto con José Antonio Primo de Rivera; este grupo ideológico llevó a Francisco Franco al poder y no es uno de los personajes más populares y estimados en España. La pregunta que busca responder el escritor es totalmente auténtica y necesaria para la historia de España.

La construcción del relato sugiere que lo ha encontrado, aunque en el discurso literario ninguno de los dos (Cercas y Miralles) acepta de manera explícita que es así. Nuevamente leemos la frase con la que inicia la novela “Fue en el verano de 1994, hace ahora más de seis años, cuando oí hablar por primera vez del fusilamiento de Rafael Sánchez Mazas”.³⁰

De nuevo tenemos una estructura *mise en abyme* que sugiere que el libro que leemos es el resultado de la escritura de “Javier Cercas” personaje. Se trata de una relación intertextual interna que reutiliza el primer párrafo para cerrar la obra y que, como ha ocurrido en *El móvil*, tiene distinta significación. Además, la novela pone en marcha otra forma de metalepsis, dado que el autor evidencia el mecanismo de la producción literaria, ahora asociada a la investigación de corte historiográfico.

Como hemos señalado, es problemático que el personaje principal lleve el mismo nombre del autor, pues quizá algún lector ingenuo asuma que en realidad Cercas ha encontrado al miliciano que perdonó a Sánchez Mazas, añadiendo así la controversia sin resolver de la manera en que convive la historia con la literatura. En general y, a partir de los argumentos de las dos novelas revisadas, podemos establecer ya algunas de

²⁹ *Ibid.*, p. 142.

³⁰ *Ibid.*, p. 207.

las relaciones intratextuales, por ejemplo, la obsesión por la literatura y el tema de la realidad. También podemos identificar los recursos de la estética literaria de Cercas: la metalepsis y el *mise en abyme*.

A partir de lo que hemos señalado es posible reconocer esta relación intratextual, sobre todo porque, en la segunda novela, el personaje se refiere de manera explícita a la primera: “*El móvil* y *El inquilino* fueron los títulos de los dos únicos libros que yo había publicado, más de diez años atrás, sin que nadie salvo algún amigo de entonces se diera por enterado del acontecimiento”.³¹

En *El móvil*, Álvaro transgrede su nivel de autor de la novela para manipular las acciones de sus personajes, a pesar de que él mismo participa de los hechos en el nivel intradieético que describe.

En *Soldados de Salamina*, la elección del nombre, Javier Cercas, para el personaje protagónico crea el mismo efecto, en tanto que la homonimia produce la sensación de que el autor es al mismo tiempo su protagonista; además de los referentes factuales como Roberto Bolaños y todos los personajes históricos involucrados en la Guerra Civil Española que menciona el texto: Rafael Sánchez Mazas, José Antonio Primo de Rivera, Manuel y Antonio Machado, Francisco Franco, etcétera.

El hecho mismo del fusilamiento en masa, una de las historias de la guerra, ocurrió y está narrado por Rafael Sánchez Mazas,³² y los personajes que aparecen en la obra denominados “los amigos del bosque” son personas que participaron realmente en el movimiento armado de la guerra civil española y que fueron entrevistados para dotar de realismo a la novela de Cercas.

En ambas obras se presenta una metalepsis de autor, que se distingue de la del narrador “por el hecho de representar el nivel extradiegético desde donde habla el narrador como la realidad empírica en la cual

³¹ La novela *El inquilino* de Javier Cercas se publicó en 1989 y se reeditó en 2002. Cuenta la historia de un profesor de fonología en una universidad americana. A partir de la llegada de un nuevo colega se desplaza en lo académico, pero también en lo personal. Sufre un accidente que inmoviliza temporalmente una de sus piernas. La historia tiene carácter onírico, pues cuando se le retira el vendaje del tobillo le es imposible encontrar rastros de su antagonista. Llama la atención que esta novela, así como *El móvil* y *Soldados de Salamina* emplean el mismo recurso de repetición (y por ende, de intertextualidad interna) del primer párrafo, que también es el último de la novela, J. Cercas, *Soldados*, *op. cit.*, p. 143.

³² Existe una nota de televisión en la que se observa el testimonio de viva voz de este intelectual, puede verse en <https://www.youtube.com/watch?v=4jbhu73wmlY>

viven el autor real y los lectores reales”.³³ Esto es de carácter ontológico, pues dada la configuración y limitación de los personajes es imposible que pueda ser, existir, incidir, en otro nivel diegético diferente al que está circunscrito.

Observemos que el solo ejercicio comparativo de estas obras provoca interés para el estudio de las relaciones entre textos y el hecho de llevarse al cine ofrece nuevas posibilidades de análisis, ahora desde un lenguaje cuya complejidad radica en el empleo de cinco materias para la expresión (respecto a una sola de la literatura, el texto escrito).³⁴ Abordaremos, ahora, la relación entre las obras literarias y las películas con los mismos argumentos.

SOLDADOS DE SALAMINA Y EL AUTOR

La película, *Soldados de Salamina* se filmó y proyectó en 2003, solo dos años después de la publicación de la novela homónima; *El móvil* se publicó en 1987 y treinta años después, en 2017, se estrenó su trasposición filmica: *El autor*. La protagonista es Lola Cercas y la decisión del cambio de género de la figura protagónica de la novela implica otras reflexiones compartidas en el artículo “Lola Cercas o la insistencia sobre el prejuicio de ser mujer”.³⁵ Lola es una periodista que anhela escribir una obra literaria como un relato real, las motivaciones del personaje se mantienen intactas y dan origen a la trama, igual que en la novela. No obstante, la configuración del personaje adquiere un nuevo matiz, pues es una persona distraída y no posee la imagen nostálgica de su antecesor literario.

En esta película, dirigida por Trueba, desaparece, en apariencia, la relación intratextual que menciona, de manera explícita la novela: Lola no dice jamás que escribió una novela, aunque sí se dedica a la escritura de artículos periodísticos. De hecho, uno de esos textos desencadena la trama, pues a partir de su publicación comienza a recibir datos sobre el fallido fusilamiento de Sánchez Mazas y su encuentro con los amigos del bosque.

³³ L. Lutas, *op. cit.*

³⁴ Debemos a Christian Metz la caracterización del lenguaje cinematográfico como una estructura que se compone de cinco materias de expresión: “la imagen fotográfica en movimiento, los ruidos, la música, el lenguaje verbal hablado y las menciones escritas”, Christian Metz *Lenguaje y cine*, Barcelona, Planeta, 1973, p. 273.

³⁵ Forma parte del texto colectivo compilado por María del Carmen García Aguilar, *Mujeres a través de su escritura*, Puebla, Universidad Estatal Pedagógica de Berdyansk/BUAP, 2013.

Aunque el discurso fílmico no retoma el juego intratextual, solo desde una mirada interpretativa, podemos afirmar que recrea el estilo del autor, en tanto que sí persiste el empleo de la *mise en abyme*. No obstante, cuando en la novela únicamente accedemos al código verbal (la transcripción del párrafo que abre y cierra la novela), en el cine ese código va acompañado de la imagen y la música, por lo que el efecto reflexivo o especular no se logra con la misma intensidad que en la obra escrita.

Destaca, también, la estrategia de la metalepsis, aunque lo que miramos es el proceso de la investigación documental y de campo que sigue Lola para reunir todos los datos que le permitan, en un primer momento, redactar su primer borrador de la novela. Más que el proceso de escritura, la imagen nos entrega el proceso de lectura, mismo que se ilustra en la secuencia en la que Lola da a leer su novela a Conchi para que le dé su opinión.

La segunda película, motivo de nuestro análisis, se estrenó en 2017 y fue nominada a diversos premios y reconocimientos. Llama la atención, en primer lugar, su título en inglés *The motive*, en español, *El autor*. Aunque existe la referencia explícita al motivo³⁶ dentro de la obra *El móvil*, también se observan otras relaciones con la película previa: *Soldados de Salamina*. Uno de los rasgos relacionado con la novela homónima es la primera escena en la que se contextualiza la vida del personaje. Álvaro sorprende a su esposa teniendo relaciones sexuales en un automóvil, lo cual nos lleva a la cita ya referida en *Soldados de Salamina*, en la cual afirma que su esposa lo había abandonado.

En *El móvil* no se mencionan las condiciones familiares previas de Álvaro, la configuración del personaje se basa en su anhelo por escribir una obra trascendental. Por el conocimiento que muestra en las primeras líneas sobre literatura, creación y teoría literaria, se configura como un hombre culto, seguro de sí mismo, incluso, un tanto soberbio, capaz de producir una novela en la que logre “elevantar la prosa a la dignidad del verso. Cada frase debía poseer la inamovilidad marmórea del verso, su música, su secreta armonía, su fatalidad”.³⁷ En *El autor*, sin embargo, observamos a un hombre que carece de talento para escribir, según lo señala su profesor (elemento añadido en la película). Constantemente el personaje

³⁶ En la teoría narrativa, “los motivos son las ‘partículas más pequeñas del material temático’, las unidades narrativas mínimas”, J. Valles Calatrava y F. Álamo Felices, *op cit.*, p. 450.

³⁷ J. Cercas, *El móvil*, *op. cit.*, p. 20.

sufre de bloqueo para escribir, por eso asiste a seminarios y clases. Álvaro, en el relato cinematográfico, es un personaje débil que busca la aprobación de otros para crear su obra, lo cual pone en evidencia que por sí mismo no puede crear, todo el tiempo consulta con el maestro si el proceso es correcto. Entonces, la idea de escribir la novela con base en la observación de la realidad se atribuye al profesor y no a Álvaro, quien en muchas ocasiones es censurado, menospreciado e incluso insultado bajo el pretexto de despertar en él al escritor que lleva dentro.

Al mismo tiempo, la esposa de Álvaro ha escrito una novela muy exitosa (que incluso gana un premio), pero sin el estatuto de obra literaria, sino de literatura fácil.³⁸ De manera constante, el escritor se enfrenta al hecho de que ella haya publicado, mientras él no ha logrado comenzar a escribir y, cuando logra convencer al profesor para que le imparta asesorías particulares, debe soportar que hable con Amanda (la esposa) sobre los avances de su escritura.

La relación con el matrimonio Cáceres, un par de inmigrantes mexicanos, es muy semejante a la fábula de la obra literaria. Álvaro les ofrece su apoyo para resolver un problema legal porque es abogado, pero hay una diferencia en la configuración del personaje y en el significado de la obra, pues en la película Álvaro es incompetente en el trabajo, llega tarde y no cumple a tiempo con sus deberes. Además, debe compartir su oficina con un compañero que habla demasiado y, sobre todo, que lo interroga sobre el trabajo literario de su mujer.

Álvaro cree que manipula a sus vecinos, personajes de su posible novela, mantiene relaciones sexuales con la portera (el personaje más logrado en la producción cinematográfica), a fin de obtener la información necesaria, pero también para que, en determinadas acciones, sea su cómplice y lo ayude a provocar los encuentros con los Cáceres y con Montero. Se gana la confianza del matrimonio y comentan el asesinato del vecino, Felipe Montero, un exmilitar nacional-sindicalista que mira con desprecio la democracia y a los inmigrantes. Sin embargo, cuando se descubre el cadáver del vecino y Álvaro apresura su ejercicio escritural (aquí

³⁸ En la novela aparece esta idea más desarrollada: “Consideraba que la literatura había sido abandonada en manos de aficionados. Una prueba concluyente: solo los menos egregios de sus contemporáneos se entregaban a ella. Campaban por sus respetos la frivolidad, la ausencia de una ambición auténtica, el comercio conformista con la tradición, el uso indiscriminado de fórmulas obsoletas, la miopía y aun el desprecio de todo cuanto se apartara de las vías de un provincianismo estrecho”, J. Cercas, *El móvil*, op. cit., p. 17.

termina la novela) los demás personajes lo delatan y la película nos ofrece una expansión de la historia en tanto que somos testigos del interrogatorio al que se somete y en el que no es capaz de refutar las pruebas y argumentos que lo incriminan. En apariencia, Álvaro cae en la cuenta de que el manipulado ha sido él, que todo lo habían planeado desde el inicio y que han sido ellos quienes le han dado el mejor final a la historia: “Lo tenían planeado todo. Lo sabían desde el principio. Pero es mucho mejor así. El final es mucho mejor. Es genial. A mí nunca se me hubiera ocurrido. Hijos de puta”.³⁹

Este diálogo revela que el relato cinematográfico desarma la metalepsis, porque en realidad Álvaro no es el autor intelectual del homicidio (en la novela asume la culpa). Más aún, en la última escena Álvaro aparece en un entorno totalmente blanco, paredes blancas y muchos hombres vestidos de blanco que identificamos como reclusos de una cárcel o pacientes de un manicomio. En este lugar, el personaje muestra un obscuro dibujo a su compañero de mesa y lo provoca para que reclame a otro por la referencia peyorativa hacia su persona. Tal hombre salta de la mesa y se inicia una riña. Solamente Álvaro permanece sentado unos segundos, después parece que se encamina a su habitación en la que comienza a escribir.

Los recursos presentes en el discurso literario, según la evidencia, no aparecen en el discurso cinematográfico, esto no demerita el valor estético de las películas estudiadas frente a las novelas de Cercas, sin embargo, nos permiten reflexionar acerca de este pasaje de literatura a cine y sus peculiaridades.

CONCLUSIONES

Hemos observado que las trasposiciones pueden o no replicar las referencias intratextuales de la obra escrita. Esto obedece a que la historia del relato cinematográfico ha sido reinterpretada por otros agentes para su recreación, entre ellos, los directores, productores, actores y otros involucrados en la configuración del discurso fílmico, quizá por eso se trate de una narrativa transmedia, si es que estas historias fueran replicadas, expandidas, reinterpretadas en otros medios y códigos. En este caso únicamente vemos el inicio de lo que podría ser el universo diegético de Javier Cercas, no limitado a estas obras, sino quizá también en otros relatos de su autoría.

³⁹ Manuel Martín Cuenca, *El autor*, Lazonafilms, España /México, 2017, minutos 1.47:38-1.48:35.

Para ambos trabajos de trasposición los equipos de producción consultaron a Javier Cercas, quien intervino en el proceso. El autor afirmó: “Mi novela es muy literaria y la película es muy cinematográfica, y voy a decir una perogrullada, pero es que una película es una película y una novela es una novela. Son dos lenguajes distintos, son dos cosas distintas, y para hacer una película de una novela tienes que traicionar la letra”.⁴⁰ Llama la atención que Cercas, como muchos teóricos de la trasposición, la perciba en términos de traición, generalmente ligada a la idea de fidelidad a la obra original. Es probable que por eso haya presenciado la filmación dirigida por Trueba, a quien considera un amigo.⁴¹

Por otro lado, se observa que cada uno de los discursos emplea las herramientas propias de su código para la significación del *sjuzet*, a pesar de que se retoma la misma fábula, las características propias del relato cinematográfico llevan a sus realizadores a tomar decisiones que les permiten transmitir su propia lectura de la obra literaria. El espectador debe, en todo caso, ser consciente de ello y eximir al autor de la película de cualquier aspecto que aparezca o no en el texto original.

El hecho de ser consumidores del relato literario no nos autoriza a convertirnos en un juez de cualquier otra expresión de la fábula en los distintos códigos semióticos, en este caso, el relato fílmico. El espectador debe ser capaz de disfrutar la expresión artística de esa fábula, más allá de una actitud evaluadora e incluso inquisidora.

Respecto a la trasposición de *Soldados de Salamina* y, quizá esto valga para cualquier ejercicio de trasposición, David Trueba afirma, “el cine desnuda la esencia narrativa de las novelas. Una novela es adaptable al cine porque, despojada de todo su mérito estrictamente verbal, mantiene un esqueleto argumental vivo y apasionante. En el cine todos los hechos que no contribuyen al hecho principal dejan de tener validez porque se convierten en gratuitos”.⁴² En otras palabras, se diría que el esqueleto es la fábula y que el *sjuzet* toma forma a partir de la lectura y las posibilidades que le brinda el discurso cinematográfico. En términos de fidelidad, la versión de *Soldados de Salamina* es mucho más apegada a su referente

⁴⁰ Marta Medina, “Javier Cercas: ‘Los fanáticos no toleran la complejidad y por eso detestan la ironía’”, *El confidencial*, 2017. https://www.elconfidencial.com/cultura/2017-09-24/el-autor-javier-cercas-manuel-martin-cuenca_1448566/

⁴¹ Al respecto, véase el libro en torno a la transposición y que compila mucho material gráfico sobre la filmación, de J. Cercas y D. Trueba, *op. cit.*.

⁴² *Ibid.*

literario que la película *El autor*. No podemos asegurar que, de haber realizado el ejercicio de trasposición, Trueba habría ido tras los pasos de la fábula de *El móvil* y rechazado la expansión de la fábula, la cual deforma al personaje de manera trascendental respecto a la obra literaria. De la misma manera, el espectador debe evitar calificar como “mejor” una película que otra con base en sus semejanzas con el texto fuente.

Cercas escribió y participó en el guion de *Soldados de Salamina* y mantuvo una misma línea: “La reflexión acerca de la literatura, del quehacer del escritor, de la búsqueda de materiales para la intriga urden, tejen la textualidad. Los narradores ponen en evidencia en la misma ficción que escriben un relato real o una novela falsa”.⁴³ A su manera y a través de estas dos obras postula que “la literatura no es algo separado de la vida, sino que está integrada en ella, forma parte de la vida misma”.⁴⁴ Esta obsesión, que se repite al crear un relato real, conduce a que en *Soldados de Salamina* se presente un discurso casi historiográfico, mientras que en *El móvil* hay una transgresión de los niveles diegéticos y ontológicos que afectan la vida misma.

En palabras de Cercas: “Como parto de una perplejidad soy incapaz de concebir la escritura en un libro como relato de una historia, la concibo como proceso de averiguación de una historia”.⁴⁵ Así, el efecto que nos produce su obra es este mismo descubrimiento, junto con sus narradores, lo que escriben o lo que han de redactar en las siguientes páginas. Este es un rasgo común en los cuatro objetos que analizamos en este artículo.

Quedan infinitas posibilidades para profundizar sobre la obra de este autor y sobre el fenómeno complejo y apasionante de la trasposición. Sirvan estas notas de ejercicio introductorio y como aliciente para que, junto con otros investigadores, sigamos desentrañando la manera en que se establecen las relaciones entre los textos y, sobre todo, entre cine y literatura. Asimismo, existe una amplia gama de relatos que se construyen sobre la idea de la autorreferencialidad, nos parece un tema que vale la pena explorar a fin de que seamos capaces de dar cuenta de este fenómeno en otros universos diegéticos.

⁴³ Nora González Gandiaga, Nora, “El taller del escritor: recurrencias en algunas novelas de Javier Cercas”, *Revista Texturas*, 12, 2012, p.168. <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/Texturas/article/view/2917/4243>

⁴⁴ *Ibid.*, p. 168.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 169.

BIBLIOGRAFÍA

- Benvenuto, Santiago, “10 impactantes montajes de *mise en abyme*”, en *Pop & Cultura*, 2005. <https://www.vix.com/es/btg/curiosidades/7388/10-impactantes-montajes-de-mise-en-abyme>
- Beristáin, Helena, “Enclaves, encastres, traslapes, espejos, dilataciones (la seducción de los abismos)”, *Acta Poética*, vol. 14, núms. 1-2, 1993, pp. 14-15.
- Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, Ciudad de México, Porrúa, 2001.
- Camarero, Jesús, “Intertextualidad”, en *Club Antígona foros de debate*, 2007. http://www.clubantigona.com/ver_mensajesp?idmensaje=747&idcategoria=25 [consulta: 2009].
- Cercas, Javier, *Soldados de Salamina*, Ciudad de México, Tusquets, 2001.
- Cercas, Javier, *El móvil*, Barcelona, Tusquets, 2003.
- Cercas, Javier y David Trueba, *Diálogos de Salamina. Un paseo por el cine y la literatura*, Barcelona, Tusquets/Plot Ediciones, 2003.
- García Aguilar, María del Carmen (ed.), *Mujeres a través de su escritura*, Puebla: Universidad Estatal Pedagógica de Berdyansk/BUAP, 2013.
- González Gandiaga, Nora, “El taller del escritor: recurrencias en algunas novelas de Javier Cercas”, *Revista Texturas*, núm. 12, 2012. <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/Texturas/article/view/2917/4243>
- Gutiérrez Estupiñán, Raquel Graciela, “Estudio introductorio”, en R.G. Gutiérrez Estupiñán y A. Velasco Marín (coords.), *Imágenes intertextuales*, Ciudad de México, ICSYH-BUAP/Unarte, 2015.
- Lagos Caamaño, Jorge, “De la metalepsis a la antimetalepsis: de Quintiliano a Genette”, *Estudios Filológicos*, núm. 47, 2011. https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132011000100005
- Lluch Prats, Javier, “La dimensión metaficcional en la narrativa de Javier Cercas”, en *AISPI Actas XXII. Centro Virtual Cervantes*, 2004. https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/19/I_21.pdf
- Lutas, Liviu, “Dos ejemplos de metalepsis narrativas: *Niebla* de Miguel de Unamuno y *Biblique des derniers gestes* de Patrick Chamoiseau”, *Moderna Sprak*, 103(2), 2009. <https://ojs.ub.gu.se/index.php/modernasprak/article/view/348/343>
- Martínez Fernández, José Enrique, *La intertextualidad literaria. Base teórica y práctica textual*, Madrid, Cátedra, 2001.
- Medina, Marta, “Javier Cercas: ‘Los fanáticos no toleran la complejidad y

- por eso detestan la ironía””, *El confidencial*, 2017. https://www.el-confidencial.com/cultura/2017-09-24/el-autor-javier-cercas-manuel-martin-cuenca_1448566/
- Mendoza Ruiz, Flor de Liz, “El comportamiento de lo narrativo en *La vida inútil de Pito Pérez*: una novela y tres películas”, tesis doctoral, Puebla, BUAP, 2016.
- Metz, Christian, *Lenguaje y cine*, Barcelona, Planeta, 1973.
- Rico, Francisco. “Nota de un lector”, *El móvil* (Javier Cercas), Barcelona, Tusquets, 2003.
- Sánchez Noriega, José Luis, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós, 2000.
- Scolari, Carlos, *Narrativas transmedia: Cuando todos los medios cuentan*, Barcelona, Planeta, 2013.
- Valles Calatrava, José y Francisco Álamo Felices, *Diccionario de teoría de la narrativa*, Granada, Alhuila, 2002.
- Wolf, Sergio, *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

FILMOGRAFÍA

- Martín Cuenca, Manuel, 2017. *El autor*. Icónica Producciones/Lazonafilms. España-México. 112 min.
- Trueba, Davil, 2003. *Soldados de Salamina*. Lolafilms. España. 119 min.

III. Semiótica y paradigmas transdisciplinarios en el cine y la literatura

Otras historias. De Guimarães Rosa al cine experimental de Pedro Bial

Alejandro Tapia Mendoza*

Después de un siglo de desarrollo del lenguaje cinematográfico es posible apreciar cómo la cultura fílmica se ha convertido en uno de los elementos esenciales de las sociedades contemporáneas. Nuestro caudal histórico sobre el conocimiento del poder de la narración, vital para nuestro entramado social actual, está presente hoy en las pantallas a través de las imágenes en movimiento que mantienen la vitalidad de la ficción y la escencificación como instrumentos de conocimiento y expresión que nos son indispensables. Sin duda, uno de los motores de ese crecimiento ha sido la relación del cine con la literatura, en especial cuando hablamos del fenómeno de la adaptación, la cual no solo ha alimentado nuestros tópicos y miradas del mundo, sino también ha ampliado nuestro vocabulario imaginativo. Nos proponemos aquí echar una mirada a este fenómeno, especialmente ahí donde podemos observar la adaptación como un motivo para la exploración artística dentro de la materia fílmica, un área que sin duda merece un acercamiento detenido.

Además de las cuestiones teóricas y prácticas que el asunto plantea, nos hemos propuesto trabajar con uno de los autores más complejos de la literatura latinoamericana, João Guimarães Rosa, cuya intrincada labor lingüística, mítica e histórica presenta retos muy amplios en términos de lenguaje e interpretación. A la vez nos focalizaremos en uno de los filmes que de forma más decidida intentó construir una forma cinematográfica para dar cuenta no solo de las complejas fábulas de ese autor sino de algo aún más difícil, sus audacias estilísticas y poéticas. Nos referimos al filme *Otras historias* (1999) de Pedro Bial, pieza experimental que hizo una la-

* Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.

bor cuidadosa para mantener la riqueza narrativa del autor mediante sistemas de planos, metáforas, puesta en escena, musicalización, actuación y dramatización, a partir del libro *Primeiras estórias*, que Rosa publicó en 1962.¹ Desde luego, este estudio requiere una contextualización especial en lo que se refiere a los referentes del autor literario, las coordenadas de la historia de Brasil, así como sobre el llamado *cinema novo* brasileño; un movimiento cuya influencia ha sido decisiva en la labor de Bial para concebir este filme. Se trata de un proyecto cinematográfico que a través de ciertos recortes, desplazamientos, reordenamientos y trasposiciones ha elaborado una importante operación artística para dar cuenta en la pantalla del universo implícito de uno de los libros más importantes de la historia de la literatura brasileña. Concebiremos este estudio con base en el concepto de traducción intersemiótica en cuanto soporte conceptual que nos ayudará a trazar nuestra labor de análisis, para comprender cómo un tipo particular de adaptación como la que aquí trataremos puede convertirse en un fértil motivo para la concepción de un filme.

LA RELEVANCIA DE LA ADAPTACIÓN

De suyo el cine, surgido como un nuevo lenguaje a principios del siglo xx, ha estado ligado a la literatura desde sus inicios. En su texto “La articulación del lenguaje fílmico” Roman Gubern exploró cómo los sistemas de encuadre y montaje, que aparecieron desde los albores en el cine mudo, se convirtieron en una lógica imagética propia del nuevo medio (una concatenación de espacios, movimientos, perspectivas y sistemas de construcción sintáctica sobre una pantalla), ya que era algo que se había aprendido a partir de los modelos narrativos de la literatura. Esto se advertía por ejemplo en los casos de las sinécdoques, las metáforas, las transiciones temporales o los *flash backs* que eran comúnmente usados en las novelas.² Tal vinculación habría hecho posible, al menos en teoría, que el tránsito de la literatura al cine se haya visto como un fértil campo de desarrollo donde la narración como fenómeno habría ensanchado sus posibilidades, al incluir ahora la imagen en movimiento o el valor expresivo del encuadre como algo que haría posible la renovación de los recursos mediante los que se cuentan las historias significativas. Varios fenómenos,

¹ João Guimarães Rosa, *Primeras historias*, Seix Barral, Barcelona, 1969.

² Véase Román Gubern, *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Barcelona, Lumen, 1988, pp. 67-108.

sin embargo, hicieron que esta transición fuera problemática. El primero de ellos es que el cine se presentaba no solo como un arte de contar historias, sino también como un espectáculo y una industria, lo que establecía coordenadas muy precisas para la producción, distribución y consumo de los contenidos narrativos que eran muy distintos de los del arte literario. Y el segundo es que el cine trabajó desde el principio con adaptaciones literarias como uno de sus motivos más fértiles para la producción, lo que hizo que las primeras evaluaciones del asunto fueran sostenidas con el prejuicio de que las versiones filmicas tendrían que ser fieles a sus modelos escritos o que, en todo caso, lo que se ponderara fuera el carácter negativo de sus desviaciones respecto del modelo original.

Una buena parte de los estudios iniciales tanto de cine como de literatura evaluaron la adaptación en estos términos; lo que prevalecía era la tendencia a considerar que la literatura era un arte mayor mientras que la articulación filmica aparecía como una experiencia menos significativa. Esa suerte de narrativa comparada consideraba, desde luego, los problemas que surgen al intentar trazar en la pantalla lo que un texto literario hace mediante la descripción o los diálogos y donde evidentemente los escritores y directores tienen que adecuarse a las convenciones y posibilidades propias de cada medio. Sin embargo, la preeminencia de la literatura parecía imponerse como el modelo a seguir, haciendo que los hallazgos del cine no fueran considerados como un arte nuevo. En realidad, lo que la adaptación implica es saber que la traducción fiel de un lenguaje a otro no solo no es posible, sino que además sería inútil, ya que cada lenguaje y cada formato tendría que considerar las condiciones pragmáticas y plásticas de su propia ejecución. No obstante, el tópico ocupó numerosas discusiones, y sus meandros de hecho parecen remitirnos, por extensión, a otro viejo debate como el expuesto en 1766 por Lessing en el libro *Laocoonte, o sobre los límites de la pintura y la poesía*, donde se expone con claridad cómo el pintor de una escena tiene que tomar determinaciones propiamente pictóricas —que no están en el texto poético del que parte— para resolver visualmente aquello de lo que el poema intenta hablar y viceversa, la poesía tendría que utilizar atributos lingüísticos y métricos propios para generar la sensación de presencia de una imagen expresiva.³

³ Gotthold E. Lessing, *Laocoonte. O sobre los límites de la poesía y la pintura*, Ciudad de México, Herder, 2014.

Actualmente ese problema parece resuelto: no esperamos la literalidad en el tránsito entre lenguajes, esperamos productividad significativa, esto es, la capacidad de expresar los motivos humanos de una forma adecuada en los términos que cada medio exige (sea pintura, escultura, cine, literatura o teatro). Para nosotros la narración es la arena donde se llevan a cabo los procesos de identidad, de cultura, de verdad y de conocimiento que una comunidad realiza, y esta puede conducirse desde la oralidad, la escritura, el discurso fílmico o cualquier otro. En el caso del cine, está claro que lo que se pone en juego es no solamente la narración en su sentido diegético, sino el carácter de la producción, la índole y la capacidad de los actores, la expresividad fotográfica, musical, la concepción sonora o el sentido espacio-temporal del montaje. También está claro que lo que hace a un filme es su unidad de sentido, así como la naturaleza de su recepción, la cual es conducida por el guion y la dirección de una manera tecnológicamente muy pautada, que es lo que le da su peculiaridad. El filme es un producto que puede ser disfrutado de una sola sentada, gracias a la contribución de los diversos medios de que dispone sincrónicamente, a diferencia de la literatura, que supone un tiempo mayor que puede ser controlado por el lector.

Puesto en esos términos, lo que debiéramos exigir a la producción cinematográfica no es la fidelidad con la que se vincula a otros lenguajes, sino la calidad de los modelos narrativos que pone en marcha a partir de sus propios recursos. Por ejemplo, lo más interesante a observar es la lógica interpretativa que un discurso cinematográfico da a un tema en relación con su audiencia, independientemente de si el punto de partida es un texto literario o no. Como hecho cultural, el filme establecería un compromiso con una lectura del mundo, a partir del modelo de relaciones que se propone para comprender lo real. En ese sentido, Noël Burch señalaba cómo el cine moderno se había decantado a lo largo del tiempo hacia eso que llama “el modo de representación institucional”, un modo de producción que satisface la relación entre el texto fílmico y la expectativa del lector a partir de una institucionalización de la escala de planos, la linealidad de la narración, ciertas reglas de composición, una preeminencia de la lógica causal, continuidad de las acciones, *raccords* y transiciones predefinidas, etc.⁴ Muchos filmes se adaptan de novelas a la pantalla siguiendo estas pautas y, entonces, lo que prevalece es el modelo

⁴ Noël Burch, *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 2017.

narrativo institucional, de modo que este tipo de problema se vuelve clave en la comprensión del filme como producto, sobre todo en la amplia producción comercial.

No obstante, tal modelo puede ser problematizado, ahí donde un filme, por ejemplo, se propone explorar otros sistemas de relaciones entre las imágenes y las palabras, o donde el movimiento o el sonido abren nuevas posibilidades para la organización narrativa, al establecer nuevas metáforas espaciales y temporales que activan la participación cognitiva del espectador. La adaptación al cine de textos literarios puede ser un motivo fértil para esta exploración, siempre que se considere como un objeto de trabajo no solo la trascendencia de las historias narradas, sino el relieve de las cualidades discursivas con las que se construye dicha mediación. Tal es el caso de lo que buscamos con este análisis, pero en general es a eso a lo que llamamos cine como exploración artística, ya que, en él, los directores de cine tendrán que buscar en cada plano, cada secuencia, cada relación entre elementos, dimensiones originales e instigantes que revelen nuevos aspectos de la comprensión del material narrativo, haciendo que la dimensión espacio-temporal de lo que se dispone en la pantalla se vuelva un instrumento revelador. La adaptación literaria al cine sería culturalmente relevante en ese sentido, porque activaría nuestra percepción de cosas de las que no teníamos noticia, utilizando el montaje y la productividad de los sistemas de planos como un insumo. Podemos seguir así a André Bazin, uno de los primeros críticos que escribió a favor de la adaptación al decir: “cuanto más importantes y decisivas son las cualidades literarias de una obra, tanto más la adaptación modifica el equilibrio y exige un mayor talento creador que reconstruya según un nuevo equilibrio, no idéntico pero equivalente al antiguo”.⁵ Esta transformación del material literario al filme, que toma conciencia del carácter productivo de los sistemas narrativos frente a la *doxa*, sería central en las adaptaciones más significativas, pues es ahí donde esta encontraría su modalidad más generativa y enriquecedora.

GUIMARÃES ROSA Y EL CINE

En Brasil la obra literaria del João Guimarães Rosa ha sido motivo de una veintena de filmes e incluso de alguna serie de televisión. El objetivo no

⁵ André Bazin, “A favor de un cine impuro. Defensa de la adaptación”, en *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1990, p. 118.

ha sido sencillo dada la intrincada labor lingüística que está presente en sus obras. Rosa construyó su poética a partir de sus extensos recorridos por el interior de su país, conociendo el mundo de los vaqueros, de los hombres pobres de los campos, la vida de los animales, así como los nombres de los ríos y de la floresta que componen ese vasto territorio conocido como el sertón. Pero no solo eso, su labor lingüística no consistía solo en nombrar una realidad territorial, sino que le dio a esta una nueva dimensión poética, al poner en contacto la sabiduría y la astucia del hombre sertanejo con los tópicos literarios más antiguos, haciendo que ese mundo arcaico y rural siempre presente en su literatura se convirtiera en un modelo del mundo. Esa búsqueda lo llevó a explorar la sustancia de las palabras más allá de la norma lingüística del portugués: en su filigrana semántica y sus construcciones sintácticas está presente tanto el habla oral de aquellos lugares como el descubrimiento de otras formas lingüísticas y literarias obtenidas de su conocimiento del alemán, el húngaro, el tupí, el griego o el latín... más de una veintena de lenguas que investigaba consistentemente y que le permitieron trasponer y redimensionar eso que obtuviera de sus cuadernos de notas durante aquellos viajes a caballo por las planicies amplias del interior brasileño.

Su búsqueda primordial era mostrar un lenguaje en constante proceso de germinación, digamos como en una condición siempre naciente, donde la racionalidad y la lucha de los opuestos se disuelve, y donde lo arcaico y lo moderno son desconocidos como una demarcación clara. Sus historias nos llevan así a los límites dramáticos más profundos sobre las situaciones humanas, a las que les da un intenso sentido de revelación. Alfredo Bosi, uno de los investigadores más relevantes de la literatura brasileña, decía que con ello Rosa construyó “una nueva traducción del pensamiento arcaico-popular”,⁶ que se colocó como una de las fuentes más ricas de la elaboración de la cultura en aquel país. Bosi, por ejemplo, señala que existían obras que habían focalizado su atención en ese territorio del sertón, un ámbito en el que tuvieron lugar las luchas más violentas y donde se desarrollaron formas sociales que derivaron en escenarios de pobreza y marginación que hasta hoy son una vertiente crucial en la historia de Brasil. Otros autores, como Graciliano Ramos, se enfocaron en el sertón con una óptica de denuncia, pues la pauperización de

⁶ Alfredo Bosi, *Céu, inferno, ensaios de crítica literaria e ideológica*, São Paulo, Duas Cidades Editora, 2003, p. 34.

la gente se dejaba sentir en su escritura como una mutilación lingüística constante. Frente a eso, dice Bosi, los cuentos de Rosa tratan también de los habitantes pobres, enfermos, locos, que están casi en la indigencia (por lo que en este plano no hay diferencias significativas), pero la diferencia es que “las historias de Rosa no ocurren sobre los hilos de una historia de necesidades, sino relatan cómo a través de procesos de suplencia afectiva y simbólica, esas mismas creaturas ganarán el pasaje para el reino de la libertad”.⁷ El sertón es visto aquí como una fuente abundante de imágenes y sonidos, lo que conduce a “la sospecha de que Rosa habría evitado la perspectiva clásica, que ve desde el centro y desde lo alto las determinaciones centrales de la materia narrada”,⁸ y en lugar de ello, propone la unidad entre caos y cosmos a partir de su mediación narrativa, que es polifónica e infinita.

Dicho proyecto, contenido en sus obras cruciales como *Sagarana*, *Cuerpo de baile*, *Noches del sertón*, *Grande sertón: veredas* y *Primeras historias*, tuvo un efecto en varias de las líneas de la producción cultural brasileña y una de ellas, muy significativa, es el cine. En efecto, cuando hablamos de la cinematografía mundial sabemos de la enorme influencia que sobre su historia han tenido los modelos fílmicos norteamericanos y europeos, sin embargo, Brasil es uno de los países que ha logrado mantener una visión independiente a partir del establecimiento de sus propias líneas imagético-narrativas, que tienen origen, entre otras cosas, en su literatura. Esto puede verse claramente en el *cinema novo*, un movimiento que comenzó en la década de 1960 a partir de producciones muy significativas que lograron establecer un lenguaje muy original para hablar de su realidad en términos diferentes y acordes con su nueva óptica fundante. Ese movimiento dio a la cinematografía brasileña obras y directores que fueron clave para la evolución de una trayectoria propia, pero el filme que sigue siendo clave para su surgimiento es *Dios y el diablo en la tierra del sol*, de Glauber Rocha, una producción de 1967 que partió sobre todo de la conciencia narrativa que puso en marcha Guimarães Rosa en su novela *Gran sertón: veredas*. En efecto, *Dios y el diablo* es un film que vuelca su mirada sobre la vida del sertón al tomar varias fuentes relativas a su historia, pero en el que lo más visible es la búsqueda de un lenguaje nuevo; aquí la actuación, la sintaxis fílmica, la expresividad fotográfica y la capa-

⁷ *Ibid.*, pp. 36-37

⁸ *Ibid.*, p. 35.

cidad simbólica de sus secuencias son una apuesta basada en el impulso abierto por la escritura rosiana. Y es que las formas narrativas del autor habían sido descubiertas como un aspecto crucial de aquella cultura que se intentaba comprender a sí misma. Rocha, por ejemplo, tomaba imágenes a partir de la investigación sobre los aspectos rústicos de los hombres sertanejos, como hacía Rosa, y proponía a través de ello una lectura paradójica pero de gran fuerza plástica sobre la vida de los yagunzos (los campesinos pobres del sertón), los cangaceiros, los hacendados, así como de los paisajes que caracterizaban aquella región de Brasil. Si bien Rocha nunca se asoció con la idea de la adaptación de obras literarias, es clara su intención de llevar al cine lo que había aprendido en aquella sorprendente escritura de *Gran sertón: veredas*, una narrativa cargada de sensaciones, de luchas, de una prosa salvaje, pero al mismo tiempo capaz de llevar a cabo una comprensión poética de la historia propia. Para Paulo Gomes Pereira, que habla de esta confluencia del cine de Glauber Rocha con la escritura rosiana, “se trata de dos formas de expresión y de conocimiento, de crítica y de proyecto, que formulan densas indagaciones sobre las relaciones entre sertón y nación y, por vez primera [...] la construcción literaria y cinematográfica posibilitó que se hablara del sertón [a través] de imágenes sobre las cuales construir ‘la identidad nacional’”.⁹

En buena medida, como veremos más adelante, esta experiencia cinematográfica de Glauber Rocha dio las pistas para la adaptación de Pedro Bial de *Primeras historias*. Pero lo que queremos destacar aquí es ese proceso de autonomización cognitiva que un sistema narrativo puede poner en marcha cuando el lenguaje se problematiza y reinventa en la construcción de lo narrado. En términos de Jaques Rancière es lo que nos llevaría a poner de manifiesto las “políticas de la escritura”: esa capacidad que tiene la narrativa ficcional de desplegar los aspectos más inquietantes y reveladores de su propia literalidad.¹⁰ Rosa dejaba ver en ese sentido su propósito en una entrevista con Bernardo Guimarães de 1947, en la que decía: “La lengua portuguesa aquí en Brasil está hecha una vergüenza y una miseria. Está descalza y despeinada [...] Es preciso distenderla, destorcerla, obligarla a hacer gimnasia, desarrollarle músculos. Darle precisión, exactitud, agudeza, plasticidad [...] quien pueda, debe prepa-

⁹ Pedro Paulo Gomes Pereira, “Sertão em Narracao: Guimarães Rosa, Glauber Rocha e seus desenredos”, *Sociedade e Estado, Brasília*, vol. 23, núm. 1, 2008, pp. 51-87, esp. p. 57.

¹⁰ Jacques Rancière, *Políticas da escrita*, São Paulo, Editora 34, 2017.

rarse, armarse y luchar contra ese estado de cosas. Es una revolución blanca, una serie de golpes de estado”.¹¹ Veamos ahora cómo eso ha incidido en la concepción cinematográfica en una de sus adaptaciones.

EL FILM *OTRAS HISTORIAS*, DE PEDRO BIAL

Nuestro punto de partida para el análisis del filme *Otras historias* es la perspectiva de la traducción intersemiótica. Dicho concepto surge de la teoría de Roman Jakobson, quien sostiene que los sistemas de signos siempre pueden ser traducidos a otros, y que ese tránsito es un componente constante de la cultura. La traducción, para él, puede darse dentro de una misma lengua, lo que llamará traducción intralingüística, o de una lengua a otra, la traducción interlingüística, pero también puede, como en nuestro caso, tratarse de traducción intersemiótica, cuando un contenido es traspuesto de un lenguaje a otro.¹²

Dicho trabajo implica la necesidad de recortar, reinterpretar, suplir, encarnar o reordenar la sustancia que es punto de partida, ajustándose a las necesidades expresivas de un nuevo discurso, lo que implica un contrato de lectura distinto así como otro tipo de lectores. Por eso Julio Plaza, quien retoma y expande la perspectiva inicial de Jakobson, alude a que la traducción intersemiótica es una recodificación determinada por el sistema de signos de llegada (por ejemplo, en el caso del cine por la dinámica entre sonido, imagen, texto, música, efectos sonoros, iluminación, etc.); lo que nos lleva a pensar de hecho en una reelaboración.¹³ Más aún, en tanto que la reelaboración misma tiene el sentido de ganar significatividad en sus distintos medios, esta solo puede comprenderse en términos de autonomía, es decir, de la capacidad de construir sentido (su temática, su estilo, su indagación espacial y temporal) dentro de los términos de su propio lenguaje y su propia situación comunicativa.

Si tomamos lo anterior como punto de partida, veremos la constitución de nuestro filme. *Primeras historias* es un libro con 21 cuentos, publicado en 1962, época en la que en el sertón brasileño se erige la nueva ca-

¹¹ Véase Flávia Amparo y Mônica Gomes, “Nas veredas da correspondência de Guimarães Rosa”, en A. Rivas Hernández (ed.), *João Guimarães Rosa, un exiliado del lenguaje común*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2017, p. 408.

¹² Roman Jakobson, “On Linguistic Aspects of Translation”, en R.A. Brower (ed.), *On Translation*, Cambridge, Harvard University Press, 1959.

¹³ Marcel Alvaro Amorim, “Da tradução intersemiótica à teoria da adaptação intercultural: estado da arte e perspectivas futuras”, *Itinerários*, núm. 36, 2013, pp. 15-33.

pital brasileña (Brasilia), que vendría a introducir la idea de modernidad urbana dentro de un territorio rústico y arcaico con la idea de establecer un nuevo orden. Rosa, cuya obra literaria se distinguió por no mencionar nunca ningún elemento urbano, confronta esta situación a través de historias donde, por primera vez, la ciudad aparece no como presencia sino como límite próximo que aún no tiene cuerpo, el cual es mirado desde la óptica del hombre sertanejo que llega al límite de sus propias experiencias, al hacernos la pregunta sobre cuál es la verdadera idea fundante: si lo que el hombre moderno establece como futuro (lo cual en el libro es más bien improbable) o, más bien, la trascendencia mítica, lingüística y originaria de su propio mundo. Eso explica el título del libro, que son historias que están contadas como si el mundo tuviera que ser contado por primera vez, refundando el lenguaje hacia otros terrenos que no son los de la modernidad urbana, en contraste con las políticas de planeación territorial prevalecientes en aquella época.

Bial eligió trabajar con cinco de los cuentos de ese libro: “Nada y nuestra condición”, “Famigerado”, “Los hermanos Dagobé”, “Sustancia” y “Soroco, su madre y su hija”. El director se plantea desde el inicio que su intento no es adaptar el libro al cine, sino más bien adaptar el cine a ese material narrativo, es decir, hallar las posibilidades cinematográficas de esa escritura.¹⁴ Esos cinco cuentos sirven a ese propósito, ya que en ellos encuentra las líneas narrativas que de alguna forma pueblan todo el volumen. Las historias tematizan la vida sertaneja a partir de los viejos tópicos literarios (los cuentos de hadas, los libros de caballería, los libros de santos) y, al mismo tiempo, dicha selección le permite dibujar el sentido del filme en torno a un conjunto de temas que trazan la óptica narrativa del autor en relación con varias problemáticas humanas fundamentales: la muerte, el miedo a la muerte, la locura, el amor y la sed de justicia. La fórmula para hacer el guion fue alternar y mezclar las historias haciendo que el personaje de una de las tramas se convirtiera en el protagonista de otra, como es el caso de Damástor Dagobé, personaje violento que re-trata el cuento “Famigerado” y que luego es también el asesino brutal de cuya caída y entierro trata el cuento de “Los hermanos Dagobé”. Otro elemento para la transición de un cuento a otro fue que al terminar una de las historias, la acción continuara y que otros personajes aparecieran

¹⁴ José Geraldo Couto, “Entrevista con Pedro Bial a propósito del filme *Primeiras histórias*”, *Folha de São Paulo*, 14 de mayo de 1999.

en el mismo espacio, iniciando otro de los conflictos. O bien, los cuentos son intercalados unos con otros, de modo que cuando vemos suceder una de las historias, existe un plano alterno (que desempeña esa función de ‘mientras tanto’) para dar pie a otra de las tramas que comienza a suceder. Para la construcción de los diálogos y de la puesta en escena, Bial decidió trabajar junto con Alcione Araujo, un experimentado dramaturgo, para capturar los fragmentos de texto más significativos, los cuales no fueron transformados en el filme, es decir, los diálogos nunca son coloquializados o traídos al vocabulario del día a día, sino que varios fragmentos del texto son incorporados literalmente como parte de la cinta, los cuales son pronunciados literalmente como parlamentos de los actores. Tal medida conduce a una solución escénica en la que, a veces, el narrador en primera persona toma la palabra, mientras que, en otros momentos, cuando el narrador literario está en tercera persona, las palabras son pronunciadas por otros personajes que funcionan a modo de coro (como en el teatro griego) sin participar de las acciones, pero marcando el *hado* de lo que sucede. Eso permitió trabajar con el texto directo, al mantener la presencia de la escritura rosiana dentro del filme (aspecto este muy importante) y combinar la escenificación teatral y la cinematográfica para dar volumen a los distintos tipos de narrador que se utilizan en el libro; se trata de una fórmula (la combinación de lo teatral con la concepción fílmica) ya explorada en *Dios y el diablo* de Glauber Rocha. A partir de esas premisas, el film *Otras historias* experimenta con planos y secuencias que en términos cinematográficos se vinculan a la sintaxis fundante del libro, es decir, una sintaxis que obliga a establecer relaciones nuevas o insólitas en cada momento, manteniendo al espectador en constante proceso de indagación visual sobre los diferentes enigmas y paradojas que dan curso a esta diégesis combinada de diferentes historias.

El libro y el filme nos confrontan con diversas situaciones humanas donde los límites entre la vida y la muerte siempre están presentes; se resuelven en una paradójica solución que las desenreda, las concilia y las proyecta a un lugar infinito. El *leitmotiv* está marcado por la pregunta esencial de si ante las circunstancias extremas de las vidas humanas existe algún punto donde podríamos estar a salvo y permanecer quietos, desamenazados. Ello da inicio al filme cuando se presenta el primer cuento “Nada y nuestra condición”. La pantalla empieza en total oscuridad, y entonces Tío Man’Antonio va abriendo las ventanas de la casa una a una, hasta que de la oscuridad pasamos a una incisiva luminosidad. Cuando

las ventanas se abren, nos damos cuenta de que el personaje está culminando el luto por la muerte de su esposa y una de sus hijas hace la pregunta: “¿no existirá para uno algún tiempo de felicidad, de verdadera seguridad?” —con la cual se instaura el primer enigma del film— y Tio Man’Antonio solo contesta: “Haz de cuenta, hija mía, haz de cuenta”,¹⁵ lo que nos instala en la idea de que entramos al mundo de la fábula, el único lugar donde tales cuestiones pueden ser respondidas. Esta primera escena, por otra parte, comienza a verse a través de una cámara en contrapicado, que comienza al nivel de los pies, marcando la invitación a una sintaxis filmica que nos desafía con varios puntos de vista; eso y la alternancia fuerte de la luminosidad (de lo más claro a lo más oscuro) se mantiene a lo largo del montaje propuesto en toda la producción, ya que la luz metaforiza la lucha esencial que tiene lugar en estas historias. Dicha escena no continúa sino que sirve apenas como epígrafe de la película (esta historia se desarrollará después), pero la metáfora fotográfica que pasa de la oscuridad a la luminosidad sirve para establecer el carácter contrastante de lo que se contará, en clave fabulística (recordemos que en portugués el libro hace referencia a la palabra *estórias*, que se define como algo diferente de la noción de historia: las *estórias* hacen alusión al mundo imaginativo, y la primera secuencia introductoria nos invita a ese mundo).

Luego de ese primer momento, pasamos a un gran plano-secuencia. Liojorge, hombre joven y tranquilo de aquellos parajes del sertón (la película está filmada en la región de Montes Claros de Minas Gerais) está sentado fuera de su casa leyendo el *Eclesiastés* sobre una silla, con la puerta abierta de su casa detrás de él. El punto de partida visual de este plano es el primerísimo plano de las páginas del libro, que ocupa toda la pantalla y luego se aleja para mostrarnos al personaje, la casa y después el ambiente. Es una casa típica de aquellos lugares sertanejos, con su forma rústica y su techo de teja. La cámara se eleva y el plano se abre, observamos así toda la villa con el paisaje detrás y los buritís apuntando al cielo. Los buritís son palmeras que crecen en esas regiones y en la obra de Rosa tienen un valor simbólico importante en todos los relatos del autor, desde el libro *Sagarana* hasta *Gran sertón: veredas*. Aquí observamos ese paisaje entero y el cielo azul se apodera de todo el plano, mientras que aparece la música interpretada por el grupo Uakti, una mezcla de los ritmos sertanejos y de las *Bachianas* de Heitor Villa-Lobos, que generan una combinación poé-

¹⁵ João Guimarães Rosa, *op. cit.*, p. 130.

tica óptima para la apertura del filme. A su vez este plano inicial establece la tonalidad fotográfica que regirá todo el largometraje: un uso intenso de los colores pastel, que Bial concibió a partir de los cuadros de Edgar Degas, justo porque eso permite, metonímicamente, recordar la prosa llena de matices luminosos de la escritura rosiana. El título *Otras historias*, así como los créditos, aparecen entonces tipográficamente sobre el cielo y con ello queda abierto el inicio de esta fábula cinematográfica, que plantea su relación con el texto estableciendo, de entrada, que se hace desde otro lugar, el del cine. Cuando esto ha sucedido, la cámara continúa (todavía sin corte) y entonces vemos la primera acción: unos vaqueros se acercan desde el horizonte, montados a caballo. La cámara vuelve al personaje Liojorge y el primer conflicto está entonces en puerta: la fábula comienza.

El primer cuento desarrollado es “Los hermanos Dagobé”, un joven pacífico y humilde (Liojorge) es amenazado por Damástor Dagobé, un bandido diabólico que carga una fama de hombre terrible. Dagobé es la representación del *cangaço*, o del epígono de esa fuerza que ocupó el sertón asaltando caminos y estableciendo su propia ley. Los jinetes avanzan sobre la villa y al entrar a ella provocan el espanto de todos los habitantes: vemos las patas de los caballos levantando polvo y aterrando al pueblo, las madres alzan a sus hijos para correr y los juguetes de madera se destruyen y se arrojan por la fuerza de esa turba infausta. El único que permanece incólume es Liojorge, que entonces provoca la ira de Damástor, quien baja del caballo para amenazar la vida de este hombre incólume: la escena los pone frente a frente, como si se tratara de un *western* con dos fuerzas que ahí se yerguen: la del hombre religioso y la de la violencia desmedida del cangaceiro (oposición esta que forma una parte decisiva de la historia de Brasil), el diálogo es: “¿no vas a pedir la bendición?”. “Dios es paz”, responde Liojorge. Dagobé señala entonces “si Dios viene al sertón, que venga armado”, una frase que está tomada esta vez de *Gran sertón: veredas*, pero que aquí viene al caso para focalizar la índole del duelo entre los dos personajes. Sin embargo, cuando Liojorge está a punto de ser degollado por aquel hombre, saca un revólver y dispara en defensa propia, acabando con la vida del célebre bandido, pero suscitando inmediatamente la esperada ira de sus otros tres hermanos, que vendrán a cobrar venganza. Este relato cobra una dimensión paradójica, sin embargo, cuando Liojorge, condenado ya sin remedio, intenta redimirse ofreciéndose él mismo a cargar el ataúd de Damástor para “demostrar su

fuerte falta de culpa”. La tensión se establece durante el velorio, esperamos que los tres hermanos cobren la muerte de su hermano apenas sea posible, pero sorprendentemente aceptan la visita del asesino que “mató con respeto”. En el cuento esto se relata con un narrador en tercera persona, quien describe la insólita situación (¿“será que va a saltar de ahí a las brasas?”, “¿habrán visto tamaña locura?”. “Ese hombre ya estaba condenado”). En el filme, esta voz del narrador se coloca en varios personajes sentados alrededor de la escena y que dicen tales parlamentos no para los ahí presentes, sino para nosotros, los espectadores, funcionando como un coro que nos advierte lo complicado de la situación, en un plano que, como al inicio, se establece en una zona oscura, como una marca de puntuación cinematográfica que indica el cambio de estatus en el discurso. La historia se desarrolla en esa tensión y luego vemos como Liojorge entra con respeto al lugar del velorio y los hermanos invitan a que pase para cumplir lo ofrecido. En la tercera parte, Liojorge carga el ataúd junto con los tres hermanos y una procesión de gente los sigue. “¿Será que acabando el entierro le dispararán?”. Esta procesión se filma, primero, mediante un plano que elimina los rostros y las piernas de los transitantes, solo vemos el torso medio, digamos un plano desnaturalizado. Tanto en el cuento como en el filme esa tensión se narra como si se tratara de un prolongado duelo a muerte y, en la versión cinematográfica, el coro sigue dando cuenta de la esperada consumación de la venganza, así como de la locura de Liojorge al asumir penosamente ese destino. Al culminar el entierro, Doricón acerca la mano a la cintura, como dice el narrador literario y tal acto se ve en un primer plano dentro de la cinta. Pero todo es un engaño. Doricón, frente a todos, dice: “Váyase. Ya vimos que nuestro hermano era un diablo de dañino”. “Nosotros nos vamos a vivir a una ciudad grande”. E insólitamente Liojorge sale libre de esa situación. Es una historia que Rosa llamaba de desenredo, pues para nuestra sorpresa el narrador nos señala que somos nosotros los que esperamos así los desenlaces, pero en la fábula estos pueden tomar otro cauce y disolverse así los grandes problemas.

Tales juegos de la puesta en escena, la puesta en cámara y el montaje muestran que el estilo profuso de la sintaxis rosiana será traspuesto mediante el barroquismo de los planos y los cambios extraños de puntos de vista. Suzi Frankl Sperber decía, respecto a la lengua del escritor, que su literatura podía verse como un proceso constante de “apertura del sintagma”, al aludir a la frecuente invitación que nos hacen las secuencias

lingüísticas de Rosa a trasponer los límites de la organización morfológica de los sistemas de oraciones, así como a movilizar los diferentes centros de gravitación elocutiva con los que se desplazan las perspectivas. Tal apertura busca ser traspuesta a la lógica imagética del filme, que por lo tanto se dará en clave poética, por ejemplo, en el efecto de hipérbaton que hay en su combinación narrativa o en la composición sorprendente de sus metáforas plásticas. En medio del cuento de “Los hermanos Dagobé”, cuando la muerte del cangaceiro ha ocurrido y va a comenzar la escena del velorio, el coro nos explica cuál era la fama de ese personaje y por qué era temible; algo que en el filme nos lleva a un *flashback*, donde se inserta el cuento de “Famigerado” como si fuera un antecedente del personaje, para después volver a la situación inicial.

“Famigerado” trata sobre el cangaceiro que, alojado ya en las lejanías del pueblo, resistiendo en su proyecto de salteador de caminos, es instado por el gobierno a deponer las armas (a lo cual se niega) y va a visitar a un médico para resolver una risible duda: el joven del gobierno se ha dirigido a él como “famigerado” y él quiere saber si eso es palabra de alabanza o de ofensa, ya que eso lo determina todo. Este cuento se lleva al filme cuando Damástor Dagobé (personaje sacado del cuento anterior) llega a la villa, en un tiempo pasado (recordemos que en el film entra como *flashback*) y se acerca al consultorio para hacer la indagación. La cámara muestra aquí al médico sentado en la máquina de escribir tecleando las palabras del propio cuento. Vemos las letras y frases ser inscritas en la hoja de papel mientras el médico las lee. Como Guimarães Rosa había sido médico y en esa calidad recorrió aquellas tierras del sertón, esa escena nos hace recordar la propia figura del autor dentro del filme: el médico que escribe. Pero a medida en que las palabras se escriben, al mismo tiempo en que son pronunciadas, entendemos que la voz del narrador en la escritura se convierte (en el audio) también en el narrador cinematográfico; aparece primero como voz en *off* y luego se transforma en voz viva dentro de la diégesis, es decir, diciéndolo para la cámara. El médico prosigue con la descripción y habla frente a Damástor, fingidamente, pues más bien se dirige al espectador, juego que exige nuestro constante cambio de perspectiva. Al hacer la descripción de su vestimenta, la enorme carga de balas que trae y su carácter de hombre que se presenta casi como un animal, bufando las palabras y sin casi ningún código lingüístico, entendemos el juego del cuento: la confrontación de las armas contra las letras. En el montaje del filme, esta parte nos lleva a una serie de primeros

planos que recorren las tiras de balas, los gestos bruscos, la ropa guerrera, las armas dispuestas y la actitud hostil, llevada al límite de su plasticidad. Cuando el hombre va a hacer su indagación, la cámara se mueve alrededor de los personajes, se va a un plano cenital, luego al *close up* y los personajes entran en un juego teatral con sus movimientos, afuera de la casa cambian su posición a cada momento del diálogo. Dagobé pregunta entonces: quiere saber el significado de esa palabra que apenas puede pronunciar “¿Famisgerado... faz-me-gerado... familias-gerado...” y su actuación es excitante, ya que bufa y mastica las palabras como bicho. Es un momento poderoso en el filme, con la exageración actoral, que sin embargo funciona muy bien cinematográficamente para dar volumen a la caracterización que hay de él en el cuento. Tal actuación, llena de poder, pues se trata de una encarnación humana de la violencia extrema, fue realizada por Cacá Carvalho, quien además dirige a los actores en el filme y que fue invitado a esta producción también como actor, precisamente porque él había trabajado en el teatro personificando al hombre que se convierte en jaguar, en otro cuento de Guimarães Rosa llamado “Mi tío jagareté”, donde la transformación del hombre en animal tenía que ser muy poderosa. Dice Bial: “Pensaba que en esa escena él tenía que ser endemoniado. Yo buscaba mucho el Jagareté que había representado en el teatro, donde él realmente se transformaba en jaguar en el escenario. Era un negocio fantástico. Él no quería repetir aquello, pero yo trataba de impulsarlo de esa forma” y así fue como quedó. Era una actuación que se necesitaba. Cuando el médico se da cuenta que es una pregunta de ignorancia, risible, ya que se trata de un término ambiguo y sin importancia, entonces él puede tomar el control de la situación, y le responde, con facilitada ironía: “significa respetable, honorífico, de importancia”, “yo mismo, en este momento, si pudiese, quisiera ser famigerado, lo más que pudiese...” con lo cual Damástor quedará desagraciado y se irá festejando su extático, inútil y pueril triunfo sobre aquel adjetivo con el que fue calificado. Para entender su capacidad de violencia, otros planos durante la secuencia lo recuerdan: asalta personas, dispara en las cantinas, abusa de sus armas, siembra terror, cosas con las que había ganado su fama; de modo que presenciamos en el filme estas actitudes como insertos del pasado, como el cuento lo sugiere. Es un personaje capaz de los peores agravios, pero, en cambio, aquí se rinde por la sutil ambigüedad de una palabra, como queda marcado en términos de humor tanto en el cuento como en la versión cinematográfica.

En el fin de estas dos primeras historias aparece la hija de Soroco, un hombre que debe lidiar con la falta de razón de ella durante toda su vida y que será una de las historias posteriores, aquella con la que cerrará el filme. En este punto, la tónica estilística de la cinta establece sus reglas: la propuesta es configurar los relatos con analogías cinematográficas equivalentes a las de la escritura, al mezclar citas textuales del libro, diálogos encarnados en diferentes códigos teatrales y distintas exploraciones visuales adecuadas a la dinámica cambiante de los planos, con una mutante óptica para establecer la diégesis. Ese tenor se mantiene ahora en la tercera historia “Nada y nuestra condición” con los marcados claroscuros fotográficos, para contarnos la historia de Tío Man’Antonio; un hacendado rico que ha dedicado su vida a expandir su dominio en aquellas tierras a partir de la labor de numerosas personas, agricultores y criadores de ganado en un extenso paraje. Todo ello define su vida hasta que su esposa muere, entonces, solo cumple con casar a sus hijas, después de lo cual queda solo en su enorme casa, donde repentinamente cobra consciencia de sí, de la fatuidad de su condición. Comienza a regalar sus tierras en increíble trance y, finalmente, se encierra a dormir y a morir en su cama, tras lo cual la casa se incendia. En el filme la narración externa (en tercera persona en el libro) se lleva a cabo por la voz de una de sus sobrinas, así como por sus hijas, las cuales tienen que cambiar de posición frente a la cámara para transitar de la idea de personaje a la de narrador, que conducen a un constante cambio de perspectiva. En el filme el ámbito de trabajo en la hacienda se realiza a partir de diversas tomas, vemos las boyadas, las labores agrícolas, la marcha firme de los campesinos, así como los rostros de todo ese ejército de trabajadores. Se trata de un montaje dinámico y lleno de exaltación plástica para cuya composición Bial recurrió al estilo de Leni Riefenstahl en aquella cinta alemana sobre las olimpiadas, titulada *Olympia*, que marcó la historia del cine como uno de los sistemas de planos, cortes y tomas exaltadas de los atletas que más revolucionó la cinematografía en 1936: un código recuperado aquí para narrar las labores heroicas sobre la tierra. Tal fábula, que desempeña un papel central en el filme, está construida sobre la figura antigua del Rey Sabio, motivo presente en todo el relato y, para establecer tal asunto, el filme inserta un nuevo elemento: aparecen de pronto escenas que contienen una especie de dibujo heráldico sobre la tierra y que recuerdan que las historias están montadas sobre antiguos tópicos literarios y simbólicos que dan soporte a la fábula. Un castillo y un rey se dibujan repentinamente y, luego, se bo-

rran, revueltos por el aire que vuela y se los lleva. O bien hay otro inserto donde se ve a las tres novias (hijas) como dibujos simbólicos. Tales insertos, que duran apenas unos segundos, nos remiten de nuevo a la fábula de forma enigmática y nosotros somos invitados a descifrarlos, ya que debajo de estas historias sertanejas están los relatos arcaicos que el autor estudió para sus cuentos. Dicho juego nos remite a los jeroglíficos visuales que Rosa usó en la edición del libro, donde colocaba varios enigmas a descifrar como parte del juego textual del libro. Aquí esos enigmas se trasladan simbólicamente a su forma cinematográfica con estas imágenes en movimiento, recordándonos que la anécdota tiene también un fundamento arquetípico.

La siguiente historia establece un fuerte contraste con la anterior. Es la saga de María Exita y Sionesio del cuento llamado “Sustancia”. Esta vez es una fábula de amor. Sionesio es un joven que pertenece a una familia dueña de una hacienda, hombre dedicado al trabajo y a la expansión materialista de lo que su tierra produce. Pero en una fiesta conoce a María Exita, la trabajadora más humilde del lugar, que por poseer un mal infinito ha sido rechazada por todos los dueños de aquellas regiones. María Exita es bella, sin embargo, y Sionesio se interesa por ella. Su madre, que es como la madrina de ella (y que por compasión ha aceptado que labore ahí) le previene: tiene dos hermanos que son facinerosos y violentos, y en cualquier momento podrían venir por ella. María Exita trabaja en la hacienda en la labor más ruin: muele la mandioca para hacer harina y está rodeada siempre del polvo blanco. Esta blancura se expresa en el filme intensamente, ya no solo en términos poéticos, sino también en términos cromáticos, y establece, como en el cuento, un aura de luminosidad sustancial que contrasta con la precariedad de su trabajo. Sionesio queda exaltado por ella cuando va a verla de lejos, admira su frescura y su luminosidad. El filme establece visualmente esta condición, a partir del vestuario, la iluminación, la presencia abrumadora de la harina sobre las escenas. Cuando indaga más, el conflicto se vuelve más profundo: además de los dos hermanos hostiles, su madre le dice que el padre de María Exita padecía de enfermedades mentales, que se perdió por ello, que su madre fue invadida por la lepra; enfermedades que ella podría heredar. ¿Qué hacer ante tal trance? Sionesio se mortifica y duda en acercarse a ella, pues debajo de esa juvenil belleza puede esconderse una destructiva herencia. Entramos aquí al tema de sustancia, también estudiado por la teología: la sustancia es lo que subsiste por sí misma independientemente

de todo accidente determinado y lo que hay que resolver es si el aura de ella y la luminosidad de su mirada están por encima de aquellos males. En el filme, Sionesio vence sus dudas y se le acerca para pedirle hacer su vida juntos para siempre. María Exita, que está llena de polvo blanco cuando él se le acerca, mete su mano en el agua, pero resurge limpia, de modo que la frescura de su piel resalta, como si su sustancia erótica y carnal estuviese intacta. Ese momento se expresa en un significativo primer plano y hallamos así la resolución: María Exita sube a la mesa llena de harina de mandioca en un refulgente blanco y Sionesio se une a ella, ambos en una fiesta de amor, mientras el narrador que nos ha llevado en el cuento, dice, reproduciendo las palabras del texto literario: “Solo el uno-y-otra, un en-sí-juntos, el vivir en punto sin parar, solamente corazón: pensamiento, pensamor. Albor. Avanzaban, parados, dentro de la luz, como si fuera el día de todos los pájaros”. Y el blanco se apodera de toda la pantalla.

“Sustancia” es el momento más positivo y sublime de la colección de relatos aquí filmados. Al terminar esta aventura, se da paso a la última de las historias, “Soroco, su madre y su hija” que, como se dijo, trata sobre un hombre que debe soportar la vida cuidando a su hija que padece de locura, mismo mal de su propia madre. Soroco es un trabajador humilde que mata reses y corta la carne para sobrevivir. El suyo es un oficio duro, hosco y en ese panorama la vida es dura para él, ya que a cada momento tiene que interrumpir su trabajo para reconvenir a las dos mujeres con demencia. La dificultad de una vida así es evidente. Esta historia nos confronta con la precariedad física y espiritual de la población pobre del sertón, que en el libro se relata con un narrador en tercera persona que atestigua los hechos. Para colocar este relato en términos cinematográficos, el filme agudiza esta situación narrativa introduciendo un personaje nuevo, un ciego indigente que se encargará de conducirnos por el relato como un *aedo*, ya que se vale de la música y los parlamentos para hacerlo, manteniéndose fuera de la diégesis. El ciego nos anuncia lo que viene y canta una canción también absurda para marcar el tono paradójico y angustiante de lo que acontecerá. Como Soroco y su hija fueron presentados desde el inicio del filme, en el cual se ve al padre tratando de controlar la situación, aquí la historia empieza cuando, imposibilitado a continuar con esa carga, Soroco decide llamar a un hospital para dementes para que recojan a su hija y a su madre; se despedirá de ellas para siempre. La hija entonces comienza a cantar una canción, como si estuviera poseída por tal música, que es una mezcla de varias frases que reunió en una sola estrofa y que

repite de manera incesante, mientras deambula por la villa, sube a las cercas y perturba con su presencia las actividades: la repetición del canto es estrujante, junto con la perturbadora gestualidad de la actriz, cuyos movimientos dejan ver la magnitud de la situación. El *aedo* anuncia la llegada del tren y siembra la inquietud de cómo resolverá aquel hombre la afrenta de tener que despedirse para siempre de su madre y de su hija. El filme muestra la llegada del tren y Soroco se pone su mejor ropa para llevarlas hasta la estación. Toda la gente del pueblo se reúne ahí para acompañar silenciosamente a Soroco en esa triste tarea. La madre y la hija se rehúsan a subir; de pronto, la canción les permite afrontar el trance y suben a la locomotora, cantan a gritos aquella canción vehemente que aumenta la angustia. Bial construye toda esta secuencia relativa a la locura como un musical, otro de los códigos cinematográficos con formas precisas de enunciación, que implican la coreografía visual, la música y la voz, la pronunciada marcación de los movimientos del cuerpo, así como la versatilidad de la cámara y sus cortes. Esta elección fílmica sirve para llevar el filme a su conclusión. Cuando finalmente los operadores del tren logran subir al vagón a la madre y a la hija, la canción persiste en ellas mientras el vagón se aleja perdiéndose en el horizonte, rumbo a Barbacena, donde estará su destino. Soroco, triste y problematizado por lo que ha tenido que hacer, espera la partida y acto seguido vuelve a su casa por el camino de tierra, ante la mirada casi fúnebre de todos los presentes. Pero cuando Soroco toma el camino, de pronto empieza él mismo a cantar esa canción extraña, murmura primero, luego aumenta la voz, como si el germen de esa locura hubiera dejado su huella también en él. El ciego, especie de personaje teatral, subraya los acontecimientos. Repentinamente, toda la gente que estaba en la estación sigue en multitud a Soroco y se suman a ese canto extraño, convirtiéndose todo de repente en una procesión. Al mirar a la gente unirse a esa manifestación colectiva, vemos que entre ellos están Damástor Dagobé, María Exita y Sionesio, Tío Man'Antonio y sus hijas, Liojorge y todos los personajes de los cuentos anteriores. Caminan cantando esa canción y nos recuerdan que las historias han sido una fábula contada por esos actores, unidos en el musical como si fuera la finalización de una puesta teatral, en la que los personajes se despiden, salen a escena, solo que aquí caminan a lo largo de la villa, en una toma en perspectiva, mientras que en otra el tren se aleja hasta el infinito. Ese procedimiento cinematográfico-teatral nos sorprende pero resulta pertinente, dado que nos reinstala en ese principio que está presente tanto en

el libro como en el filme, que es la idea de mirar la idea de ficción como un discurso con reglas propias, basada en la agudeza de sus metáforas y no en la imitación de los hechos reales. Es un poderoso final que muestra cómo todas las historias y las vidas de la gente se resuelven en la colectividad, cerrando así la travesía por estas fábulas inquietantes, donde la tristeza y la alegría se unen de forma insólita. El cierre de este relato cinematográfico de historias combinadas nos deja con la no solución de estas como algo que que el espectador tendrá que resolver posteriormente, lo cual es trasladado al filme en una una forma plástica y visual tan estrujante como sucede con las propias palabras de Rosa en el libro. Es, pues, una traducción del cine a la literatura, hecha de forma significativa.

CONCLUSIÓN

La noción de traducción intersemiótica nos enseña que el fenómeno de la adaptación no consiste en la conversión literal de los contenidos o en la equivalencia entre un lenguaje y otro, sino que su valor radica en la capacidad de hacer descubrir, de modo hipertextual, nuevas formas de construcción de sentido en un tipo de discurso a partir de su interacción con otro. Esto puede hacer que el cine pueda incluso reavivar el interés literario, ya que nos permite observar las potencialidades de la poética narrativa cuando sus cualidades son motivos para explorar nuevas fórmulas en el vocabulario fílmico. La óptica y la intención con la que la traducción se emprende cuenta de forma crucial; ya que evidentemente se construye en otro tiempo, en otro contexto y para públicos distintos. El tema es la selección y la lectura del texto, lo cual motiva nuevas rutas de acceso al material simbólico que los ha puesto en contacto.

El filme *Otras historias* está definitivamente hecho para aquellos que conocen ya la obra literaria y que quieren observar cómo ese libro fundamental daría potencia a un cine que a su vez debe hacer sus propias exploraciones, renovando con ello su lenguaje. El libro *Primeras historias* ha sido a su vez motivo de diversas traducciones de varios tipos, por ejemplo, Caetano Veloso y Milton Nascimento hicieron una canción a partir de uno de los cuentos. Para ello elaboraron una secuencia de armonías y de palabras recuperando la fórmula poética que hay en la escritura rosiana. Por su parte, Nelson Pereira dos Santos, uno de los más importantes directores del *cinema novo*, rodó también un filme mediante la selección de algunas de las historias de ese libro, solo que, en este caso, los cuentos sí fueron coloquializados y trasladados a un espacio urbano, lo que gene-

ró derivaciones de otro tipo que no consideramos aquí. *Otras historias*, en cambio, se centró más en destacar y en focalizar las propias cualidades y sentidos lingüísticos del texto original; de este modo consiguió una poderosa energía filmica. Al igual que Rosa, quien construía sus historias a partir de la exploración de otras literaturas y otras lenguas, esta cinta estableció un principio análogo al buscar los distintos tipos de registro en otros movimientos cinematográficos, así como en otros vocabularios (como el teatral) para lograr su objetivo: está aquí lo aprendido de Sergei Eisenstein, de Leni Riefenstahl, de Glauber Rocha (y a través de este, de Luis Buñuel), así como el lenguaje de géneros como el western y el musical, para reconstruir una óptica narrativa peculiar.

Otras historias es un filme independiente, cuyo propósito fue mostrar la disposición de un ejercicio de experimentación artística, cuidadosamente elaborado. El guion, la dirección escénica, la selección de textos, la puesta en cámara y, muy especialmente, el *storyboard* fueron acuciosamente trabajados. Es preciso mencionar también la contribución para la realización del filme de su productora, Vania Catani, quien tiene una trayectoria amplia en la exploración y el apoyo a filmes artísticos independientes en Brasil: su colaboración ayudó a Bial a emprender este trabajo en condiciones muy favorables.

Esta pieza no solo ha sido difundida de forma significativa entre los estudiosos de la literatura, sino también dentro de la crítica cinematográfica, debido a su riqueza de sentido y a las inquietudes que despierta. Para el público hispanohablante no existe una versión trasladada al español, si la hubiera, tendríamos a nuestro alcance uno de los contenidos artísticamente más interesantes de la cultura y la cinematografía latinoamericana. Esta adaptación muestra la novedad que dicha noción puede tener al revitalizar la relación entre la palabra y la pantalla, algo que se encuentra aún en constante proceso de indagación.

BIBLIOGRAFÍA

- Amorim, Marcel Alvaro, “Da tradução intersemiótica à teoria da adaptação intercultural: estado da arte e perspectivas futuras”, *Itinerários*, núm. 36, 2013, pp. 15-33.
- Amparo, Flávia y Mônica Gomes, “Nas veredas da correspondencia de Guimarães Rosa”, en A. Rivas Hernández (ed.), *João Guimarães Rosa, un exiliado del lenguaje común*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2017.

- Aredes, Andreia Carla, “Entre as primeiras e as outras estórias: uma análise da transcrição do Sertão rosiano no filme de Pedro Bial”, *Itinerários*, núm. 49, 2019, pp. 29-46.
- Bazin, André, “A favor de un cine impuro. Defensa de la adaptación”, en *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1990.
- Bosi, Afredo, *Céu, inferno, ensaios de crítica literaria e ideológica*, São Paulo, Duas Cidades Editora, 2003.
- Burch, Noël, *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 2017.
- Couto, José Geraldo, “Entrevista con Pedro Bial a propósito del filme *Primeras estórias*”, *Folha de São Paulo*, 14 de mayo de 1999.
- Frankl Sperber, Suzi, *Signo e sentimento*, São Paulo, Ática, 1982.
- Gomes Pereira, Pedro Paulo, “Sertão en narracao: Guimarães Rosa, Glauber Rocha e seus desenredos”, *Sociedade e Estado*, vol. 23, núm. 1, 2008, pp. 51-87.
- Gubern, Román, *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Barcelona, Lumen, 1988.
- Guimarães Rosa, João, *Primeras historias*. Barcelona: Seix Barral, 1969
- Jakobson, Roman, “On Linguistic Aspects of Translation”, en R.A. Brower (ed.), *On Translation*, Cambridge, Harvard University Press, 1959.
- Lessing, G Gotthold E., *Laocoonte. O sobre los límites de la poesía y la pintura*, Ciudad de México, Herder, 2014.
- Rancière, Jacques, *Políticas da escrita*, São Paulo, Editora34, 2017.

FILMOGRAFÍA

Bial, Pedro, 1999. *Otras historias*. São Paulo. Bananera Films.

Cruce de lenguajes y tiempos. Diálogo entre Arau, Gógol y Rius en la película *Calzonzin inspector*

Thelma Camacho Morfín* e Isis Saavedra Luna**

La película *Calzonzin inspector* fue una adaptación atípica, pues partió de textos con lenguajes distintos. En ella confluyeron el gran teatro, el género chico —variante de la comedia, de carácter popular y formato breve— y los personajes de la historieta mexicana de la década de 1960; en este ensayo desciframos cómo distintos textos cristalizaron en esta creación cinematográfica. En una época en la que no era común la adaptación de historietas, los personajes de Rius de su cómic *Los Supermachos* se llevaron a la pantalla grande. La tradición teatral mexicana, la gran cantidad de actores formados en el género chico y el arraigo de este en el gusto popular tiñeron el aspecto cómico de la película. Más convencional resultó tomar como estructura dramática *El inspector* de Nicolái Gógol, comedia con un largo trayecto.

Este trabajo tiene dos objetivos principales. El primero es hacer un recorrido por la ruta que Gógol trazó hace 185 años en las aparentemente lejanas estepas rusas, lo que ha transitado no solo por distintos tiempos y espacios geográficos, sino también por diferentes géneros artísticos y lenguajes. En este trabajo demostramos la manera en que una obra como la del escritor ruso trasciende espacios, culturas y épocas. En este caso usamos la obra de teatro, *El inspector*, para mostrar su polisemia, lo que algunos autores han descrito también como *polihistoria*. En esta, Gógol utilizó el humor y la risa como eje articulador de mensajes políticos y de crítica social. Desde entonces y a través de diferentes épocas la obra de teatro se ha utilizado como base para denunciar situaciones de corrup-

* Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.

** Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.

ción y abuso de poder, así como criticar a la autoridad y a la sociedad de su tiempo. Nuestro segundo objetivo es analizar la película *Calzonzin inspector*, una adaptación de la obra de Gógol y síntesis de dicha polisemia en el México de las décadas de 1960 y 1970, en cuanto a que ahí confluyen diversos aspectos del teatro y la historieta, así como paralelismos de épocas y espacios convulsos de otros tiempos.

Así, se retoma tanto la historia y la esencia de la obra de Gógol, como la integración de actores mexicanos del teatro de carpa en el cine. De la historieta se recupera el lenguaje verbal, los personajes creados por Rius y la crítica política. Es necesario recordar que los inicios de la década de 1970 fueron una época en que el Estado mexicano financió un cine crítico y se abrió a manifestaciones artísticas en un intento por recomponer el tejido social quebrantado a causa de la represión gubernamental del movimiento estudiantil de 1968.

MÉTODO

A través del análisis transdisciplinario de la película, la obra de teatro y la historieta se establecen las particularidades de esta adaptación que conjugó el lenguaje y los recursos de tres expresiones artísticas en un periodo histórico determinado. Las fuentes con las que se analizará serán la obra de teatro, el cómic, entrevistas, memorias de los autores, hemerografía, así como la historia del teatro en México. Este trabajo analiza el cine desde la historia social del arte, así como desde ciertos elementos de la historia del cine, en un momento en el que el cine, si bien era crítico, también puede interpretarse como una máscara del régimen autoritario para aparentar una apertura democrática, pues, por otro lado, continuaba la represión. No olvidemos que la guerra sucia duró toda esa década y que, en 1974, año en que se estrenó la película, las desapariciones forzadas estaban a la orden del día. *Calzonzin inspector*, a su vez, es un tipo de cine en el marco del Tercer Mundo que en América Latina se tradujo en el nuevo cine latinoamericano. Algunas de las primeras manifestaciones en nuestro continente surgieron en Brasil, Chile y Cuba, mientras que en otras partes del mundo se encuentran expresiones similares en la India, África y algunos países árabes. En todos los casos se trata de un cine en cuyas temáticas predominó la crítica social.

Otro elemento a considerar es que partimos de la película como adaptación, definida en términos de Robert Stam como una característica innata al filme. Innata en tanto que toda película “adapta al lengua-

je del cine, historias que tienen un origen literario, histórico, biográfico, periodístico, testimonial, teatral... o cinematográfico”.¹ Si bien el cine se nutre de numerosas formas del arte y del contexto social, el punto de vista del director se materializa en el espectador como resultado de un proceso dialéctico. Esto lo veremos en algunos ejemplos en los que la intencionalidad de adaptar a lo contemporáneo una obra como la rusa tiene como uno de sus objetivos incidir en la conciencia del espectador. Stam define también la adaptación como una “mutación” que permite que la “novela fuente”, en nuestro caso obra de teatro, sobreviva. En el siguiente apartado se verá que, en particular, la obra *El inspector* de Gógol tiene muchos otros elementos que hacen que llegue hasta nuestros días.

Al analizar el proceso creativo de la película *Calzonzin inspector* podemos decir que es una “carambola a tres bandas” por todos los ecos y resonancias de su alrededor. La obra teatral no solo pasó del género comedia al género chico, de ahí atravesó la historieta y se convirtió en película, sino que forma parte del clásico “prejuicio” de las adaptaciones que supuestamente no le “hacen justicia a la obra original”; un problema recurrente que menciona Stam. Cabe recordar las discrepancias que en siglos pasados y aún en la primera mitad del xx se discutían en torno a las diferencias entre lo que se denominaba “alta cultura” y cultura popular. Walter Benjamin escribió al respecto un famoso ensayo titulado “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica”, en el que hace una disertación sobre la pérdida del aura a causa de la masificación del arte.² Virginia Woolf escribió en 1926 una severa crítica a las adaptaciones, en ella menciona que redujeron a un beso la compleja idea del amor.³ Esta influencia aparentemente negativa se vio en otras artes, “Baudelaire —dice Stam— se preocupaba por la influencia corruptora que ejercía la fotografía sobre las artes establecidas”.⁴

La obra de Gógol es un clásico de la literatura universal, llega hasta nuestros días a través de la adaptación de los personajes de una historieta difundida en medios de reproducción masiva, por medio de una película realizada con actores de carpa, lo que dio como resultado una “cons-

¹ Robert Stam, *Teoría y práctica de la adaptación*, Ciudad de México, UNAM, 2014, p. 11.

² Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ciudad de México, Itaca, 2003.

³ Citado por R. Stam, *op. cit.*, p. 23.

⁴ *Ibid.*

trucción híbrida”, definida por Mijaíl Bajtín como una serie de discursos, tiempos y obras que se mezclan a lo largo del tiempo y el espacio.⁵

Es necesario decir que en *Calzonzín inspector* los personajes le dieron un sentido especial a la obra cinematográfica en ese ir y venir del acontecer nacional que desplazó la crítica social y política del cómic a la pantalla grande. De hecho, la relación con los personajes va más allá de la mera conexión ambigua de la que habla Frédéric Subouraud en la cual lo que el espectador “mantiene con los personajes es fruto de una puesta en escena que nos transporta constantemente desde la interioridad del personaje”.⁶

En el caso de Rius, los personajes nos vinculan con una época, con cierta problemática política y social, y generan un tipo de empatía e identificación que produjo un vínculo social aún reconocible hoy día.

GÓGOL EN TRÁNSITO. *EL INSPECTOR* (1836)

Descendiente de una familia noble con raíces polacas, Nicolái Vasílievich Gógol (1809-1852) nació en Ucrania, si bien se trasladó a San Petersburgo en 1828 para trabajar en la administración pública. Ahí conoció a Alexánder Pushkin, quien lo incentivó a iniciar su carrera de escritor, actividad que alternó con la impartición de clases en la universidad. En esa época escribió varios relatos breves, entre ellos *La avenida Nevski*, *Diario de un loco*, *El capote* y *La nariz*.

En 1836 creó y llevó a los escenarios *El inspector*, obra de teatro que le dio fama, pero también lo condujo al exilio. La reacción a la crítica en torno a la corrupción de la burocracia rusa lo obligó a abandonar Rusia. Durante cinco años vivió en Italia y Alemania, en esa época escribió sus obras más conocidas, *Taras Bulba* (1839-1842) y *Las almas muertas* (1842); el exilio lo transformó profundamente.

De su pasado liberal, a favor de Occidente y crítico del poder pasó a convertirse en eslavófilo y seguidor fiel de los preceptos de la iglesia ortodoxa; retomó el fervor religioso que lo acompañó durante la infancia y realizó una peregrinación a Jerusalén.

A su retorno a Rusia cambió su amistad con escritores por la de sacerdotes, teólogos y obispos. Decidió abandonar la escritura y quemar el manuscrito de su novela *Las almas muertas*. Su fanatismo, que incluía

⁵ Citado por R. Stam, *op. cit.*, p. 35.

⁶ Frédéric Subouraud, *La adaptación*, Madrid, Paidós, 2010.

prácticas dañinas como ayunos prolongados, lo llevó a morir prematuramente a los 43 años.⁷

El inspector se escribió durante el reinado de Nicolás I, en una época en la que se acrecentó la autocracia en Rusia. Después de las reformas de Alejandro II, que se detuvieron de golpe tras el atentado que le costó la vida, el nuevo zar se mostró autoritario y perdió el apoyo de intelectuales como Pushkin, que compartían lazos con los decembristas, movimiento que trató de hacer llegar al trono a otro hermano del zar, asesinado debido a la esperanza de que continuara por el camino de las reformas. La administración zarista estaba totalmente centralizada, lo que dejaba a las regiones sin recursos propios y hasta sin pago a los funcionarios. De ahí la importancia de los sobornos, “únicamente daba para no morir de hambre, sobre todo tras la devaluación del papel-moneda”.⁸ La obra teatral muestra las contradicciones de un país autocrático y burocratizado.

Dimensión humana y universal de Gógol

El tránsito de Gógol a través del tiempo y el espacio se remonta al origen de su obra, cuando se hizo eco de las resonancias napoleónicas que circulaban en esa época en relación con la “impostura” en la historia nacional rusa.⁹ Charles L. Byrd, investigador de la Universidad de Indiana, realizó una acuciosa tesis en 1995 en la que documentó las creencias populares que circulaban en torno a la figura de Napoleón, en quien, todo parece indicar, Gógol se inspiró para la creación de su personaje principal, el inspector.

Para demostrarlo, Byrd recurrió a chistes y novelas escritas durante la primera mitad del siglo XIX que se burlaban de las actitudes y conductas del emperador francés. Para definir dicha influencia utilizó el térmi-

⁷ Sergio Fernández Riquelme, “La construcción histórica y cultural del Imperio ruso. De Pedro el Grande a Alejandro III”, *La razón histórica. Revista hispanoamericana de Historia de las Ideas*, núm. 26, 2014, pp. 255-287.

⁸ Carsten Goehrke, Manfred Hellmann, Richard Lorenz y Peter Schelbert, *Rusia*, vol. 31, Ciudad de México, Siglo XXI, 1975.

⁹ “En *The Inspector General*, las resonancias napoleónicas garantizan un sentido de inmediatez a la reconstrucción paródica del tema de la impostura en la historia nacional rusa”, Charles L. Byrd, “Gogol’s ‘Inspector General’ and Napoleon in Russia: Faces of imposture”, tesis, Indiana University, 1995. <http://ezproxy.cul.columbia.edu/login?url=https://www-proquest-com.ezproxy.cul.columbia.edu/dissertations-theses/gogols-inspector-general-napoleon-russia-faces/docview/304210909/se-2?accountid=10226>

no “polihistoria” en función de las coincidencias con épocas pasadas que también serían futuras.¹⁰

El impostor en la literatura rusa, dice Charles L. Byrd, es un tipo de personaje tanto simbólico como alusivo, por lo que es un tema básicamente intertextual que se encuentra no solo en el teatro ruso sino en la literatura y el cine universales. En términos de Carl Jung se puede reconocer como el arquetipo universal del embaucador y desde el simbolismo popular y eclesiástico del cual al parecer Gógol abrevó se denominaba el “agente del diablo”. Byrd, nos recuerda que Napoleón cambió su nombre de nacimiento, Napaillone Buenoparte por el de Napoleón Bonaparte por ser más francés, también institucionalizó una fiesta en nombre de un supuesto santo italiano que se llamaba como él y, para terminar, se refería a sí mismo en tercera persona como “El Emperador”. No es de extrañarse, por lo tanto, que después de su muerte surgieran una serie de falsos napoleones en provincias francesas que intentaran explotar la fe popular. Por todos estos motivos en San Petersburgo la actitud de Napoleón era considerada una “impostura real”.¹¹

La forma en que Gógol criticó la autoridad fue, precisamente, a través del humor y la risa; escritores que siguieron su tradición como Andréi Siniavski (1925-1997) así lo entendieron al considerar que su obra fue la única capaz de por lo menos cuestionar la autoridad.¹² La prueba de su éxito y su trascendencia está en que el siglo XXI continúa siendo escenario de la adaptación de *El inspector* a otras culturas. En 2006 se publicó una nota en el diario *China Daily* de Nueva York, que se refiere a la puesta en escena de la obra por el director de teatro Zhao Ningyu en un condado chino; se dirigió a la audiencia china y se agregaron personajes típicos de ese país. La actualización más notable fue la del personaje del inspector, caracterizado como un joven empresario en apuros. Los temas explorados, al igual que en la obra original, son la corrupción humana y la locura producida por el autoengaño,¹³ que eran justamente el objetivo de Gógol. La idea del escritor ruso, según algunos estudios, era causar

¹⁰ “La polihistoria de Gógol anticipa la descripción polifónica de la impostura de la mente respecto al impostor de Dostoyevsky”, *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, p. 32.

¹² “El tratamiento de Andréi Siniavski sobre la risa en *The Inspector General*: la risa [...] es la destrucción de todo orden y funciona en la vida real en la lucha sorda y obstinada contra la estabilidad del mundo”. *Ibid.*, p. 42.

¹³ Jie Chen, “Gogol’s ‘Inspector’ puts on a Chinese costume”, *China Daily*, 2006.

tanto terror como risas con el fin de generar autocrítica y autoconciencia en los espectadores. Hay un momento de la obra original en que el gobernador se dirige a los espectadores y les pregunta: “¿de qué se están riendo?”.¹⁴ En este momento nos interpela. De ahí la función social de la comedia, capaz de “iluminar al público sobre los caminos del mundo y de actuar como profiláctico moral”.¹⁵

Para concluir este apartado vale la pena mencionar un interesante estudio publicado por la Universidad de Noruega, cuyo objetivo fue utilizar a Gógol en temas sobre corrupción y democracia a partir, precisamente, de los dilemas morales planteados por el escritor. Fue un proyecto diseñado para que estudiantes de teatro, tanto de Noruega como de Tanzania, interpretaran libremente sus ideas sobre la corrupción a través de la actividad dramática. El proyecto trataba de explorar cómo la identidad de los estudiantes afectaba sus perspectivas sobre el tema.¹⁶ El Proyecto Gógol original nació en Uganda, a partir de la idea del dramaturgo Mikisa Bernard de Budondo, quien había estudiado arte dramático en Kiev (Ucrania) y participado en la puesta en escena de *El inspector* de Gógol en la antigua Unión Soviética. Su idea era averiguar si el guion original tendría alguna relevancia para abordar la corrupción en la Uganda contemporánea. Con este antecedente, la misma idea sería aplicada en Noruega y en Tanzania desde septiembre de 2012 hasta diciembre de 2013. Se trataba, pues, de hacer una interpretación local de la obra.

La intención de la coordinadora del programa, Wendy Lanthrop Meyer, era investigar temas relacionados con la opresión en diferentes comunidades y sociedades. Resulta interesante que, a decir de la autora, descubrió que tanto en Tanzania como en Noruega había una tradición, desde principios del siglo xx, de utilizar el teatro para exponer temas políticos. En Tanzania, antes de iniciar la función principal, se acostumbra-

¹⁴ “En esta obra se exploran los temas universales de la corrupción humana y la tonta autodecepción. La famosa frase del gobernador cuando se dirige directamente a los espectadores y les pregunta: ‘¿de qué se están riendo? Se están riendo de ustedes’”. *Ibid.*

¹⁵ “La función de la comedia es social. Ilumina ante el público las formas en que actúa el mundo y funciona como una profilaxis moral. La risa, que Gogol llama ‘luminosa’, trae a la luz ‘la trivialidad y el vacío de la vida’ para que no sigan ‘escondidas’, sino que nos ‘aterroricen’”. Milton Ehre, “Laughing through the Apocalypse. The Comic Structure of Gogol’s *Government Inspector*”, *The Russian Review*, núm. 39, 1980, pp. 137-139.

¹⁶ Wendy Lanthrop Meyer, “When Tragedy Embraces the Farce *Government Inspector* in Different Cultures”, *Applied Theatre Research*, vol. 7, núm. 1, 2019, pp. 95-106.

ba interpretar una especie de teatro cómico para “ambientar al público” sobre los contenidos relacionados con problemas políticos, sociales, locales o cotidianos con los que la gente pudiera identificarse. En el caso de Noruega, lo mismo sucedió en forma de teatro popular desde 1900, cuando se utilizaron la farsa y la historieta para comentar temas políticos y sociales. El resultado fue que a pesar de las diferencias culturales ambos grupos de teatro se centraron en la codicia como tema principal, y la diferencia más notable fue el trato hacia las mujeres. Ambos grupos retrataron a la esposa de uno de los personajes como participante del acto de corrupción, si bien en el caso noruego la esposa satisfacía las necesidades sexuales de su esposo libremente, mientras que en el caso de Tanzania la esposa era obligada.

De la comedia al género chico

Calzonzín inspector es también una comedia basada en la obra teatral *El inspector* que, al igual que en otras latitudes, en México constituyó una fuente de inspiración, además, cobra importancia tanto por la influencia que tiene del gran teatro, como porque es una clara muestra de la transformación del género. El tipo de humor, los actores y los enredos de la trama son herederos del gran teatro y del género chico que tuvieron un enorme éxito entre el público mexicano de finales del siglo XIX y buena parte del siglo XX. La capacidad del teatro cómico para confrontar al poder es una de las características de este género que aparece en la película que nos ocupa.

El teatro tiene siete géneros que son la tragedia, la pieza, la obra didáctica, la tragicomedia, el melodrama, la farsa y la comedia. Esta última se caracteriza por su estilo realista y por establecer relaciones de causa-efecto verosímiles, además de poseer una concepción anecdótica y un tono cómico.¹⁷ La comedia comparte con los demás géneros el desarrollo de un tema con base en una estructura, en la que se plantea una situación inicial, un suceso desencadenante, una reacción al mismo, la resolución y la situación final. En el siglo XX se configuró el teatro de tesis que se ocupa de problemáticas sociales, en el que los personajes encarnan las diversas posturas que se confrontan. La comedia tiene dos subgéneros: la de caracteres y la de enredo. Mientras la primera emplea como protagonis-

¹⁷ Virgilio Ariel Rivera, *La composición dramática. Estructura y cánones*, Ciudad de México, UNAM, 1989.

ta a un personaje en el que se ha exagerado algún rasgo físico o moral, la comedia de enredos consiste en la presentación de sucesos en serie que complican la trama y desencadenan el final de la obra. Surgió en la España del Siglo de Oro, cuando este recurso pasó de ser una forma de construcción de las obras a la esencia misma de un tipo de comedias. En estas se confundía la identidad de algún personaje o se creaban malentendidos que ocasionaban complicaciones. En contraposición de lo embrollado de la trama, el lenguaje de este tipo de obras tiende a ser sencillo.¹⁸

El inspector de Gólgol fue un hito en el desarrollo del género porque transformó la estructura dramática de la comedia al juntar la situación inicial y la final. Esto se denota debido a que la obra inicia con el aviso de la llegada del inspector y finaliza con esa acción. A lo largo de la comedia se enfatiza esta unión. También fue una obra que desempeñó el papel de denuncia y crítica en un régimen autocrático; con ello cumplió la función de este género teatral, que funciona como medio de expresión en regímenes autoritarios, en cuanto a que el humor puede ocultar y disfrazar la crítica.¹⁹

Hasta aquí hemos descrito la alta comedia (comedia de caracteres y de enredo), es necesario ahora ocuparnos de los géneros menores, a los que también se denomina género chico, llamado así por su corta duración y la construcción superficial de los personajes. Sus diversas formas son el entremés, el paso, el *sketch*, el *vaudeville*, el astracán, el sainete, el juguete cómico y la revista política.²⁰ En España, a partir de la revolución de 1868, floreció el género chico que incluía a varios de estos subgéneros y zarzuelas de corta duración. En todo ese tipo de obras se hacía escarnio de los políticos de la época. En las postrimerías del siglo XIX, el género chico adquirió popularidad en México, debido a que la comunidad española era numerosa, las obras humorísticas que se estrenaban en Madrid se montaban poco tiempo después en la Ciudad de México.²¹

El género chico arraigó; pronto se comenzaron a hacer obras de crítica política con temáticas nacionales. Debido a que se presentaba en esce-

¹⁸ Frédéric Serralta, "El enredo y la comedia: deslinde preliminar", *Criticón*, núm. 42, 1988, pp. 125-137.

¹⁹ María Serguieievna Kurguinian, *Hacia una teoría dramática*, Ciudad de México, Instituto Veracruzano de la Cultura/Instituto de Cultura del Estado de Durango, 2010.

²⁰ Claudia Cecilia Alatorre, *Análisis del drama*, Ciudad de México, Grupo Editorial Gaceta, 1986.

²¹ Armando de María y Campos, *El teatro de género chico en la Revolución mexicana*, Ciudad de México, Conaculta, 1996.

narios itinerantes similares a los del circo se llamó también teatro de carpa. La Revolución lo inscribió de lleno en la crítica política a favor o en contra de los distintos bandos. Su mayor apogeo ocurrió en México en las décadas de 1920 y 1930, cuando muchas de las obras eran escritas por Gus Águila y actuadas por el Cuatezón Beristáin y María Conesa. En los decenios de 1940 y 1950 el género chico comenzó a perder la cohesión de un libreto, por lo que el *sketch*, chiste o anécdota política se generalizó. Los actores de carpa alternaban sus presentaciones con el cine, fue cuando surgieron figuras como las de Cantinflas y Resortes; varios teatros en la ciudad ofrecían este tipo de espectáculos.²²

Hacia la década de 1960 la carpa tenía como su principal espacio el Teatro Blanquita, que en los siguientes lustros se caracterizaría por ser el lugar donde aún se resguardaba esa forma de teatro. En esta etapa final del género chico mexicano resaltaban la interacción de los actores con el público y, por otra parte, el ejercicio de la crítica política era más tolerado dado que no tenía el gran público de los medios de comunicación. La práctica del *sketch* se integraba dentro de un espectáculo con canciones y bailes. Debido a que en estas obras se hacía humor con los sucesos de actualidad se estrenaban nuevas representaciones cada ocho días. En este escenario se presentaban el Loco Valdés, Carmen Salinas, María Victoria y muchos actores, actrices, bailarines y cantantes que en ocasiones también aparecían en la televisión y el cine.²³

La película *Calzonzin inspector* realizó un recorrido desde el gran teatro hasta el género chico. Por un lado, el guion incluye la trama de *El inspector* de Gógol y, por otro, los juegos de palabras y los chistes a lo largo de la película son deudores de la carpa. El tipo de humor estaba asegurado con la presencia, en la película, de muchos de los actores que formaban el reparto del Teatro Blanquita.

DIFERENTES LENGUAJES, MISMAS PREOCUPACIONES:

LOS SUPERMACHOS Y CALZONZIN INSPECTOR

En este apartado se explicará la manera en que los personajes y ambientes de la historieta *Los Supermachos* de Rius se llevaron al cine. Todo parece indicar que la idea surgió del director de cine Alfonso Arau, quien

²² *Ibid.*

²³ Aurelio de los Reyes, "Del Blanquita, del público y del género chico mexicano", en *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias Humanas*, vol. 162, núm. 5, 1980, pp. 29-32.

propuso a Rius que sus personajes se llevaran a la pantalla grande. Para cristalizar la idea encargaron el guion al escritor Juan de la Cabada, quien trabajó junto con Rius durante algún tiempo de manera bastante fiel a la obra de teatro del escritor ruso. Rius no quedó conforme con el resultado final de la película debido a que Arau realizó cambios al guion original, entre ellos el de incluirse él mismo como guionista junto con Héctor Ortega.

Los Supermachos *de Rius*

Uno de los recursos humorísticos empleados por Gógol para dar riqueza a su obra teatral fue poner a los personajes nombres satíricos que aludieran a las funciones que desempeñaban en la comedia, así, el nombre del supuesto inspector Jlestakov tiene connotaciones de las palabras azotar, mentir, descarado y perezoso, mientras el apellido del gobernador Skvoznik proyecta la idea de un hombre sagaz, dando mayor mérito a quien logra engañarlo. Este recurso no se retoma en la película, más bien se trata de una coincidencia con el tipo de humor de Rius en la historieta.²⁴

Eduardo del Río (1934–2017), mejor conocido por su pseudónimo Rius, nació en Zamora (Michoacán) en 1934. Al morir su padre, la familia se mudó a la Ciudad de México donde inició estudios para ordenarse como sacerdote. Cuando lo expulsaron del seminario entró a trabajar a la funeraria Gayosso, lugar donde atendía el teléfono y ocupaba el tiempo libre en la lectura y el dibujo. A raíz de que un cliente de la funeraria lo invitó a publicar en la revista *Ja-Ja* incursionó en la caricatura. Desde la década de 1950 hasta los primeros decenios del siglo XXI se dedicó a cultivar el humor gráfico. Trabajó como caricaturista en numerosos diarios, publicó libros de divulgación de temas diversos con textos e imágenes, creó revistas de historieta como *Los Supermachos*, *Los Agachados*, *La Garra-pata*, *El Chahuistle* y *El Chamuco*.²⁵

Estuvo afiliado al Partido Comunista Mexicano, si bien después de la invasión soviética a Hungría renunció a la militancia; sin embargo, nunca abandonó sus ideas de izquierda. Divulgó textos clásicos del marxismo como el *Manifiesto del partido comunista* en una versión ilustrada y diver-

²⁴ Alfredo Hermosillo, “El uso del nombre propio en la obra de Nikolai Gógol”, *Interpretextos*, vol. 3, núm. 4, 2012, pp. 10–18.

²⁵ Eduardo del Río, Rius, *Mis confusiones. Memorias desmemoriadas*, Ciudad de México, De Bolsillo, 2018.

sos libros sobre los países socialistas. Sus caricaturas críticas al régimen de partido único le ocasionaron diversas formas de represión, tales como su despido de varios periódicos y un secuestro con simulacro de fusilamiento.²⁶ A pesar de todas esas represalias permaneció con una postura crítica y fiel a sus ideas. En sus últimos años encabezó, junto con varios caricaturistas, una campaña para detener la violencia de la guerra contra el narco y participó en la dirección de la revista *El Chamuco*, proyecto que lo sobrevivió.

Incurrió en la historieta debido a la invitación de un editor, en la época en que circulaba una gran cantidad de revistas que narraban historias con dibujos y textos. En las décadas de 1960 y 1970 las revistas de “monitos” eran un medio en auge con una enorme circulación y demanda. La mayoría publicaban melodramas e historias de aventuras. La publicación de *Los Supermachos* (1967-1968) fue un hito porque se trataba de una historieta de crítica política, aunque el experimento duró poco. Rius tuvo problemas con los editores y se vio obligado a dejar esa publicación e iniciar otra a la que tituló *Los Agachados* (1968-1981).²⁷ Al mismo tiempo que comenzó a publicarla formó parte del equipo que creó la primera época de *La Garrapata* (1968), revista colectiva de humor que lo mismo mezclaba caricatura, historietas y textos cómicos.

Cuando Rius terminó de publicar *Los Agachados*, no volvió a hacerse cargo de otra revista de historietas, él menciona en sus memorias que era un trabajo muy absorbente y demandante. Regresó al medio con las revistas de humor de creación colectiva, así surgió la segunda época de *La Garrapata* (1979), *El Chahuistle* (1993) y *El Chamuco*. La primera terminó por un desacuerdo entre los caricaturistas que la dirigían. La segunda tuvo una suerte similar a la de *Los Supermachos*, los editores les quitaron la revista a los caricaturistas fundadores y encargaron su elaboración a otro equipo. *El Chamuco*, después de una primera temporada de seis años, se convirtió en un proyecto de mayor envergadura que existe a la fecha.

El Chamuco fue la cristalización de un proyecto que Rius empezó a construir a finales del decenio de 1960, una revista de crítica política que contribuyó al debate público desde la mirada de la izquierda. Este pro-

²⁶ Thelma Camacho Morfín, “La imagen del indígena en *Calzonzín inspector*”, en M.J. González Manrique, *Ensayos sobre cine, historia y antropología* (pp. 203-218), Ciudad de México, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2013.

²⁷ *Ibid.*

yecto se consolidó en las dos temporadas de la revista, la primera de 1996 a 2000 y, la segunda época, de 2007 a la fecha. Esta nueva época se anunció con un número especial en 2006, con motivo de las elecciones. En la actualidad, la editorial El Chamuco, edita la revista y ofrece un fondo editorial. Desde 2018, los directores de la revista tienen un programa de televisión llamado *El Chamuco TV*. Rius ya no vio la expansión de este proyecto de los medios impresos a los medios electrónicos.

Los Supermachos, su primera historieta, se publicó por primera vez en 1967, cuando ideó la serie a instancias del periodista Octavio Colmenares, un colaborador de la recién fundada Editorial Meridiano. Sin experiencia en el medio, pues hasta entonces se había desempeñado como caricaturista, empezó a leer las historietas mexicanas que circulaban en ese entonces y creó a los personajes de una historieta campirana en la que hacía humor político y de costumbres. Comenzó a ser víctima de la censura por parte de la editorial; por último esta, sin que él lo supiera, preparó un equipo de dibujantes que lo sustituiría. Al año siguiente Rius dejó la revista y debido a una cláusula del contrato tuvo que renunciar a sus personajes hasta que la casa editorial dejara de publicar la revista.²⁸

La idea de desarrollar una historieta campirana tenía el objetivo de confrontarla con el gran éxito del momento: *La familia Burrón*, que se llevaba a cabo en un escenario urbano; una fórmula ya explotada por Gabriel Vargas.²⁹ Rius optó por crear un pueblo imaginario llamado San Garabato Cucuchán. La sonoridad del nombre remitía a un lugar situado en el estado de Michoacán. Rius lo caracterizó como un pueblo con más cantinas que escuelas y en el que los hombres eran alcohólicos. No es casual que los lugares de reunión de muchas de las historias sean la cantina y la pulquería. Este pueblo imaginario se convirtió en un microcosmos que representaba al país entero, pues sus habitantes sufrían abusos de poder, corrupción y autoritarismo de la época en que gobernó el Partido Revolucionario Institucional (PRI) como partido único.

Los Supermachos de Rius son Juan Calzonzin, un indígena que viste con una cobija eléctrica y es crítico de su entorno, Chon Prieto, un indio o mestizo conformista y alcohólico como lo revela su vientre prominente y su gusto por el pulque. Doña Eme, la beata del pueblo, mujer

²⁸ E. del Río, *Mis confusiones...*, *op. cit.*

²⁹ Eduardo del Río, Rius, *Las glorias del tal Rius*, Ciudad de México, Penguin Random House Mondadori, 2014.

apegada a la iglesia con una moral conservadora que se escandaliza con lo nuevo. Lucas Estornino, dueño de una tienda e intelectual pueblerino. Don Perpetuo del Rosal, el cacique; como su nombre indica, eternizado como presidente municipal del pueblo, casado con doña Pomposa, ambos padres de Enedina. Los policías corruptos al servicio del cacique son Lechuzo y Arsenio. Ocupan lo alto de la pirámide social del pueblo los ricos Don Plutarco Iturbide, el cantinero español Fiacro Franco, quien comparte apellido con el dictador que gobernaba su país en ese momento, y el tendero Tiziano Truyé.³⁰

Los personajes están contruidos con una aguda observación de los tipos sociales de la época. Son una muestra de los integrantes del entorno rural mexicano de la segunda mitad del siglo xx, eran fácilmente distinguibles y con caracteres muy definidos. Los personajes de *Los Supermachos* tuvieron una vida independiente de su creador y cuando la editorial que los editaba expulsó a Rius continuó la publicación con otro equipo de dibujantes no comprometidos con la crítica política. El propio Rius mencionó que muchos lectores no notaron el cambio, de tal forma que tiempo después, en ocasiones, se le acercaban a pedirle su firma en algún ejemplar de *Los Supermachos* después de su salida.³¹

Los protagonistas de la historieta tuvieron presencia en otros medios: fueron personajes de obras de teatro de crítica social; Rius menciona montajes que se presentaron en Bogotá y en Los Ángeles. Jesusa Rodríguez, actriz y directora muy cercana a Rius y al grupo de El Chamuco realizó una obra teatral en 1994.³² “Incluso existió un proyecto para convertirlos en protagonistas de una serie de televisión, cosa que rechazó Rius, debido a que consideraba que el férreo control del gobierno de partido único en los medios electrónicos coartaría su libertad de expresión”.³³ Alfonso Arau, por su parte, los representó en la película *Calzonzin inspector*.

Calzonzin inspector dirigida por Alfonso Arau

Casi una década antes de la realización del filme, las condiciones se empezaron a trazar. El nombramiento de Luis Echeverría, en 1963, como

³⁰ T. Camacho Morfín, *op. cit.*

³¹ E. del Río, *Las glorias...*, *op. cit.*

³² *Ibid.*

³³ T. Camacho Morfín, *op. cit.*, cfr. Harold Hinds y Charles Tatum, *No solo para niños. La historieta mexicana de los años sesenta y setenta*, Aguascalientes, Instituto Cultural de Aguascalientes, 2007.

presidente del Consejo de Administración del del Banco Nacional Cinematográfico, se concretó, en una de sus primeras acciones, en estimular el cine. La organización del Primer Concurso de Cine Experimental fue clave y abrió las puertas a una nueva generación de cineastas, a la que pertenecía, precisamente, Alfonso Arau. También fue muy importante que desde 1960 el Estado adquiriera contratos de exhibición de la Cadena de Oro y Operadora de Teatros con el fin de evitar el monopolio. Cuando Luis Echeverría tomó el poder ya estaban delineadas las condiciones para hacer de los medios de comunicación parte de su proyecto estatal. Adquirió el canal 13 de televisión, varias estaciones de radio e incluso creó tres compañías productoras propiedad del Estado: Conacine, Conacite I y Conacite II. Asimismo, restituyó la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, la entrega del Ariel, inauguró la Cineteca Nacional en 1974 y fundó el Centro de Capacitación Cinematográfica en 1975.³⁴

Todas estas instancias fueron importantes para el desarrollo y, por decirlo de algún modo, profesionalizaron el cine mexicano, que ya tenía una larga trayectoria, prácticamente desde la invención del cinematógrafo, aunque durante el Porfiriato tuvo numerosos altibajos. Es importante mencionar que el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), dependiente de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), fue un paso para formar profesionales en el cine. El CUEC se fundó en 1963 como un programa de extensión universitaria, cuya finalidad fue llenar un vacío académico y profesional: “Con muy pocos recursos y muchas ganas, iniciamos ese centro como una fase de experimentación que fue mejorando poco a poco, hasta que hicimos buen cine. Pero, aunque ya habían existido algunas experiencias positivas es en 1968 cuando la institución y todos sus alumnos utilizaron toda su formación para capturar en imágenes la realidad del país”.³⁵

No sobra decir que Arau fue partícipe de este proceso, incluso su película fue producida por Conacine. Las transformaciones y cambios en las artes, en el caso del cine se tradujo, entre otras cosas, en el concepto de “cine de autor”, emanado de las “nuevas olas” surgidas en Europa, la

³⁴ Isis Saavedra Luna, *Entre la ficción y la realidad. Fin de la industria cinematográfica mexicana. 1989-1994*, Ciudad de México, UAM, 2007, p. 22.

³⁵ Alejandro Pelayo, “Manuel González Casanova, fundador del CUEC”, entrevista, 14 de junio de 1998.

“nueva ola francesa” fue la más conocida. Se trataba de un viento renovador porque el director fue considerado como el principal responsable de la creación cinematográfica y, por lo tanto, una nueva generación de jóvenes se dedicó a esa actividad.³⁶

Alfonso Arau, permeado por estos movimientos culturales, empezó la carrera de medicina, que abandona para estudiar drama con el famoso director de teatro japonés vecindado en México, Seki Sano; practica también ballet clásico y hace un posgrado en producción de cine independiente en California. Su primera película como realizador es *El águila descalza* (1969), importante porque es una sátira política fundada en los estereotipos mexicanos que continúa, precisamente, con el filme *Calzonzin inspector* (1974), que obtuvo críticas muy positivas.³⁷ Incluso fue promocionada con éxito en el extranjero y se calificó como una “brillante comedia satírica hecha en México pero que apunta a audiencias de todo el mundo”.³⁸ Obtuvo el Premio a la Mejor Película del Tercer Mundo en 1974 en el Festival de Cine en El Cairo, además de dos premios Ariel en México: a la mejor fotografía y a la mejor escenografía. Una crítica en una revista de cine venezolana decía: “A través de esta anécdota, Alfonso Arau hace una aguda crítica de todos aquellos que ejercen el poder en una forma injusta y deshonesta. El Presidente Municipal deja de ser don Perpetuo del Rosal, es decir un hombre que vive en un lugar y en un tiempo definido, para convertirse en todo aquel que ejerce la autoridad en su propio beneficio”.³⁹

Los guionistas tomaron de la obra teatral la estructura dramática tejida en torno al conflicto: una confusión que desata una inesperada visita que coincide con el aviso de que llegaría un inspector de incógnito al pueblo, ante lo cual los gobernantes y notables del mismo se disponen a sobornarlo. La película conserva también la estructura narrativa en la que en un momento inicial el gobernador y los notables esperan a un funcionario encubierto al que confunden con un viajero. La transformación de la trama ocurre cuando el supuesto inspector se percata de las ganan-

³⁶ Alejandro Pelayo, *La generación de la crisis. El cine independiente mexicano de los años ochenta*, Ciudad de México, Imcine-Conaculta, México, 2012, p. 26.

³⁷ Perla Ciuk, *Diccionario de directores de cine mexicano*, Ciudad de México, Cineteca Nacional-Conaculta, 2000.

³⁸ *Vamos al cine*. s.f. “Calzonzin inspector, una farsa satiricopolítica con el general Alfonso Arau”, Ciudad de México, Centro de Documentación de la Cineteca Nacional.

³⁹ *Ibid.*

cias que puede obtener de la confusión y el desenlace es el momento en que se descubre la verdadera identidad del visitante.⁴⁰ Aunque como habíamos mencionado, lo que Arau y Ortega agregaron al guion le da otra estructura a la película, a la que se integran tramas adicionales a la de la obra de teatro.

La película también aprovecha las reuniones de los notables del pueblo con el inspector —que en la obra de teatro se representan como conversaciones privadas—, para mostrar los actos de masas, como mítines, desfiles y homenajes, una ritualización de la política que los jerarcas priistas veían como una forma de mostrar su poder y control sobre las masas de las que provenía su legitimidad.

La película tiene divisiones como si fuera una obra de teatro, pero no está organizada en cinco actos como *El inspector* de Gógol, consta de un prólogo, dos actos y un epílogo. En una sinopsis de la película, Thelma Camacho Morfín describe los distintos enredos de la misma.

[La cinta] da inicio durante un mitin de campesinos disuelto violentamente por los pistoleros del cacique Andrés Chagoya. La balacera se desata en el momento en que el protagonista ha tomado la palabra y varios campesinos caen muertos. Calzonzin huye acompañado de Chon Prieto, en su huida se encuentran con el avión de Chagoya que emplean para escapar. Aquí tiene lugar el primer enredo de la historia: cuando abordan el avión, dos personajes misteriosos se alejan del artefacto después de dejar en él una bomba. Ignorantes de lo ocurrido, los fugitivos logran hacerlo despegar y escapan de los pistoleros del cacique. En su huida, Calzonzin ve a los que depositaron la bomba y estos se percatan de que han sido descubiertos, uno de ellos se muestra preocupado por la posibilidad de ser delatados, el otro lo calma diciéndole que no van a servir como testigos porque están a punto de morir.

A partir de ese momento se desarrolla una de las tramas de la película: sin que el protagonista lo sepa se convierte en el blanco de una serie de atentados fallidos realizados por el monaguillo y el aviador, quienes pusieron la bomba. En el momento en el que el avión explota Calzonzin y Chon Prieto caen por casualidad en San Garabato de las Tunas en el Estado de Cucuchán. De aquí se traman dos enredos más: doña Emerenciana, la beata del pueblo, los ve y cree que se trata del descenso de un arcángel, cosa que aprovecha para promover el culto en torno a la nueva aparición.

El enredo mayor se presenta porque el accidente de Calzonzin y Chon coincide con la llegada de una carta dirigida al presidente municipal de San

⁴⁰ Nikolai Gógol, *El inspector, El casamiento, Los jugadores*, Barcelona, Alba, 2010.

Garabato, en la que el cacique de Rompopeo de las Guayabas le advierte que ha tenido la noticia de que un inspector de incógnito está recorriendo la zona. La misiva sirve para dar la voz de alarma a su compadre y colega don Perpetuo del Rosal con el fin de que tome precauciones. El presidente municipal se reúne con sus cómplices, los notables del pueblo. Deciden atender, agasajar y corromper al inspector para que no denuncie las irregularidades en las que viven en San Garabato.⁴¹

Mientras tanto, los recién llegados se instalan en la cantina donde piden de beber. Los policías del pueblo, Arsenio y Lechuzo, detectan a los sospechosos y dan aviso de que el inspector se encuentra en el pueblo. A partir de ese momento ocurre el enredo, en el que Calzonzin y Chon pasan de fugitivos de un cacique, a huéspedes distinguidos de otro. El presidente municipal organiza el recibimiento y las visitas a la cárcel, el hospital y la escuela. El impostor logra salir del pueblo sin ser descubierto; no obstante, comete el error de escribir una carta a un amigo en la que describe la confusión que desató su presencia en el pueblo, la carta cae en manos de don Perpetuo del Rosal, quien lo captura y lo castiga por sus actos.⁴²

El guion de la película es fruto del trabajo de dos equipos de creadores, Rius afirma en sus memorias que él y De la Cabada entregaron un texto que desde su punto de vista no fue respetado por Arau, quien incluyó chistes urbanos y la historia de los aviadores que para el historietista no venían al caso, además, de manera arbitraria, dio crédito como guionista a Ortega. Es posible que Arau y Ortega hayan trabajado aquella parte del guion que sirvió para transformar la obra de teatro de Gógol al idear enredos que no aparecen en la comedia original. Estas adiciones fortalecieron la independencia de la película frente a la obra de teatro.

En la obra de teatro de Gógol el personaje burlado víctima del enredo es el gobernador de la ciudad, Antón Antónovich Skvoznik-Dmajanovski, quien pasa de ser un funcionario que cuenta con el respeto y la complicidad de los habitantes del lugar a ser la víctima de un viajero confundido con el inspector que debe llegar de incógnito. La obra ter-

⁴¹ Una resonancia más que se puede mencionar se encuentra en la película *El peregrino* dirigida por Charles Chaplin, filmada en 1923. El protagonista, prófugo de la ley, escapa de la cárcel y en su huida es confundido con el párroco que llegaría a una pequeña localidad fronteriza. Como es de esperarse, todos se desviven por quedar bien con él. A través de esta trama, Chaplin hace una crítica a la Iglesia y a la sociedad de su época. Isis Saavedra Luna, *Cuando el western cruzó la frontera. Un acercamiento transdisciplinario*, Ciudad de México, UAM, 2016. www2.xoc.uam.mx/cultura-difusion/ceux/spe/cuando.htm

⁴² T. Camacho Morfín, *op. cit.*, pp. 204-205.

mina en el momento en que descubren el engaño y se percatan de la llegada del verdadero inspector. En la película, tanto don Perpetuo como Calzonzin resultan ser víctimas del escarnio público. Por un lado, el presidente municipal es engañado por Calzonzin que es confundido con el inspector, situación que aprovecha para obtener sobornos. El hecho de que la película no termine en la revelación de la identidad de Calzonzin, da la ocasión de someterlo a un castigo que le impone don Perpetuo del Rosal.

Las diferencias entre la obra y la película no se quedan en el aspecto formal. El hecho de que dos personajes sean objeto del escarnio social, es un indicio de que, en la película hay una tesis, a diferencia de la obra. Los personajes escarnecidos son integrantes del campo mexicano; lugar donde no solo hay un enredo, sino una completa subversión de roles sociales, al confundir a un indígena mexicano vestido de manera muy humilde con un inspector del gobierno. Ambos personajes arrastran a los integrantes del pueblo al ridículo, al ofrecerle sobornos a un impostor. La resolución del enredo ocurre con la carta de Calzonzin, que como en la obra teatral, revela la verdad.

El hecho de que dos personajes insignia del ámbito rural, el cacique y el indígena, se enfrenten al ridículo y a la inversión de roles es una crítica política que cuestiona el medio rural de la época. Era el momento en que el PRI estaba dividido entre los técnicos y los caciques; los primeros, de procedencia urbana, contaban con una buena educación, los segundos constituían los liderazgos tradicionales en el campo, ligados al nacionalismo.⁴³ Una de las peticiones del gobierno, con respecto a la película, fue que presentara los hechos como ocurridos en el pasado. La crítica al cacique (Perpetuo del Rosal) daba este matiz a un sector de la élite política, que posiblemente compartían los técnicos. Podía pasar como crítica, no al PRI como en *Los Supermachos* de Rius, sino solamente a los cacicazgos rurales. La inclusión de las tramas de los aviadores y de la beata fue un guiño para hacer escarnio de personajes ligados a la Iglesia católica.

El desencuentro entre el historietista y el cineasta es un claro ejemplo de uno de los cuestionamientos clave que plantea Stam cuando dice: “¿Acaso no ocurre que las adaptaciones se *adaptan* a los gustos y entornos cambiantes, así como a los nuevos medios, a las distintas demandas industriales, presiones comerciales, tabúes de la censura y normas estéticas? ¿Y

⁴³ Peter H. Smith, “El imperio del PRI”, en A. Timothy, *Historia de México*, Barcelona, Crítica, 2001.

acaso una adaptación no es una forma híbrida como la orquídea, es decir, el lugar de encuentro de “especies” diferentes?”.⁴⁴ Para Rius hubo un desapego total a su punto de vista, mientras que Arau realmente creaba una obra original, producto de su tiempo con una intertextualidad que transitó entre el siglo XIX ruso y el XX mexicano; en este durante la crisis social y política de la década de 1970. En el filme se reflejan las tendencias e influencias cinematográficas y, desde luego, la universalidad y la genialidad de Gógol, que supo desentrañar problemáticas humanas más allá del tiempo y del espacio.

CONCLUSIONES

Como se mencionó al inicio de este trabajo, *Calzonzin inspector* es una adaptación atípica realizada con base en una obra de teatro y una historieta, que además abrevó de la tradición del género chico en México. Para mostrar esto, partimos de la idea de que la adaptación es un ejercicio libre de creación que genera una obra distinta y autónoma, aunque su raíz esté en los textos de partida. El ejercicio de adaptación, del cual derivó la película analizada, revistió un proceso complejo porque adoptó como punto de partida dos textos y una tradición teatral. Lo que caracteriza a la película es que se convirtió en una obra distinta que renunció a ser parodia de la obra teatral *El inspector* de Gógol —comedia con una amplia historia de adaptaciones en distintos lugares y épocas—, que incluye otros ecos y resonancias de su tiempo. Tomar la obra de forma directa hubiera sido la vía que retomara la tradición paródica del género chico de una forma obvia, cosa que no ocurrió.

La película se distanció de la comedia de origen mediante recursos formales como la inclusión de enredos que no existían en la obra de teatro y el escarnio de dos personajes. Estos recursos la llevaron a una negociación con el poder político, pues renunció a la crítica contra el PRI que sí aparecía en *Los Supermachos* y se centró en las relaciones anómalas en el campo entre los caciques y los indígenas. Con esto se alejó del cómic, del que tomó únicamente a los personajes representados por actores del teatro de carpa, lo que permitió que las características del género chico se convirtieran en una parte de la adaptación. Esto último se muestra a través del análisis de la película *Calzonzin inspector* y del estudio y puesta en contexto de sus fuentes de adaptación: la obra teatral de Gógol y la his-

⁴⁴ R. Stam, *op. cit.*, p. 21.

torieta *Los Supermachos*. Y por medio de fuentes secundarias indagamos la tradición del género chico.

Este trabajo se sustenta en un análisis transdisciplinario derivado de la historia social del arte y de la historia del cine entre otros. Con ello rompimos con la interpretación tradicional de la película que solo se analiza como una crítica del poder, sin reparar en los matices que revistió la adaptación, que marcó tanto su formato como su contenido.

Cabe enfatizar la idea con la que iniciamos este texto, lleno de ecos y resonancias históricas, artísticas y culturales, y en el hecho de que la adaptación parte del proceso creativo de cada época, a la vez que permea de diferentes maneras imaginarios culturales y colectivos.

BIBLIOGRAFÍA

- Alatorre, Claudia Cecilia, *Análisis del drama*, Ciudad de México, Grupo Editorial Gaceta, 1986.
- Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Ciudad de México, Itaca, 2003.
- Byrd, Charles L., “Gogol’s ‘Inspector General’ and Napoleon in Russia: Faces of imposture”, tesis, Indiana University, 1995. <http://ezproxy.cul.columbia.edu/login?url=https://www-proquest-com.ezproxy.cul.columbia.edu/dissertations-theses/gogols-inspector-general-napoleon-russia-faces/docview/304210909/se-2?accountid=10226>
- Camacho Morfín, Thelma, “La imagen del indígena en *Calzonzin inspector*”, en M.J. González Manrique, *Ensayos sobre cine, historia y antropología* (pp. 203-218), Ciudad de México, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2013.
- Chen, Jie, “Gogol’s ‘Inspector’ puts on a Chinese costume”, *China Daily*, 2006.
- Ciuk, Perla (ed.), *Diccionario de directores de cine mexicano*, Ciudad de México, Cineteca Nacional-Conaculta, 2000.
- Costa, Paula, *La “apertura” cinematográfica*, Puebla, BUAP, 1988.
- De María y Campos, Armando, *El teatro de género chico en la Revolución mexicana*, Ciudad de México, Conaculta, 1996.
- De los Reyes, Aurelio, “Del Blanquita, del público y del género chico mexicano”, en *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias Humanas*, vol. 162, núm. 5, 1980, pp. 29-32.
- Del Río, Eduardo, Rius. 1967-1968. *Los Supermachos*. Ciudad de México: Editorial Meridiano.

- Del Río, Eduardo, Rius, *Mis confusiones. Memorias desmemoriadas*, Ciudad de México, De Bolsillo, 2018.
- Del Río, Eduardo, Rius, *Las glorias del tal Rius*, Ciudad de México, Penguin Random House Mondadori, 2014.
- Ehre, Milton, “Laughing through the Apocalypse. The Comic Structure of Gogol’s Government Inspector”, *The Russian Review*, núm. 39, 1980, pp. 137-139.
- Fernández Riquelme, Sergio, “La construcción histórica y cultural del Imperio ruso. De Pedro el Grande a Alejandro III”, *La razón histórica. Revista hispanoamericana de Historia de las Ideas*, núm. 26, 2014, pp. 255-287.
- Goehrke, Carsten, Manfred Hellmann, Richard Lorenz y Peter Schelbert, *Rusia*, vol. 31, Ciudad de México, Siglo XXI, 1975.
- Gógol, Nikolai, *El inspector, El casamiento, Los jugadores*, Barcelona, Alba, 2010.
- Hermosillo, Alfredo, “El uso del nombre propio en la obra de Nikolai Gógol”, *Interpretextos*, vol. 3, num. 4, 2012, pp. 10-18.
- Hinds, Harold y Charles Tatum, *No solo para niños. La historieta mexicana de los años sesenta y setenta*, Aguascalientes, Instituto Cultural de Aguascalientes, 2007.
- Kurguinian, María Serguieievna, *Hacia una teoría dramática*, Ciudad de México, Instituto Veracruzano de la Cultura/Instituto de Cultura del Estado de Durango, 2010.
- Lathrop Meyer, Wendy, “When Tragedy Embraces the Farce Government Inspector in Different Cultures”, *Applied Theatre Research*, vol. 7, núm. 1, 2019, pp. 95-106.
- Pelayo, Alejandro, *La generación de la crisis. El cine independiente mexicano de los años ochenta*, Ciudad de México, Imcine-Conaculta, 2012.
- Pelayo, Alejandro, “Manuel González Casanova, fundador del CUEC”, entrevista, 14 de junio de 1998.
- Rivera, Virgilio Ariel, *La composición dramática. Estructura y cánones*, Ciudad de México, UNAM, 1989.
- Saavedra Luna, Isis, *Entre la ficción y la realidad. Fin de la industria cinematográfica mexicana. 1989-1994*, Ciudad de México, UAM, 2007.
- Saavedra Luna, Isis, *Cuando el western cruzó la frontera. Un acercamiento transdisciplinario*, Ciudad de México, UAM, 2016. www2.xoc.uam.mx/cultura-difusion/ceux/spe/cuando.htm
- Serger, Linda, *El arte de la adaptación*, Madrid, Paidós, 2007.

- Serralta, Frédéric, “El enredo y la comedia: deslinde preliminar”, *Criticón*, núm. 42, 1988, pp. 125-137.
- Smith, Peter H., “El imperio del PRI”, en A. Timothy, *Historia de México*, Barcelona, Crítica, 2001.
- Stam, Robert, *Teoría y práctica de la adaptación*, Ciudad de México, UNAM, 2014.
- Subouraud, Frédéric, *La adaptación*, Madrid, Paidós, 2010.
- Vamos al cine*. s.f. “Calzonzin inspector, una farsa satiricopolítica con el general Alfonso Arau”, Ciudad de México, Centro de Documentación de la Cineteca Nacional.

FILMOGRAFÍA

- Arau, Alejandro, 1974. *Calzonzin inspector*. Víctor Parra/Conacine/Estudios Churubusco. México. 90 min.

Shakespeare en el cine.

Adaptaciones clásicas, modernas y posmodernas

Lauro Zavala*

La producción literaria de William Shakespeare lo muestra como nuestro contemporáneo.¹ Al cumplirse 450 años de su nacimiento en 2014, su presencia es notable en el imaginario social. Los expertos estudian su incidencia en la cultura juvenil,² su ubicuidad en el espacio digital,³ su interés para la música popular,⁴ su presencia en el lenguaje cotidiano⁵ y su relevancia para entender la concepción que tenemos del poder,⁶ la mujer⁷ y el amor.⁸ Entre muchas otras demostraciones de su actualidad, recientemente se ha publicado un estudio sobre la prefiguración en sus obras de un personaje como Donald Trump.⁹

En los últimos cien años se han producido más de quinientas adaptaciones de las obras de Shakespeare al cine.¹⁰ Los rasgos formales y temáticos de esta producción han llevado a considerar que se trata de un nuevo

* Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.

¹ Jan Kott, *Shakespeare, Our Contemporary*, Nueva York, Doubleday, 1964; John Wain, *El mundo vivo de Shakespeare*, Madrid, Alianza Editorial, 1964.

² Jennifer Hulbert, Kevin J. Wetmore Jr., Robert L. York, *Shakespeare and Youth Culture*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2006

³ Richard Burt, *Shakespeare after Mass Media*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2002.

⁴ Adam Hansen, *Shakespeare and Popular Music*, Londres, Continuum, 2010.

⁵ David Crystal, "Think of My Words". *Exploring Shakespeare's Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008; Lois Potter, *The Life of William Shakespeare*, Oxford, Blackwell, 2014.

⁶ Eduardo Rinesi, *Política y tragedia. Hamlet, entre Hobbes y Maquiavelo*, Buenos Aires, Colihue, 2003.

⁷ Dymphna Callaghan, *A Feminist Companion to Shakespeare*, Oxford, Wiley Blackwell, 2016.

⁸ Stephen Brennan, *Shakespeare on Love*, Nueva York, Skyhorse Publishing, 2013.

⁹ Geoffrey R. Wilson, *Shakespeare and Trump*, Filadelfia, Temple University Press, 2020.

¹⁰ Kenneth S. Rothwell, *A History of Shakespeare on Screen. A Century of Film and Television*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

género cinematográfico.¹¹ En lo que sigue propongo dirigir una mirada panorámica a estas adaptaciones y la literatura especializada que las ha estudiado, para lo cual identifico tres estrategias en este corpus, a las que llamo, respectivamente, adaptaciones clásicas, modernas y posmodernas de sus obras. Esta distinción permite observar las asombrosas posibilidades de la adaptación de los textos literarios al lenguaje audiovisual.

La distinción entre materiales de carácter clásico, moderno y posmoderno forma parte de lo que he llamado el modelo paradigmático.¹² El paradigma clásico es el referente fundacional de cualquier tradición de la producción simbólica, lo que en este caso corresponde a la mayor fidelidad de la adaptación a los elementos formales e ideológicos de la pieza teatral. El paradigma moderno es lo opuesto al clásico y consiste, en este caso, en una fidelidad al espíritu de la obra original, pero con un predominio de los componentes propios de los géneros cinematográficos (en lugar de los elementos teatrales). Y el paradigma posmoderno consiste en la yuxtaposición de ambos (clásico y moderno) en un material cinematográfico de carácter paradójico, irónico y lúdico. Se trata de una distinción paradigmática de rasgos formales, estructurales e ideológicos de cada película particular y no necesariamente corresponde a etapas o periodos en la historia del cine.

PANORAMA DISCIPLINARIO

Antes de iniciar este panorama sobre las adaptaciones es conveniente detenerse a observar el alcance de los estudios sobre Shakespeare en el cine, pues esta mirada panorámica permite vislumbrar lo que ha ocurrido en este campo en las últimas décadas. Este breve recorrido se inicia con los estudios sobre el lugar que ocupan las obras de Shakespeare en las adaptaciones desde el siglo XVI hasta Youtube¹³ y continúa con los estudios

¹¹ Margaret Jane Kidnie, *Shakespeare and the Problem of Adaptation*, Londres, Routledge, 2009.

¹² Lauro Zavala, *La seducción luminosa. Teoría y práctica del análisis cinematográfico*, Ciudad de México, Trillas, 2014.

¹³ Pamela Bickley y Jenny Stevens, *Studying Shakespeare Adaptation. From Restoration Theatre to Youtube*, The Arden Shakespeare, Londres, Bloomsbury, 2021; Sarah Anne Brown, Robert I. Lublin, Lynsey McCullough (eds.), *Reinventing the Renaissance. Shakespeare and his Contemporaries in Adaptation and Performance*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2013; M.J. Kidnie, *op. cit.*; Simon Ryle *Shakespeare, Cinema and Desire. Adaptation and Other Futures of Shakespeare's Language*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2014; R. Burt, *op. cit.*; Russell Jackson, *Shakespeare and the English-Speaking Cinema*, Oxford, Oxford University Press, 2014.

sobre las adaptaciones de Shakespeare al cine producidas en los últimos cien años.¹⁴

También hay estudios sobre las adaptaciones de Shakespeare al cine durante la crucial década de 1990,¹⁵ sobre los primeros años del siglo XXI¹⁶ y sobre el efecto de su presencia en la industria del cine.¹⁷ Otros estudios están dedicados a los grandes actores de Shakespeare, de Burbage a Branagh¹⁸ y a algunos de los grandes directores del cine de Shakespeare¹⁹ —Olivier, Welles, Kozintsev, Brook, Kurosawa y Zeffirelli—. También se ha mostrado la utilidad del pensamiento de Mijaíl Bajtín en el estudio de estas adaptaciones²⁰ y se ha estudiado el lugar de la música que acompaña

¹⁴ Lynda E. Boose y Richard Burt, *Shakespeare, the Movie, Popularizing the Plays on Film, TV and Video*, Nueva York, Routledge, 1997; Douglas Brode, *Shakespeare in the Movies. From the Silent Era to Shakespeare in Love*, Oxford, Oxford University Press, 2000; Fernando Gil-Delgado, *Introducción a Shakespeare a través del cine*, Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 2001; Richard Vela Welsh, John C. Tibbets, *Shakespeare into Film*, Nueva York, Facts on File, 2002; Richard Burt Lynda Boose, eds., *Shakespeare, the Movie II. Popularizing the Plays on Film, TV, and Video*, Nueva York, Routledge, 2003; K. Rothwell *op. cit.*; Michael Anderegg, *Cinematic Shakespeare*, Oxford, Rowman & Littlefield, 2004; Judith Buchanan, *Shakespeare on Film*, Essex, Pearson, 2005; Diana E. Henderson, *A Concise Companion to Shakespeare on Screen*, Oxford, Blackwell Publishing, 2006; Daniel Rosenthal, *Shakespeare en el cine*, Buenos Aires, Universidad del Cine, 2006; Russell Jackson, *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007; Daniel Rosenthal, *100 Shakespeare Films*, Londres, British Film Institute, 2007; Anthony R. Guneratne, *Shakespeare, Film Studies, and the Visual Cultures of Modernity*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2008; Peter E.S. Babiak, *Shakespeare Films. A Re-evaluation of 100 Years of Adaptations*, Jefferson, McFarland & Company, 2016.

¹⁵ Mark Thornton Burnett y Ramona Wray, *Shakespeare, Film, Fin de Siecle*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2000; Samuel Crowl, *Shakespeare in the Cineplex. The Kenneth Branagh Era*, Athens, Ohio University Press, 2003; Lynda E. Boose y Richard Burt, *Shakespeare, the Movie. Popularizing the Plays on Film, TV, and Video*, Nueva York, Routledge, 2005.

¹⁶ Mark Thornton Burnett y Ramona Wray, *Screening Shakespeare in the Twenty-First Century*, Edinburgo, Edinburgh University Press, 2006; Maurizio Calbi, *Spectral Shakespeares. Media Adaptation in the Twenty-First Century*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2013.

¹⁷ Mark Thornton Burnett, *Filming Shakespeare in the Global Marketplace*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2007; Emma French, *Selling Shakespeare to Hollywood. The Marketing of Filmed Shakespeare Adaptations from 1989 into the New Millennium*, Hatfield, University of Hertfordshire, 2006.

¹⁸ Stanley Wells, *Great Shakespeare Actors. Burbage to Branagh*, Oxford, Oxford University Press, 2015.

¹⁹ Anthony Davies, *Filming Shakespeare Plays. The Adaptations of Laurence Olivier, Orson Welles, Peter Brook, Akira Kurosawa*, Nueva York, Cambridge University Press, 1988; Mark Thornton Burnett Courtney Lehmann, Marguerite H. Rippey, Ramona Wray, *Welles, Kozintsev, Kurosawa, Zeffirelli*, Serie Great Shakespeareans, vol. XVII, Londres, Bloomsbury, 2013.

²⁰ Keith Harrison, *Shakespeare, Bakhtin, and Film*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2017.

en el cine la locura de Ofelia, Lady Macbeth y el Rey Lear.²¹ Asimismo, las principales adaptaciones de *Romeo y Julieta* al cine,²² las de Shakespeare en el cine de la India,²³ las del cine de Brasil²⁴ y la incidencia de Shakespeare en la serie *Juego de Tronos*.²⁵

Los recursos escénicos utilizados por Shakespeare están presentes en la producción narrativa contemporánea. Son tan imprescindibles y ubicuos como el inicio *in medias res*, la trama coral, los personajes excesivos, la estructura circular y las funciones dramáticas del monólogo y del diálogo.²⁶

Todos estos estudios sobre Shakespeare en el cine dialogan con otras aproximaciones interdisciplinarias a su obra, elaboradas desde la teoría feminista,²⁷ el derecho,²⁸ la filosofía,²⁹ el psicoanálisis,³⁰ el marxismo,³¹ la ecocrítica³² y la arquitectura.³³ En los estudios sobre las adaptaciones se condensan muchos de estos campos de la investigación sobre su obra.

Otro terreno igualmente amplio de la literatura especializada sobre Shakespeare se encuentra en las investigaciones sobre su vida en relación con su obra, pues eso ha influido en las películas biográficas de ficción (*biopics*) sobre la vida de Shakespeare. Este campo incluye los trabajos que reconstruyen su historia en orden cronológico y atienden a su

²¹ Kembra Preston Leonard, *Shakespeare, Madness, and Music. Scoring Insanity in Cinematic Adaptations*, Lanham, The Scarecrow Press, 2009.

²² Courtney Lehmann, *Screen Adaptations. Shakespeare's Romeo and Juliet. The Relationship between Text and Film*, Londres, Bloomsbury Methuen, 2010.

²³ Poonam Trivedi y Paromita Chakravarti, *Shakespeare and Indian Cinemas. 'Local Habitations'*, Londres, Routledge, 2019.

²⁴ Marcel Vieira Barreto, *Adaptação intercultural. O caso de Shakespeare no cinema brasileiro*, Salvador, Editora da Universidade Federal da Bahia, 2013.

²⁵ Jeffrey R. Wilson, *Shakespeare and Game of Thrones*, Nueva York, Routledge, 2021.

²⁶ Jordi Balló y Xavier Pérez, *El mundo, un escenario. Shakespeare: el guionista invisible*, Barcelona, Anagrama, 2015.

²⁷ D. Callaghan, *op. cit.*

²⁸ Quentin Skinner, *Forensic Shakespeare*, Oxford, Oxford University Press, 2014.

²⁹ Collin McGinn, *Shakespeare's Philosophy. Discovering the Meaning Behind the Plays*, Nueva York, Harper Collins, 2006.

³⁰ Martin S. Bergman, *The Unconscious in Shakespeare's Plays*, Londres, Karnac, 2013; Philip Armstrong, *Shakespeare in Psychoanalysis*, Londres, Routledge, 2001.

³¹ Gabriel Egan, *Shakespeare and Marx*, Oxford, Oxford University Press, 2004.

³² Simon Estock, *Ecocriticism and Shakespeare. Reading Ecophobia*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2011.

³³ Jennifer C. Vaught, *Architectural Rhetoric in Shakespeare and Spencer*, Berlín, Walter de Gruyter, 2019.

contexto político y religioso,³⁴ además de los estudios sobre su lugar de nacimiento,³⁵ su lugar de residencia en Londres³⁶ y la vida de su esposa, Anne Hathaway.³⁷ Y también se encuentran los trabajos más polémicos, en los que se presentan argumentos para sostener que la autoría de sus textos corresponde al conde de Oxford,³⁸ así como los que se oponen a esta tesis.³⁹ La complejidad de este campo ha producido trabajos colectivos que examinan las diversas posturas en esta polémica.⁴⁰ En este contexto, un especialista ha titulado su trabajo como *The Nine Lives of Shakespeare*.⁴¹ Ahí se exploran las dimensiones de Shakespeare como autor, actor, hombre común, hombre de negocios, amigo, enemigo, creyente, intelectual y enamorado. Atendiendo los rasgos cinematográficos que se comentarán enseguida, las películas de ficción más notables que exploran la vida de Shakespeare tienen un carácter clásico (*All is True*), moderno (*Anonymous*) o posmoderno (*Shakespeare in Love*). Al mismo tiempo, la literatura especializada sobre la vida y la obra de Shakespeare tienen un efecto directo en los documentales, entre los cuales se observa una distinción entre los de corte clásico (*In the Steps of Shakespeare*), moderno (*Much Ado About Something*) y posmoderno (*Looking for Richard*).

ADAPTACIONES CLÁSICAS

Al aproximarse al estudio de la obra de Shakespeare en el cine es necesario conocer las versiones canónicas, cuyo valor ha sido reconocido por los especialistas desde el momento de su estreno. Aquí encontramos las películas dirigidas por Laurence Olivier, Grigori Kozintsev, George Cukor y Joseph Manckiewicz. Las características comunes a estas y otras

³⁴ Alfred Leslie Rowse, *Shakespeare the Man*, Londres, Macmillan, 1988; Park Honan, *Shakespeare. A Life*, Oxford, Oxford University Press, 1999; J.P. Wearing, *The Shakespeare's Diaries. A Fictional Autobiography*, Santa Monica, Santa Monica Press, 2007; L. Potter, *op. cit.*; Stephen Greenblatt, *El espejo de un hombre. Vida, obra y época de William Shakespeare*, Barcelona, Penguin Random House, 2016.

³⁵ J. Thomas, *Shakespeare's Shrine. The Bard's Birthplace and the Invention of Stratford-upon-Avon*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 2012.

³⁶ C. Nicholl, *The Lodger Shakespeare. His Life in Silver Street*, Londres, Penguin Books, 2008.

³⁷ Germaine Greer, *Shakespeare's Wife*, Pymble, Harper Collins, 2007.

³⁸ Mark Anderson, "Shakespeare" by Another Name. *The Biography of Edward de Vere, Earl of Oxford, the Man Who Was Shakespeare*, Oxford, Untreed Reads, 2011.

³⁹ Scott McCrea, *The Case for Shakespeare. The End of the Authorship Question*, Westport, Praeger, 2004.

⁴⁰ Kathleen Kuiper, *The Life and Times of William Shakespeare*, Londres, Britannica Educational Publishing, 2013.

⁴¹ Graham Holderness, *The Nine Lives of William Shakespeare*, Londres, Continuum, 2011.

adaptaciones consisten en conservar la mayor fidelidad posible respecto al texto original, incorporando solo algunos elementos muy específicos del lenguaje cinematográfico. Esta fidelidad se observa en la estructura narrativa, los diálogos, el espacio escénico y el vestuario. Los elementos cinematográficos incorporados consisten en una modernización del lenguaje, la selección de algunas escenas (con la respectiva supresión de otras), la musicalización didáctica en momentos dramáticamente significativos y la utilización de algunos elementos específicos de varios géneros cinematográficos, en particular el *film noir*, el melodrama y la comedia romántica.

Así es como el *Romeo y Julieta* (1936) de George Cukor tiene componentes de melodrama y tanto *Hamlet* (1944) como *Ricardo III* (1955) de Laurence Olivier y *Otelo* (1952) de Orson Welles tienen componentes formales de carácter expresionista, próximos al estilo del *film noir*. Estos últimos incluyen rasgos tan notorios como ángulos de cámara en escorzo, claroscuros en la composición fotográfica y música que enfatiza los momentos de mayor dramatismo y contribuye a construir los niveles de suspenso narrativo. Estos rasgos ayudaron al prestigio de estas adaptaciones, si bien corresponden a un estilo cinematográfico característico de la posguerra, que más tarde fue sustituido por el empleo de otros recursos formales.⁴²

Por su parte, el *Julio César* (1953) de Joseph Manckiewicz ha sido utilizado como referente para entender las estrategias discursivas de la retórica clásica, en este caso al poner en escena las formas de argumentación utilizadas en el senado romano como recurso para tomar decisiones de interés público y justificar las acciones políticas frente al resto de los tribunos.⁴³

En muchas de estas adaptaciones se han registrado actuaciones que han sido consideradas como canónicas para entender el sentido del corpus shakespeariano dentro y fuera del cine, como es el caso del Hamlet personificado por Laurence Olivier (*Hamlet*, 1948); Julio César personificado por Marlon Brando (*Julio César*, 1953) y Otelo personificado por Orson Welles (*Othello*, 1952). Todos estos directores y actores tienen formación teatral, de tal manera que su presencia en el cine es una extensión de su trabajo escénico originario.

⁴² M.T. Burnet *et al.*, *op.cit.*

⁴³ Garry Wills, *Rome and Rhetoric. Shakespeare's Julius Caesar*, New Haven, Yale University Press, 2011.

ADAPTACIONES MODERNAS

La historia de las adaptaciones de la literatura al cine está marcada por el empleo de las estrategias que permiten presentar el sentido dramático de la obra original con los recursos propios del cine. En el caso de las obras de Shakespeare, la tradición se ha enriquecido al contar no solo con directores que se han formado en el teatro tradicional —y que han nutrido la tradición de las adaptaciones clásicas—, sino que también tienen experiencia en otras tradiciones escénicas. Este es el caso del teatro radiofónico (Orson Welles), el teatro japonés Noh (Akira Kurosawa), el teatro para televisión (Anthony Hopkins), el teatro musical (Robert Wise) y el teatro de revista (Ernst Lubitsch). Estos y otros directores han producido una tradición moderna, es decir, una tradición de ruptura en las adaptaciones de Shakespeare al cine, en un proceso de polinización interdiscursiva, muy característico de la tradición cinematográfica.

Las adaptaciones modernas tienen como rasgo común una notable fidelidad al espíritu original de la obra —pero no necesariamente la fidelidad a su letra— y, al mismo tiempo, la inmersión total en un género cinematográfico particular. Así, la película de Lubitsch (*Ser o no ser*, 1942) solo incluye breves fragmentos de *Hamlet*, pero logra burlarse al mismo tiempo de Shakespeare y de Hitler, en plena Guerra Mundial, en la forma de un cine político que aprovecha los recursos de la comedia de enredo.⁴⁴ *Johnny Hamlet* (1968) de Enzo Castellari retoma algunos pasajes significativos de *Hamlet* en el formato de un *spaghetti western*. *El rey Lear* (1987) de Jean-Luc Godard también juega con algunas referencias shakespereanas en el contexto de la cultura punk. Y las tres adaptaciones de Shakespeare que hizo Akira Kurosawa son difícilmente repetibles. En *Los canallas duermen en paz* (1960) se propone una versión de *Hamlet* utilizando los recursos temáticos y formales del cine de gangsters. Y tanto en *Trono de sangre* (1957) como en *Ran* (1985), que son sus adaptaciones de *Macbeth* y *El rey Lear*, respectivamente, se utilizan los recursos del cine bélico y el cine de terror, así como la tradición hierática del teatro Noh.⁴⁵

La obra más popular de Shakespeare es *Romeo y Julieta*, de la que hay más de cincuenta adaptaciones en el cine. La de Franco Zeffirelli (*Romeo*

⁴⁴ D. Rosenthal, *op. cit.*

⁴⁵ Donald Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, Berkeley, The University of California Press, 1970; Mitsuhiro Yoshimoto, *Kurosawa. Film Studies and Japanese Cinema*, Durham, Duke University Press, 2000.

y *Julieta*, 1968) es una de las más conocidas por el público internacional. A pesar de haberse producido hace más de cincuenta años, continúa siendo un referente para el cine romántico y su tema musical es utilizado en distintas formas de reciclaje.⁴⁶ En el año 2013, Carlo Carlei dirigió una versión igualmente fiel a los diálogos, las locaciones y el vestuario de la obra original, con un notable cuidado por la belleza formal de la puesta en escena. Estas versiones de *Romeo y Julieta* son referentes de las posibilidades que ofrece la adaptación moderna, al lograr un equilibrio entre la fidelidad al original (alrededor de 30 por ciento del texto original) y la accesibilidad para un público no especializado.

En su versión de *La fierecilla domada* (1967), el mismo Franco Zeffirelli eligió a una pareja de actores —Elizabeth Taylor y Richard Burton—, cuya turbulenta vida de pareja era muy conocida, lo que llevó al público a entender esta adaptación como una versión dramatizada y condensada de su relación fuera de las pantallas. Este paralelismo entre la historia presentada en la película y la vida cotidiana (así sea la vida cotidiana de las grandes estrellas del cine) contribuyó a la popularización de la obra de Shakespeare entre el público masivo.⁴⁷ Por su parte, el *Hamlet* (1990) de Franco Zeffirelli es una versión modernizada de los diálogos originales y para la cual se eligió a un actor popular —Mel Gibson—, lo que enmarca la adaptación en el contexto del cine de acción con un protagonista melancólico, que constantemente duda antes de tomar cualquier decisión. Es notable que tanto el director como el actor tenían experiencia en la representación de obras de Shakespeare fuera del cine.

Tal vez la versión más difundida en esta tradición de incorporación de los textos de Shakespeare a los géneros cinematográficos clásicos es *West Side Story* (*Amor sin barreras*, 1960), versión musical de la tragedia de *Romeo y Julieta* a partir de la música compuesta por Leonard Bernstein. De esta misma tragedia se han retomado solo algunas ideas para elaborar comedias románticas como *Amor eterno* (Franco Zeffirelli, 1981) y su *re-make*, *Amor sin fin* (2014). En cambio, el *Falstaff* (1966) de Orson Welles pertenece al cine de autor, pues utiliza elementos de las obras origina-

⁴⁶ A. Hansen, *op. cit.*

⁴⁷ Robert Haggood, “Popularizing Shakespeare: The Artistry of Franco Zeffirelli”, en L.E. Boose y R. Burt (eds.), *Shakespeare, the Movie. Popularizing the Plays on Film, TV, and Video*, Nueva York, Routledge, 2005, pp. 81-96; Deborah Cartmell, “Franco Zeffirelli and Shakespeare”, en R. Jackson (ed.), *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 216-224.

les (*El rey Lear* y *Enrique IV*) para proponer una visión muy personal del universo shakespeariano.

El western *Lanza rota* (1950) está parcialmente inspirado en *El rey Lear*. Más recientemente, varias obras de Shakespeare se han ubicado en el contexto de la violencia urbana actual. *Otelo* (1995) de Oliver Parker utiliza recursos formales del *film neo-noir*, mientras que otras adaptaciones se inscriben abiertamente en la tradición del cine de gangsters, como *Hombres de respeto* (1991) de William Reilly, *Romeo debe morir* (2000) de Andrzej Bartkowiak, *Macbeth* (2006) de Geoffrey Wright, y *Romeo y Julieta* (2010) de Greg Carter. Al inicio del siglo XXI, Michael Radford dirigió *El mercader de Venecia de William Shakespeare* (2004), protagonizada por Al Pacino, con un ritmo de montaje menos enfático que las películas de Zeffirelli.

Así, en la tradición de las adaptaciones modernas de Shakespeare al cine encontramos películas en el formato de *film noir*, cine bélico, cine político, cine histórico, cine musical, terror, western, spaghetti western, cine de acción, cine de gangsters, comedia, comedia romántica, comedia de enredos y cine de autor.

ADAPTACIONES POSMODERNAS

La estética posmoderna puede definirse por la presencia simultánea de rasgos clásicos y modernos en una misma película. Esta simultaneidad produce un tono lúdico que se observa en la tendencia a hibridizar varios géneros cinematográficos en la misma película, así como por la presencia de una notable carga intertextual y una tendencia a la metaficción.

Es así como encontramos adaptaciones posmodernas donde la referencia a Shakespeare puede ser subtextual —en la estructura dramática y narrativa—; intertextual —como *remakes* y alusiones a películas anteriores— o paratextual —como subversión del sentido de la obra shakespeariana original—. Cuando se trata de adaptaciones de carácter metaficcional, se suele tematizar el hecho de estar viendo una adaptación de Shakespeare o se juega con lo que los espectadores —y lectores— ya conocen de Shakespeare y sus obras.

En las adaptaciones modernas de Shakespeare se puede encontrar, de manera aislada, la presencia de alguno de estos rasgos. Pero, en cambio, en las adaptaciones posmodernas coexisten varios o todos estos rasgos de manera simultánea. Esto es evidente en las adaptaciones dirigidas y protagonizadas por Kenneth Branagh; la versión metaparódica de *Hamlet*

elaborada por Tom Stoppard, y las adaptaciones shakespearneas de directores como Peter Greenaway, Baz Luhrmann, Julie Taymor y Richard Loncraine. Y también es evidente en los juegos intertextuales y subtextuales de muchos otros directores.

El hecho de ver una adaptación de Shakespeare en el cine ha sido tematizado en el interior del cine. Esta tematización ocurre en la versión de *Romeo y Julieta* protagonizada por Cantinflas y dirigida por Miguel M. Delgado en 1943. Aquí el protagonista es un desempleado que es contratado para hacer el papel de Romeo en una representación que, a su vez, está dirigida para convencer a uno de los espectadores para que se case con su prometida. Al terminar la obra, este actor —Cantinflas— recibe una pamba propinada por la asociación de expertos en Shakespeare. De esta forma, la puesta en escena —con parlamentos cómicos rimados en español— está enmarcada en el interior de otra historia y es en este espacio narrativo donde se propone su propia valoración teatral. Así, la adaptación que se presenta a cuadro es solo una parte del proceso de lectura, relectura y crítica que se proponen en la misma película.

El proceso de adaptar Shakespeare al cine se ha tematizado en el documental *Looking for Richard* (Al Pacino, 1996), donde se muestran varios registros de este proceso en la adaptación de *Ricardo III*, incluyendo los testimonios de otros actores y directores (John Gielgud, Kenneth Branagh, Peter Brook, Vanessa Redgrave) y las declaraciones de estudiantes de teatro y del público común, produciendo así un complejo entramado en el montaje final. Otro caso de tematización documental es *César debe morir* (2012) de los hermanos Taviani, donde se reconstruye la escenificación de *Julio César* en un espacio carcelario. La tematización ficcional puede ser muy compleja, como se puede observar en *Rosenkrantz y Guildenstern han muerto* (Tom Stoppard, 1990), donde estos personajes marginales en la obra original, que son compañeros de estudios de Hamlet, ocupan toda la atención, y observan —a veces detrás de las cortinas— los acontecimientos de la historia y dialogan entre ellos acerca de las razones posibles y las vías de acción que se podrían o deberían tomar en cada momento. Algo similar ocurre en *Viola* (2014), donde la protagonista tiene experiencias vinculadas a su propio papel como actriz en *Noche de reyes*. También se ha tematizado el acto de representar obras de Shakespeare en contextos insólitos, como los pueblos rurales de India, cuando este país empieza a liberarse del colonialismo británico (en *Shakespeare Wallah*, 1965) o en el desierto africano, mientras los pasajeros de un autobús descompuesto

esperan a quienes habrán de rescatarlos (en *El rey está vivo*, 2000). Otras formas de tematización irónica se encuentran en los llamados *offshoots*, es decir, los fragmentos muy breves de obras de Shakespeare que aparecen de forma irónica en películas pertenecientes a cualquier otro género. En *La chica del adiós* (Herbert Ross, 1977), el personaje central es un actor que debe representar a Ricardo III en una variante de teatro experimental mientras trata de seducir a su propia casera, lo que produce una peculiar variante de comedia romántica. En *El último gran héroe* (John McTiernan, 1993), Arnold Schwarzenegger se parodia a sí mismo como superhéroe del cine hollywoodense, mientras el adolescente que lo admira atiende una clase acerca de *Hamlet* donde se proyecta un fragmento de la versión dirigida y protagonizada por Laurence Olivier (en una conferencia impartida por su viuda en la vida real, Vivien Leigh). En la secuencia final de *El padrino III* (2000), Michael Corleone ve morir a su hija mientras la sostiene en sus brazos, en clara alusión a *El rey Lear*.⁴⁸ Estas apropiaciones establecen distintos juegos en los que se alude irónicamente a pasajes específicos de la obra de Shakespeare.

En el terreno de los juegos intertextuales encontramos distintas estrategias de *remake* y alusión. *Kiss me, Kate* (Chris Hunt, 2004) es una nueva versión del musical de la década de 1950 (Jack Cummings, 1953) donde se adaptó *La fierecilla domada*. En esta comedia musical contemporánea destaca la declaración que canta Kate, *I Hate Men*, en consonancia con algunas proclamas contemporáneas,⁴⁹ aunque se conserva el final conciliatorio. *My Own Private Idaho* (1991) es un *mashup* de *Enrique IV*, *Enrique V* y *Twelfth Night*, que contiene un homenaje al *Falstaff* (1966) de Orson Welles.⁵⁰ En *Yo y Orson Welles* (2008) se muestran fragmentos de la puesta en escena teatral que Welles elaboró en 1937 a partir de *Julio César* en directa alusión a Mussolini, poco antes del inicio de la Segunda Guerra Mundial. En *Amar te duele* (2002), el conflicto de clases se convierte en un violento enfrentamiento físico en las calles de la Ciudad de México

⁴⁸ Tony Howard, "Shakespeare's Cinematic Offshoots", en R. Jackson (ed.), *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 302-323.

⁴⁹ R. Jackson, *Shakespeare and...*, *op. cit.*; Donal Henderson, "A Shrew for the Times", en L.E. Boose y R. Burt (eds.), *Shakespeare, the Movie. Popularizing the Plays on Film, TV, and Video*, Nueva York, Routledge, 2005, pp. 151-171.

⁵⁰ Susan Wiseman, "The Family Tree Motel: Subliming Shakespeare in *My Own Private Idaho*", en L.E. Boose y R. Burt (eds.), *Shakespeare, the Movie. Popularizing the Plays on Film, TV, and Video*, Nueva York, Routledge, 2005, pp. 231-245

cuando Romeo/Ulises (estudiante de una zona marginal) corteja a Julieta/Renata (que vive en la zona más exclusiva de la ciudad), con resultados trágicos. En *Huapango* (2004), los celos infundados de Otelio se vuelven trágicos en medio de un festival de baile popular. En estas películas se observan algunas de las posibilidades de resemantización múltiple que ofrecen los *remakes* de adaptaciones previas del corpus shakespeariano producidas en teatro y en cine.

Por su parte, en las películas dirigidas por Kenneth Branagh se encuentran algunas de las posibilidades más apreciadas que ofrece la traducción del teatro isabelino al cine contemporáneo. Su *Enrique V* (1989) se inscribe en el marco del cine bélico y ha sido comparado con el ritmo del cine policiaco de Clint Eastwood —un crítico llamó a su película *Dirty Harry V*.⁵¹

En la secuencia de créditos de *Mucho ruido y pocas nueces* (1993) se transmite la exuberancia del encuentro juvenil que tendrá lugar entre los soldados italianos que llegan a un pequeño pueblo medieval donde los esperan sus respectivas prometidas. Durante esa secuencia se observan las preparaciones del pueblo para recibir a los soldados y el baño que estos toman en el río al regresar de la guerra. En esta secuencia se puede reconocer el espíritu de la comedia original sin que se pronuncie ni una sola línea de los diálogos originales de Shakespeare. Su propio *Hamlet* (1996) tiene un ritmo de montaje, una intensidad dramática y un empleo de cámara que oscilan entre *thriller* y *film noir* para mostrar la tragedia de un hombre de acción melancólico.⁵² Esta versión reconstruye los diálogos íntegros de la obra original, lo que produjo una duración de cuatro horas. En esta versión se utilizan diversos recursos cinematográficos al servicio del concepto dramático, como al presentar el soliloquio más famoso de la obra (*To Be or Not To Be*) con el empleo de numerosos espejos, al estilo de *La dama de Shanghai* de Orson Welles. Y en *Pacto de amor* (*Love's Labour's Lost*, 2000) las parejas bailan y cantan al ritmo de las baladas jazzísticas de Cole Porter, al estilo de los musicales de 1930. En *As You Like It* (2006) la historia ocurre en el Japón decimonónico, hibridizando así comedia,

⁵¹ Donald Hendrick, "War is Mud: Branagh's *Dirty Harry V* and the Types of Political Ambiguity", en L.E. Boose y R. Burt (eds.), *Shakespeare, the Movie. Popularizing the Plays on Film, TV, and Video*, Nueva York, Routledge, 2005, pp. 46-67.

⁵² Samuel Crowl, "Flamboyant Realist: Kenneth Branagh", en R. Jackson (ed.), *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 226-242.

cine musical y reconstrucción histórica. Una yuxtaposición genológica similar ocurre con los recursos del cine bélico y el cine fantástico, respectivamente, en las adaptaciones de las tragedias *Titus* (1999) y *La tempestad* (2011), ambas dirigidas por Julie Taymor. Es así como a las estrategias intertextuales —con apoyo en el ritmo de la música contemporánea— se propone un montaje apoyado en la hibridación genérica.

Un campo muy productivo en la historia de las adaptaciones posmodernas de Shakespeare se encuentra en las versiones subtextuales de sus obras, es decir, donde el texto shakespeareano está implícito. Es muy conocida la alusión a *Hamlet* y *Ricardo III* en *El rey león* (1994), al ser una historia de ambición y traición en el interior de una familia. Es igualmente conocido el hecho de que *Titanic* (James Cameron, 1997) está basada en *Romeo y Julieta*.⁵³ Pero es menos conocido que en la historia gangsteril de *Bugsy* (1991) se sigue muy de cerca la historia de *Antonio y Cleopatra*.⁵⁴ O que *Jamás besada* (1999) se sostiene en *As You Like It* en versión de comedia romántica juvenil. O que la película *O* (Tim Blake Nelson, 2000) es una versión de *Othello* ubicada en el ámbito del basquetbol universitario.

Por su parte, también existen algunas versiones subtextuales de textos de Shakespeare con un notorio sesgo irónico. Este es el caso de *Diez cosas que odio de ti* (Gil Junger, 1999) como versión paródica de *La fierecilla domada* que ocurre en una preparatoria estadounidense; *Una chica en apuros* (Andy Fickman, 2006) como versión irónica de *Twelfth Night*, y *Scotland, PA* (Billy Morrisette, 2001) como una versión de *Macbeth* ubicada en una cadena de hamburguesas con el nombre de McBeth's.

Entre los casos más extremos de resemantización de la obra original se encuentran *Romeo + Julieta* (1996) de Baz Luhrmann, ubicada en la violenta Verona Beach, cerca de Los Angeles; *Ricardo III* (1996) de Richard Loncraine, versión metaficcional donde se sigue fielmente la estructura de una película de gangsters y se utilizan recursos del terror *slasher* y el western, y se parodia el cine histórico europeo.⁵⁵ *Los libros de*

⁵³ Eric S. Mallin, "Titanic's Doomed Lovers as Shakespearean Avatars", en *Reading Shakespeare in the Movies. Non-Adaptations and their Meaning*, Londres, Palgrave Macmillan, 2019, pp. 85-138.

⁵⁴ Catherine Eggert, "Age Cannot Wither Him: Warren Beatty's *Bugsy* as Hollywood's *Cleopatra*", en L.E. Boose y R. Burt (eds.), *Shakespeare, the Movie. Popularizing the Plays on Film, TV, and Video*, Nueva York, Routledge, 2005, pp. 202-219.

⁵⁵ James L. Loehlin, "'Top of the World, Ma': *Richard III* and Cinematic Convention", en L.E.

Próspero (1991) de Peter Greenaway, donde el protagonista escribe la historia de *La tempestad* mientras esta se desarrolla frente a él y frente al espectador; *Hamlet* (2000) de Michael Almereyda, donde se materializan los conflictos morales del protagonista en los soportes tecnológicos de la cultura digital,⁵⁶ lo cual será retomado más adelante en su propia versión gangsteril de *Cimbelino* (2013).

La boda de Romeo y Julieta (Bruno Barreto, 2005) se aleja del final trágico, como se anuncia en el título. Pero parte de una premisa posfeminista,⁵⁷ ya que Julieta, además de cumplir su deseo de casarse, siempre tiene la última palabra en la guerra de los sexos, y es directora del club de fútbol de niñas. Antes de la boda, Julieta declara: “El fútbol es un deporte dominado por los hombres, pero nosotras vamos a cambiar eso”.

Más recientemente, la versión de *Hamlet* que se presenta en *Ofelia* (2018) ha sido dirigida por una mujer, Claire McCarthy. En esta versión, Ofelia recibe el apoyo de la amante despechada del rey Claudio, y así logra sobrevivir a la masacre y refugiarse en un convento para dar a luz a la hija de Hamlet y poder contarle a ella (y a los espectadores) su historia. Así, también es ella quien tiene la última palabra.

CONCLUSIONES

En este recorrido panorámico por algunas de las más importantes adaptaciones de las obras de William Shakespeare al cine se ha podido observar la existencia de tres estrategias formales, estructurales e ideológicas. Las adaptaciones clásicas son fieles a la letra original, donde cada secuencia conserva una curva dramática autosuficiente, acompañada por una musicalización didáctica, todo lo cual las aproxima a la experiencia teatral. El referente de este tipo de adaptaciones es el cine de Laurence Olivier.

Las adaptaciones modernas, en cambio, suelen iniciarse *in medias res* (como es propio de las obras de Shakespeare), utilizando una cámara móvil y aprovechando algunos elementos genéricos del cine clásico. Con frecuencia emplean los recursos de la tradición expresionista en la iluminación, los emplazamientos de cámara y la música. Se trata, en general, de una experiencia propiamente cinematográfica, y en ese sentido, mu-

Boose y R. Burt (eds.), *Shakespeare, the Movie. Popularizing the Plays on Film, TV, and Video*, Nueva York, Routledge, 2005, pp. 68-80.

⁵⁶ D. Henderson, “A Shrew for”, *op. cit.*

⁵⁷ M.V. Barreto, *op. cit.*, pp. 337-343.

cho más significativa para un público amplio. El referente de este tipo de adaptaciones es el cine de Franco Zeffirelli, cuyas películas abrieron el universo de Shakespeare al público de cine más amplio.

Las adaptaciones posmodernas tienen un carácter lúdico. Y aun cuando retoman la letra original, hibridizan los géneros cinematográficos y musicales, mezclando distintos ritmos de montaje y técnicas de grabación, estilos de actuación y perspectivas morales, por eso es frecuente en ellas el empleo de recursos como la tematización, la metalepsis, la alusión, el *remake* irónico y la referencia subtextual al original shakespeariano. El referente de este tipo de adaptaciones es el cine de Kenneth Branagh, cuyas películas integran los elementos de la obra original, las exigencias de la audiencia y el momento cultural en el que se produjeron.

Esta diversidad en las estrategias de adaptación ha producido un corpus de gran riqueza y muestra la actualidad de los contenidos dramáticos de la obra de Shakespeare. La ambición desmedida por el poder, el gozo atemporal del enamoramiento y el lugar que ocupan el dinero, el matrimonio, el sufrimiento y la presión social son algunos de los temas que siguen teniendo efectos directos en nuestra vida.⁵⁸

El mismo Shakespeare adaptó obras escritas con anterioridad a él y lo hizo con toda libertad, retomando solo aquello que era útil para su propia creación. Esta tradición de ruptura se inició en el cine shakespeariano en la década de 1960 y se ha desarrollado de manera más intensa hasta hoy. En gran medida, Shakespeare está presente en la cultura contemporánea gracias a las adaptaciones libres de su obra al cine, lo que mantiene vivo su legado dramático, político, lingüístico y moral.

BIBLIOGRAFÍA

William Shakespeare en el cine

Anderegg, Michael, *Cinematic Shakespeare*, Oxford, Rowman & Littlefield, 2004.

Babiak, Peter E.S., *Shakespeare Films. A Re-evaluation of 100 Years of Adaptations*, Jefferson, McFarland & Company, 2016.

Balló, Jordi y Xavier Pérez, *El mundo, un escenario. Shakespeare: el guionista invisible*, Barcelona, Anagrama, 2015.

Barreto Silva, Marcel Vieira, *Adaptação intercultural. O caso de Shakespeare no cinema brasileiro*, Salvador, Edufba, 2013.

⁵⁸ Laurie Maguire, *Studying Shakespeare. A Guide to the Plays*, Oxford, Blackwell, 2004.

- Bickley, Pamela y Jenny Stevens, *Studying Shakespeare Adaptation. From Restoration Theatre to Youtube*, The Arden Shakespeare, Londres, Bloomsbury, 2021.
- Boose, Lynda E. y Richard Burt, *Shakespeare, the Movie, Popularizing the Plays on Film, TV and Video*, Nueva York, Routledge, 1997.
- Boose, Lynda E. y Richard Burt, "Totally Clueless? Shakespeare Goes Hollywood in the 1990s", *Film and Literature. An Introduction and Reader*, T. Corrigan (ed.), New Jersey, Prentice Hall, 1999, pp. 340-355.
- Boose, Lynda E. y Richard Burt (eds.), *Shakespeare, the Movie. Popularizing the Plays on Film, TV, and Video*, Nueva York, Routledge, 2005.
- Brode, Douglas, *Shakespeare in the Movies. From the Silent Era to Shakespeare in Love*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- Brown, Sarah Anne, Robert I. Lublin, Lynsey McCullough (eds.), *Reinventing the Renaissance. Shakespeare and his Contemporaries in Adaptation and Performance*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2013.
- Buchanan, Judith, *Shakespeare on Film*, Essex, Pearson, 2005.
- Burnett, Mark Thornton, *Filming Shakespeare in the Global Marketplace*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2007.
- Burnett, Mark Thornton, Courtney Lehmann, Marguerite H. Rippy, Ramona Wray, *Welles, Kozintsev, Kurosawa, Zeffirelli*, Serie Great Shakespeareans, vol. XVII, Londres, Bloomsbury, 2013.
- Burnett, Mark Thornton y Ramona Wray (eds.), *Shakespeare, Film, Fin de Siecle*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2000.
- Burnett, Mark Thornton y Ramona Wray (eds.), *Screening Shakespeare in the Twenty-First Century*, Edinburgo, Edinburgh University Press, 2006.
- Burt, Richard (ed.), *Shakespeare after Mass Media*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2002.
- Burt, Richard y Lynda Boose (eds.), *Shakespeare, the Movie II. Popularizing the Plays on Film, TV, and Video*, Nueva York, Routledge, 2003.
- Burt, Richard y Julian Yates, *What's the Worst Thing You Can Do to Shakespeare?*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2013.
- Calbi, Maurizio, *Spectral Shakespeares. Media Adaptation in the Twenty-First Century*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2013.
- Cartmell, Deborah, "Franco Zeffirelli and Shakespeare", en R. Jackson (ed.), *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 216-224.
- Corrigan, Timothy (ed.), *Film and Literature. An Introduction and Reader*, New Jersey, Prentice Hall, 1999.

- Crowl, Samuel, *Shakespeare in the Cineplex. The Kenneth Branagh Era*, Athens, Ohio University Press, 2003.
- Crowl, Samuel, "Flamboyant Realist: Kenneth Branagh", en R. Jackson (ed.), *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 226-242.
- Davies, Anthony, *Filming Shakespeare Plays. The Adaptations of Laurence Olivier, Orson Welles, Peter Brook, Akira Kurosawa*, Nueva York, Cambridge University Press, 1988.
- Donaldson, Peter, "Shakespeare in the Age of Post-Mechanical Reproduction: Sexual and Electronic Magic in *Prospero's Books*", en L.E. Boose y R. Burt (eds.), *Shakespeare, the Movie. Popularizing the Plays on Film, TV, and Video*, Nueva York, Routledge, 2005, pp. 172-189.
- Eggert, Catherine, "Age Cannot Wither Him: Warren Beatty's *Bugsy* as Hollywood's *Cleopatra*", en L.E. Boose y R. Burt (eds.), *Shakespeare, the Movie. Popularizing the Plays on Film, TV, and Video*, Nueva York, Routledge, 2005, pp. 202-219.
- French, Emma, *Selling Shakespeare to Hollywood. The Marketing of Filmed Shakespeare Adaptations from 1989 into the New Millennium*, Hatfield, University of Hertfordshire, 2006.
- Gil-Delgado, Fernando, *Introducción a Shakespeare a través del cine*, Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 2001.
- Guneratne, Anthony R., *Shakespeare, Film Studies, and the Visual Cultures of Modernity*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2008.
- Harrison, Keith, *Shakespeare, Bakhtin, and Film*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2017.
- Henderson, Diana E. (ed.), *A Concise Companion to Shakespeare on Screen*, Oxford, Blackwell Publishing, 2006.
- Jackson, Russell (ed.), *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
- Jackson, Russell, *Shakespeare and the English-Speaking Cinema*, Oxford, Oxford University Press, 2014.
- Hapgood, Robert, "Popularizing Shakespeare: The Artistry of Franco Zeffirelli", en L.E. Boose y R. Burt (eds.), *Shakespeare, the Movie. Popularizing the Plays on Film, TV, and Video*, Nueva York, Routledge, 2005, pp. 81-96.
- Henderson, Donald, "A Shrew for the Times", en L.E. Boose y R. Burt (eds.), *Shakespeare, the Movie. Popularizing the Plays on Film, TV, and Video*, Nueva York, Routledge, 2005, pp. 151-171.

- Hendrick, Donald, “War is Mud: Branagh’s *Dirty Harry V* and the Types of Political Ambiguity”, en en L.E. Boose y R. Burt (eds.), *Shakespeare, the Movie. Popularizing the Plays on Film, TV, and Video*, Nueva York, Routledge, 2005, pp. 46-67.
- Howard, Tony, “Shakespeare’s Cinematic Offshoots”, en R. Jackson (ed.), *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 302-323.
- Kidnie, Margaret Jane, *Shakespeare and the Problem of Adaptation*, Londres, Routledge, 2009.
- Lehmann, Courtney, *Screen Adaptations. Shakespeare’s Romeo and Juliet. The Relationship between Text and Film*, Londres, Bloomsbury Methuen, 2010.
- Leonard, Kembra Preston, *Shakespeare, Madness, and Music. Scoring Insanity in Cinematic Adaptations*, Lanham, The Scarecrow Press, 2009.
- Loehlin, James L., “‘Top of the World, Ma’: *Richard III* and Cinematic Convention”, en en L.E. Boose y R. Burt (eds.), *Shakespeare, the Movie. Popularizing the Plays on Film, TV, and Video*, Nueva York, Routledge, 2005, pp. 68-80.
- Mallin, Eric S., “*Titanic*’s Doomed Lovers as Shakespearean Avatars”, en *Reading Shakespeare in the Movies. Non-Adaptations and their Meaning*, Londres, Palgrave Macmillan, 2019, pp. 85-138.
- Nicholl, C., *The Lodger Shakespeare. His Life in Silver Street*, Londres, Penguin Books, 2008.
- Richie, Donald, *The Films of Akira Kurosawa*, Berkeley, The University of California Press, 1970.
- Rosenthal, Daniel, *Shakespeare en el cine*, Buenos Aires, Universidad del Cine, 2006.
- Rosenthal, Daniel, *100 Shakespeare Films*, Londres, British Film Institute, 2007.
- Rothwell, Kenneth S., *A History of Shakespeare on Screen. A Century of Film and Television*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- Ryle, Simon, *Shakespeare, Cinema and Desire. Adaptation and Other Futures of Shakespeare’s Language*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2014.
- Schoch, Richard, *A Short History of Shakespeare in Performance. From the Restoration to the Twenty-First Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2021.
- Trivedi, Poonam y Paromita Chakravarti (eds.), *Shakespeare and Indian Cinemas. ‘Local Habitations’*, Londres, Routledge, 2019.

- Thomas, J. *Shakespeare's Shrine. The Bard's Birthplace and the Invention of Stratford-upon-Avon*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 2012.
- Welsh, Richard Vela, John C. Tibbets, *Shakespeare into Film*, Nueva York, Facts on File, 2002.
- Wells, Stanley, *Great Shakespeare Actors. Burbage to Branagh*, Oxford, Oxford University Press, 2015.
- Wilson, Jeffrey R., *Shakespeare and Game of Thrones*, Nueva York, Routledge, 2021.
- Wiseman, Susan, "The Family Tree Motel: Subliming Shakespeare in *My Own Private Idaho*", L.E. Boose y R. Burt (eds.), *Shakespeare, the Movie. Popularizing the Plays on Film, TV, and Video*, Nueva York, Routledge, 2005, pp. 231-245.
- Yoshimoto, Mitsuhiro, *Kurosawa. Film Studies and Japanese Cinema*, Durham, Duke University Press, 2000.
- Zavala, Lauro, *La seducción luminosa. Teoría y práctica del análisis cinematográfico*, Ciudad de México, Trillas, 2014.

Otras referencias

- Anderson, Mark, "*Shakespeare*" by Another Name. *The Biography of Edward de Vere, Earl of Oxford, the Man Who Was Shakespeare*, Oxford, Untreed Reads, 2011.
- Armstrong, Philip, *Shakespeare in Psychoanalysis*, Londres, Routledge, 2001.
- Bergman, Martin S., *The Unconscious in Shakespeare's Plays*, Londres, Karnac, 2013.
- Bloom, Harold, *Shakespeare: The Invention of the Human*, Nueva York, Riverhead Books, 1998.
- Brennan, Stephen, *Shakespeare on Love*, Nueva York, Skyhorse Publishing, 2013.
- Callaghan, Dymphna (ed.), *A Feminist Companion to Shakespeare*, Oxford, Wiley Blackwell, 2016.
- Charney, Maurice, *Shakespeare on Love and Lust*, Nueva York, Columbia University Press, 2000.
- Crystal, David, "*Think of My Words*". *Exploring Shakespeare's Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.
- Egan, Gabriel, *Shakespeare and Marx*, Oxford, Oxford University Press, 2004.

- Estock, Simon, *Ecocriticism and Shakespeare. Reading Ecophobia*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2011.
- Greenblat, Stephen, *El espejo de un hombre. Vida, obra y época de William Shakespeare*, Barcelona, Penguin Random House, 2016.
- Greer, Germaine, *Shakespeare's Wife*, Pymble, Harper Collins, 2007.
- Hansen, Adam, *Shakespeare and Popular Music*, Londres, Continuum, 2010.
- Holderness, Graham, *Nine Lives of William Shakespeare*, Londres, Continuum, 2011.
- Honan, Park, *Shakespeare. A Life*, Oxford, Oxford University Press, 1999.
- Hulbert, Jennifer, Kevin J. Wetmore Jr., Robert L. York, *Shakespeare and Youth Culture*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2006.
- Kott, Jan, *Shakespeare, Our Contemporary*, Nueva York, Doubleday; 1964.
- Kuiper, Kathleen (ed.), *The Life and Times of William Shakespeare*, Londres, Britannica Educational Publishing, 2013.
- Maguire, Laurie, *Studying Shakespeare. A Guide to the Plays*, Oxford, Blackwell, 2004.
- McCrea, Scott, *The Case for Shakespeare. The End of the Authorship Question*, Westport, Praeger, 2004.
- McGinn, Colin, *Shakespeare's Philosophy. Discovering the Meaning Behind the Plays*, Nueva York, Harper Collins, 2006.
- O'Neill, Stephen, *Shakespeare and YouTube. New Media Forms of the Bard*, Londres, Bloomsbury, 2014.
- Pearce, Joseph, *Shakespeare on Love. Seeing the Catholic Presence in Romeo and Juliet*, San Francisco, Ignatius Press, 2013.
- Potter, Lois, *The Life of William Shakespeare*, Oxford, Blackwell. 2014.
- Rhodes, Neil, *Shakespeare and the Origins of English*, Oxford, Oxford University Press, 2007.
- Rinesi, Eduardo, *Política y tragedia. Hamlet, entre Hobbes y Maquiavelo*, Buenos Aires, Colihue, 2003.
- Rowse, Alfred Leslie, *Shakespeare the Man*, Londres, Macmillan, 1988.
- Shapiro, James, *Contested Will. Who Wrote Shakespeare?*, Londres, Faber and Faber, 2010.
- Skinner, Quentin, *Forensic Shakespeare*, Oxford, Oxford University Press, 2014.
- Vaught, Jennifer C., *Architectural Rhetoric in Shakespeare and Spencer*, Berlín, Walter de Gruyter, 2019.
- Wain, John, *El mundo vivo de Shakespeare*, Madrid, Alianza Editorial, 1964.

- Wearing, J.P., *The Shakespeare's Diaries. A Fictional Autobiography*, Santa Monica, Santa Monica Press, 2007.
- Wills, Garry, *Rome and Rhetoric. Shakespeare's Julius Caesar*, New Haven, Yale University Press, 2011.
- Wilson, Geoffrey R., *Shakespeare and Trump*, Filadelfia, Temple University Press, 2020.

FILMOGRAFÍA

Se presentan en orden cronológico las referencias filmográficas de las películas mencionadas en el texto. En cada entrada señalo el año de producción, título en español, país y director.

- 1935 *Sueño de una noche de verano* (Estados Unidos) Max Reinhardt/William Dieterle.
- 1936 *Romeo y Julieta* (Estados Unidos) George Cukor.
- 1942 *To Be or Not To Be (Ser o no ser)* (Estados Unidos) Ernst Lubitsch.
- 1943 *Romeo y Julieta* (México) Miguel M. Delgado.
- 1944 *Enrique V* (Gran Bretaña) Laurence Olivier.
- 1948 *Hamlet* (Gran Bretaña) Laurence Olivier.
Macbeth (Estados Unidos) Orson Welles.
- 1950 *Broken Arrow (Lanza rota)* (Estados Unidos) Delmer Daves.
- 1952 *Otelo* (Marruecos) Orson Welles.
- 1953 *Julio César* (Estados Unidos) Joseph L. Manckiewicz.
- 1955 *Ricardo III* (Gran Bretaña) Laurence Olivier.
- 1957 *Trono de sangre* (Japón) Akira Kurosawa.
- 1960 *Los canallas duermen en paz* (Japón) Akira Kurosawa.
- 1961 *West Side Story (Amor sin barreras)* (Estados Unidos) Robert Wise/Jerome Robbins.
- 1964 *Hamlet* (Unión Soviética) Grigori Kozintsev.
Hamlet (Estados Unidos) John Gielgud/Bill Colleran.
- 1965 *Shakespeare Wallah* (Estados Unidos/India) James Ivory.
- 1966 *Falstaff (Campanadas de medianoche)* (España/Suiza) Orson Welles.
- 1967 *La fierecilla domada* (Gran Bretaña/Italia) Franco Zeffirelli.
- 1968 *Romeo y Julieta* (Italia/Gran Bretaña) Franco Zeffirelli.
Johnny Hamlet (Italia) Enzo G. Castellari.
- 1970 *Julio César* (Gran Bretaña) Stuart Burge.
- 1971 *El rey Lear* (Gran Bretaña/Dinamarca) Peter Brook.
El rey Lear (Gran Bretaña) Grigori Kozintsev.

- Macbeth* (Gran Bretaña) Roman Polanski.
- 1976 *Romeo & Juliet* (Gran Bretaña) Joan Kemp-Welch.
- 1977 *The Goodbye Girl* (*La chica del adiós*) (Estados Unidos) Herbert Ross.
- 1978 *Will Shakespeare* (Gran Bretaña) TV Series.
- 1981 *Endless Love* (*Amor eterno*) (Estados Unidos) Franco Zeffirelli.
- 1982 *Comedia sexual de una noche de verano* (Estados Unidos) Woody Allen.
- 1983 *To Be or Not To Be* (*Soy o no soy*) (Estados Unidos) Alan Johnson.
- 1985 *Ran* (Japón/Francia) Akira Kurosawa.
- 1987 *El rey Lear* (Estados Unidos/Suiza) Jean-Luc Godard.
Hamlet en los negocios (Finlandia) Aki Kaurismaki.
- 1989 *Enrique V* (Gran Bretaña) Kenneth Branagh.
- 1990 *Hamlet* (Estados Unidos) Franco Zeffirelli.
Rosenkrantz y Guildenstern han muerto (Gran Bretaña) Tom Stoppard.
El padrino. Parte III (Estados Unidos) Francis Ford Coppola.
- 1991 *Hombres de respeto* (Estados Unidos) William Reilly.
Los libros de Próspero (Gran Bretaña/Holanda/Francia/Italia) Peter Greenaway.
My Own Private Idaho (Estados Unidos) Gus van Sant.
Bugsy (Estados Unidos) Barry Levinson.
- 1992 *A Village Romeo and Juliet* (Checoslovaquia) Petr Weigl.
- 1993 *Mucho ruido y pocas nueces* (Gran Bretaña/Estados Unidos) Kenneth Branagh.
Last Action Hero (*El último gran héroe*) (Estados Unidos) Joe McTier-nan.
- 1994 *Renaissance Man* (Estados Unidos) Penny Marshall.
The Lion King (*El rey león*) (Estados Unidos) Roger Allers y Rob Minkoff.
- 1995 *Otelo* (Estados Unidos/Gran Bretaña) Oliver Parker.
- 1996 *Hamlet* (Estados Unidos/Gran Bretaña) Kenneth Branagh.
Ricardo III (Gran Bretaña) Richard Loncraine.
Romeo + Julieta de William Shakespeare (Estados Unidos) Baz Luhrmann.
En busca de Ricardo III (Estados Unidos) Al Pacino.
A Midsummer Night's Dream (Gran Bretaña) Adrian Noble.
- 1997 *Titanic* (EU/México/Australia/Canadá) James Cameron.
- 1998 *Shakespeare in Love* (*Shakespeare apasionado*) (Estados Unidos) John Madden.

- 1999 *10 cosas que odio de ti* (Estados Unidos) Gil Junger.
Never been Kissed (Jamás besada) (Estados Unidos) Raja Gosnell.
A Midsummer Night's Dream (Estados Unidos/Alemania) Michael Hoffmann.
Titus (Estados Unidos) Julie Taymor.
- 2000 *Love's Labour's Lost (Pacto de amor)* (Gran Bretaña/Francia/Estados Unidos) Kenneth Branagh.
Hamlet (Estados Unidos) Michel Almereyda.
O (Estados Unidos) Tim Blake Nelson.
- 2003 *Hamlet*. Gregory Dorian.
Romeo debe morir (Estados Unidos) Andrzej Bartkowiak.
The King is Alive (Viva el rey) (Gran Bretaña) Kristian Levring.
- 2001 *Scotland, PA* (Estados Unidos) Billy Morrisette.
Much Ado about Something (Australia) Michael Rubbo.
- 2002 *Amar te duele* (México) Fernando Sariñana.
- 2004 *El mercader de Venecia* (Gran Bretaña/Luxemburgo/Italia/Estados Unidos) Michael Radford.
- 2003 *Kiss Me Kate* (Estados Unidos) Chris Hunt.
- 2004 *Huapango* (México) Iván Lipkies.
Stage Beauty (Belleza prohibida) (Gran Bretaña/Estados Unidos/Alemania) Richard Eyre.
- 2005 *ShakespeaRe-Told (Macbeth. Reinventando Shakespeare)* (Gran Bretaña) TV: Mark Brazel.
La boda de Romeo y Julieta (Brasil) Bruno Barreto.
- 2006 *As You Like It (Como usted guste)* (Estados Unidos/Gran Bretaña) Kenneth Branagh.
Macbeth (Australia) Geoffrey Wright.
Hamlet (Estados Unidos) Campbell Scott y Eric Simonson.
She's the Man (Una chica en apuros) (Estados Unidos) Andy Fickman.
- 2008 *Me and Orson Welles* (Gran Bretaña/Isle of Man/Estados Unidos) Richard Linklater.
- 2009 *Rosenkranz and Guildenstern are Undead (Shakespeare es un zombie)* (Estados Unidos) *Jordan Galland. Macbeth* (Gran Bretaña) TV: Brad Sykes.
- 2010 *A Gangland Love Story (Romeo y Julieta)* (Estados Unidos) Greg Carter.
- 2011 *La tempestad* (Estados Unidos) Julie Taymor.
Anónimo (Gran Bretaña/Alemania/Estados Unidos) Roland Emmerich.

- 2012 *César debe morir* (Italia) Paolo y Vittorio Taviani.
- 2013 *Romeo y Julieta* (Gran Bretaña/Italia/Suiza/Estados Unidos) Carlo Carlei.
- 2014 *Cymbeline* (Estados Unidos) Michael Almereyda.
Viola (Argentina) Matías Piñeiro.
Haider (India) Vishal Bhardwai.
Endless Love (Amor sin fin) (Estados Unidos) Shana Feste.
Shakespeare: Los espías de Dios (Colombia) Dago García.
- 2018 *Ophelia* (Estados Unidos) Claire McCarthy.
All is True (El último acto) Kenneth Branagh.

Sobre los autores

THELMA CAMACHO MORFÍN

Doctora en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Profesora investigadora en la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo (UAEH) donde imparte clases en licenciatura y en los posgrados en Ciencias Sociales e Historia. Ha ejercido la docencia en la UNAM y en la Universidad Autónoma de Tamaulipas. Es autora de dos libros sobre *Las historietas de El Buen Tono*, además de varios capítulos de libros y artículos, destaca su colaboración en *La historia de la vida cotidiana en México* publicada por El Colegio de México. Su línea de investigación es la gráfica, la caricatura y la historieta. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores (SNI) nivel 1. En 2006 fue reconocida con el premio de la Academia Mexicana de Ciencias a la mejor tesis doctoral en Ciencias Sociales y Humanidades. Coordinadora del seminario La gráfica, el cómic y la historieta en la cultura visual contemporánea, en la UAEH.

DARÍO GONZÁLEZ GUTIÉRREZ

Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco (UAM-X). Profesor investigador de la de la División de Ciencias y Artes para el Diseño y del doctorado en Ciencias Sociales. Fue jefe del área de investigación Heurística y hermenéutica del arte; actualmente coordina el doctorado en Ciencias y Artes para el Diseño. Sus investigaciones versan sobre arte, diseño, cine y ciencias sociales. Coordinador de los proyectos La experiencia humana en el arte de los siglos XX y XXI e Intertextualidad entre el arte y el diseño de la comunicación gráfica. Algunos de sus artículos y capítulos de libros son “La función social del museo. Sus límites y posibilidades”, “La fotografía de la Bauhaus y el aura artística”, “La relación entre el arte visual y el diseño comercial de Benetton”.

SILVIA HAMUI SUTTON

Licenciada y maestra en Letras Comparadas por la Universidad Iberoamericana (UIA) y doctora en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Docente en la UIA y en la UNAM. Tutora en la maestría en Docencia para la Educación Media Superior en la UNAM. Ha participado en congresos, coloquios y ha publicado artículos en México y el extranjero. Algunos de sus libros son: *Interpretaciones literarias como apertura hacia el universo del “otro”*, *El sentido oculto de las palabras en los testimonios inquisitoriales de las Rivera: judaizantes en la Nueva España*, *Lecturas desglosadas. Oralidad y escritura en la narrativa mexicana*, *El judaizante Rafael Gil Rodríguez y el declive de la Inquisición: Nueva España, siglo XVIII*. Preside el Seminario Interdisciplinario de Arte en la UIA y el comité académico del Centro de Investigación y Documentación Judío de México. Es vicepresidente de la Asociación Mexicana de Estudios en Estética. Premio Rabino Jacobo Goldberg 2009 por su artículo: “Identificadores de los judaizantes y la resignificación de sus rituales en el contexto novohispano”. También recibió el Reconocimiento al Mérito Universitario 2019 y la Medalla Ernesto Meneses Morales 2020 de la UIA. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI).

FERNANDO HUESCA RAMÓN

Profesor de Filosofía en licenciatura, de las maestrías Estética en el Arte y Filosofía y del doctorado en Filosofía Contemporánea en la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP). Profesor de Filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Sus líneas de investigación son: idealismo alemán, estética, economía política, filosofía política y filosofía de la mente. Miembro de la Red Iberoamericana Leibniz, del grupo de estudios hegelianos, de La razón en la historia, del grupo de estudios sobre la consciencia Via Synapsis y del Sistema Nacional de Investigadores de México. Autor de *Economía política clásica en Hegel: valor, capital y eticidad* y de una traducción del curso de *Filosofía del derecho* de Hegel.

FLOR DE LIZ MENDOZA RUIZ

Es licenciada en Lingüística y Literatura Hispánica por la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP), maestra y doctora en Ciencias del Lenguaje por la BUAP. Es miem-

bro fundador del Seminario de Estudios Cinematográficos adscrito a la BUAP y profesora investigadora de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la misma casa de estudios; pertenece al grupo de investigación Narrativas para la comunicación, que organiza el Coloquio Nacional de Narrativas de manera anual. Su línea de investigación es la narratología literaria y cinematográfica, así como el estudio de la transposición en el cine.

HORTENCIA RAMÓN LIRA

Licenciada en Lingüística y Literatura Hispánica, maestra y doctora en Ciencias del Lenguaje por Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP). Miembro fundador e integrante del Seminario de Estudios Cinematográficos, del posgrado de Ciencias del Lenguaje de la misma institución. Sus líneas de investigación son: análisis literario y novela histórica contemporánea, teoría cinematográfica y análisis del discurso fílmico. Profesora e investigadora en el área de literatura en el Colegio de Lingüística y Literatura Hispánica de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP.

MARÍA CRISTINA RÍOS ESPINOSA

Licenciada en economía por la Universidad Panamericana. Maestra y doctora en filosofía por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Recibió la medalla al mérito académico de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Estancia de investigación en la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) nivel 1 y del comité científico de la Asociación Mexicana de Estudios en Estética, así como de la Asociación Filosófica de México. Directora general académica del Centro Universitario Incarnate Word. Fue coordinadora de la maestría en Arte: Decodificación y análisis de la imagen visual en el Instituto Cultural Helénico y profesora investigadora en el Colegio de Arte y Cultura de la Universidad del Claustro de Sor Juana. Coordinadora y coautora de los libros *Reflexiones en torno al ser del arte*, *Sentidos y sensibilidades contemporáneas* y *Revolución de independencia e identidad cultural*. Entre sus artículos destaca “Fundamentación ética del mercantilismo, Bernard Mandeville: La paradoja del vicio en la sociedad”. Ha publicado en diversas revistas arbitradas en México y el extranjero. Es especialista en filosofía política, hermenéutica y estética.

ISIS SAAVEDRA LUNA

Estudió Sociología en la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco (UAM-X) e Historia en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Es maestra en Historia de México por la UNAM y doctora en Ciencias Sociales con especialidad en Comunicación y Política por la UAM-X. Profesora e investigadora del Departamento de Relaciones Sociales de la UAM-X e integrante del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) nivel 1. Directora de *Veredas, Revista del Pensamiento Sociológico* de la misma universidad y desde 2000 forma parte del área de investigación Espacio social, región y organización rural, donde participa con proyectos relacionados con el mundo rural, el medio ambiente, la violencia en México y sus representaciones en la cultura visual. Su línea de investigación es el cine como objeto de estudio de la historia y la sociología. Ha escrito varios artículos y entre sus libros destacan *Cuando el western cruzó la frontera. Un acercamiento transdisciplinario*, *Entre la ficción y la realidad: fin de la industria cinematográfica mexicana. 1989-1994* y *La literatura chicana: un compromiso social (1965-1975)*.

ARACELI SONÍ SOTO

Maestra en Letras Iberoamericanas por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y doctora en Letras Modernas por la Universidad Iberoamericana (UIA). Profesora de la licenciatura, la maestría y el doctorado en la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco (UAM-X). Integrante del área de investigación Heurística y hermenéutica del arte. Realiza el proyecto de investigación, “La ambigüedad y el suspenso en la narrativa de ficción” y participa en el proyecto colectivo “Intertextualidad entre el arte y el diseño de la comunicación gráfica”. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) nivel 1. Autora de *Trilce a la luz de la hermenéutica simbólica. Propuesta metodológica para el estudio poético* y de múltiples artículos de investigación sobre literatura, arte, cine, diseño y comunicación. En 2021 publicó “El arquetipo maternal en algunos cuentos de escritoras panameñas” en el libro *Miradas oblicuas y crítica social*, y en varias revistas: “La fotografía de la Bauhaus y el aura artística”, “El deseo de matar en la novela y el filme *Ensayo de un crimen*” y “La relación entre el arte visual y el diseño comercial”, entre otros ensayos.

ALEJANDRO TAPIA MENDOZA

Estudió Ciencias de la Comunicación en la Universidad Autónoma Me-

tropolitana-Xochimilco (UAM-X) y la licenciatura en Lengua y Literatura Hispánica en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Maestro en Gestión de Diseño por la Universidad Intercontinental. Es profesor investigador del Departamento de Teoría y Análisis de la División de Ciencias y Artes para el Diseño de la UAM-X, en el Área de Medios Audiovisuales de la licenciatura en Diseño de la Comunicación Gráfica y en la maestría en Diseño y Producción Editorial. Colaboró para el surgimiento de la maestría en Cine Documental de la Escuela Nacional de Artes Cinematográficas de la UNAM. Ha publicado diversos artículos en varias revistas nacionales y ha impartido cursos y conferencias relativos a la teoría del diseño, la comunicación y la cultura a lo largo del país. Es autor de los libros *De la retórica a la imagen* y *El diseño gráfico en el espacio social* y coautor de la antología *Ensayos sobre diseño tipográfico en México*. Es miembro del comité editorial de la revista *Design Issues*, publicada por MIT Press (Chicago), forma parte del grupo de investigadores que estudia la relación entre literatura y diseño, en conjunto con la Universidad de Guadalajara y la Universidad de São Paulo. Fundador de la editorial Ars Optika, que publica libros relativos a la conceptualización del diseño como campo profesional.

LAURO ZAVALA

Pertenece a la Academia Mexicana de Ciencias (AMC), al Sistema Nacional de Investigadores y a la Academia Norteamericana de la Lengua Española (ANLE). Profesor invitado en la Universidad de Nueva York (NYU). Creador de más de cien modelos de análisis, especialmente en relación con metaficción, minificción, intertextualidad e ironía en literatura y cine. Doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de México. Profesor e investigador en la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco (UAM-X). Autor de 28 libros, dos en colaboración, 13 como coordinador, uno como traductor y 18 como antologador de cuento, minificción y otros géneros breves. Sus libros y artículos han sido traducidos a doce idiomas: inglés, francés, italiano, alemán, portugués, chino, griego, mixe, mixteco, zapoteco, húngaro y coreano. Sus libros de investigación se han publicado en Brasil, Colombia, Cuba, Chile, China, España, Guatemala, Honduras, Inglaterra, Perú, República Dominicana y Uruguay. Sus libros más recientes son: *Principios de teoría narrativa*, *Para analizar cine y literatura*, *La seducción luminosa: teoría y práctica del análisis cinematográfico*, *Semiótica preliminar*, *Cómo estudiar el cuento*, *La minificción bajo el microscopio* y *Semiótica fronteriza*.

Diálogos interartísticos entre cine y literatura
se terminó de imprimir en la Ciudad de México
en junio de 2022 en los talleres de Impresora
Peña Santa, S. A. de C. V., Sur 27 núm. 475,
col. Leyes de Reforma, 09310 Ciudad de México.
En su composición se utilizaron tipos
Bembo Regular y Bembo Italic.

Títulos más recientes

Los proyectos católicos de
nación en el México del siglo xx

*María Gabriela Aguirre Cristiani
y Nora Pérez Rayón (coords.)*

Formación ciudadana
en estudiantes universitarios

*Ma. Guadalupe González Lizárraga, Rocío López
González, Gladys Ortiz Henderson (coords.)*

La solemnidad del poder
y sus fisuras en el fotoperiodismo
de Christa Cowrie

Elsie Marguerite McPhail Fanger

Ética y política en Karl Marx

Gerardo Ávalos Tenorio

Maquiavelo: Sociedad y política
en el Renacimiento

Roberto García Jurado

Entre la desigualdad
y la meritocracia: rutas y huellas
de la equidad

*Roberto Rivera del Río, Angélica Buendía Espinosa,
Ana Beatriz Pérez Díaz*



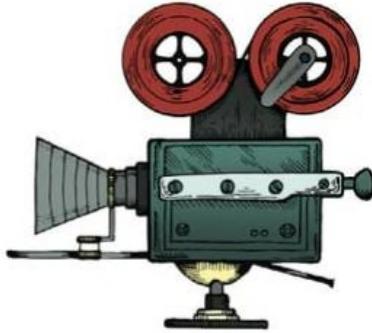
Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD XOCHIMILCO División de Ciencias Sociales y Humanidades

EDITORIAL
TERRACOTA

www.terradelibros.com



Buñuel, Chéjov, Bresson, Borges, Fassbinder, Camus y Shakespeare, entre otros creadores, se dan cita en esta obra donde especialistas en arte, literatura y ciencias sociales reflexionan sobre la adaptación de la literatura al cine, pero también sobre el ser humano, sus contradicciones, sus conflictos y sus dilemas existenciales determinados por su contexto histórico y social.

Los once ensayos que componen este volumen proponen un diálogo entre la literatura y el cine, destacando la riqueza artística y discursiva que ha surgido a partir de esta relación, a poco más de 120 años del nacimiento del séptimo arte.

Asimismo, estas páginas refutan el término “adaptación” en su estricto sentido de *fidelidad* al texto de origen y le otorgan una connotación distinta, porque no se trata de traducir o inspirarse, sino de “crear un ente estético nuevo al dotar de espiritualidad a los personajes y profundizar en su mundo interior con las cualidades físicas del cine”.

