

CINE Y LITERATURA

REFLEXIONES DE LA PALABRA A LA IMAGEN

EDUARDO HUÁRAG ÁLVAREZ
DIANA ELISA GONZÁLEZ CALDERÓN
PEDRO GONZALES DURÁN
(COORDINADORES)

... en punto, en el momento de la...
... que se...
... y muy...
... y muy...
... y que no...
... más con su delirada...
... traía lo cariñosa que...



Universidad Autónoma
del Estado de México



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DEL PERÚ

COORDINADORES

Eduardo Huárag Álvarez (Perú). Profesor en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Doctor en Literatura por la PUCP. Maestro en Comunicaciones por la Universidad Internacional de Andalucía. Entre sus publicaciones destacan: *Mitos de origen y el trasmundo en las culturas prehispánicas y amazónicas* y *Pensamiento mítico en la narrativa latinoamericana*. Recientemente Axiara editions le ha publicado *La novela peruana y la violencia de los 80'*. Como narrador empezó publicando *Una partida sin retorno*. Su novela *La barca* mereció comentarios favorables de la crítica. Profesor visitante en las universidades de Sao Paulo (Brasil), Michel de Montaigne (Bordeaux-Francia), Ludwing Maximilian's (Munich-Alemania) y Sevilla. Tuvo una estancia como profesor investigador en el CIALC de la UNAM (México), profesor de curso en la Universidad de Milano (2017) y en la Universidad de Bonn (2018).

Diana Elisa González Calderón (México). Doctora en Contenidos de Comunicación en la Era Digital por la Universidad Autónoma de Barcelona y Diplomada en Estudios Avanzados por la misma Universidad. Maestra en Comunicación por la Universidad Internacional de Andalucía y licenciada en Diseño Gráfico por la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEM). Es profesora e investigadora en la UAEM. Su línea de investigación aborda la imagen y los medios desde los estudios de género y el enfoque de infancia. Ha sido Becaria del rubro “Creadores” del Fondo para la Cultura y las Artes del Estado de México.

Pedro Gonzales Durán (Perú). Profesor en la Pontificia Universidad Católica del Perú y en la Universidad Ruiz de Montoya. Tiene una Maestría en Literatura Hispanoamericana por la PUCP. Actualmente, estudia en el programa doctoral de Español de la Universidad de Wisconsin-Madison. Sus áreas de interés son el teatro latinoamericano y la literatura centroamericana.

CINE Y LITERATURA
Reflexiones de la palabra a la imagen

DIRECCIÓN DE PUBLICACIONES UNIVERSITARIAS
Editorial de la Universidad Autónoma del Estado de México

Doctor en Educación

Alfredo Barrera Baca

Rector

Doctor en Artes

José Edgar Miranda Ortiz

Secretario de Difusión Cultural

Doctor en Administración

Jorge E. Robles Alvarez

Director de Publicaciones Universitarias

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

Carlos Garatea Grau

Rector

Cristina Del Mastro

Vicerrectora Académica

Aldo Panfichi

Vicerrector de Investigación

Domingo González

Vicerrector Administrativo

CINE Y LITERATURA

REFLEXIONES DE LA PALABRA A LA IMAGEN

Eduardo Huárag Álvarez
Diana Elisa González Calderón
Pedro Gonzales Durán
Coordinadores



Universidad Autónoma del Estado de México



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DEL PERÚ



INSTITUTO
RIVA-AGÜERO

Este libro fue positivamente dictaminado con el aval de dos revisores externos, conforme al Reglamento de la Función Editorial de la UAEM.

Primera edición, diciembre 2020

CINE Y LITERATURA

Reflexiones de la palabra a la imagen

Eduardo Huárag Álvarez | Diana Elisa González Calderón | Pedro Gonzales Durán
Coordinadores

Universidad Autónoma del Estado de México
Av. Instituto Literario 100 Ote., Toluca, Estado de México, C.P. 50000
Tel. (52) 722 277 3835 y 36
<http://www.uaemex.mx>

Pontificia Universidad Católica del Perú
Av. Universidad 1801, San Miguel, Perú, 15088
Tel. (+51) 162 62000
<http://www.pucp.edu.mx>



Esta obra está sujeta a una licencia *Creative Commons* Atribución-No Comercial-Sin Derivadas 4.0 Internacional. Los usuarios pueden descargar esta publicación y compartirla con otros, pero no están autorizados a modificar su contenido de ninguna manera ni a utilizarlo para fines comerciales. Disponible para su descarga en acceso abierto en: <http://ri.uaemex.mx>

ISBN: 978-607-633-238-2

Hecho en México

Editor responsable: Jorge E. Robles Alvarez
Coordinación editorial: Ixchel Díaz Porras
Gestión de diseño: Liliana Hernández Vilchis
Corrección de estilo: Eva Gabriela Gómez Velásquez y Lucina Ayala López
Formación: Ángel Esquivel López
Diseño de portada: Martha Eugenia Díaz Cuenca



CONTENIDO

Presentación	9
<i>Eduardo Huárag, Diana Elisa González Calderón y Pedro Gonzales</i>	
Cine y literatura: una transcodificación con logros y dificultades	17
<i>Eduardo Huárag Álvarez</i>	
“Imaginar” el realismo mágico de Gabriel García Márquez en la pantalla: dos intentos recientes	43
<i>Audrey Louyer</i>	
El llanto poético de los camellos de Gobi: simulación y verdad en la imagen cinematográfica	65
<i>Raul Marcel Filgueiras Atallah y Leonardo Pinto de Almeida</i>	
Disrupciones sobre la mirada desde el género de emisión:	81
<i>La Negra Angustias</i>	
<i>Diana Elisa González Calderón</i>	
Diálogo sobre la marginalidad: análisis intertextual de <i>Caidos del cielo</i> de Francisco Lombardi y “Los gallinazos sin plumas” de Julio Ramón Ribeyro	95
<i>Juan Carlos Rojas Rúnsiman</i>	
<i>El abigeo</i> de Flaviano Quispe: una experiencia de adaptación en el cine regional peruano	111
<i>Miguel Ángel Torres Vitolas</i>	
En el punto de mira. Análisis cinematográfico de “La cena” de Alfonso Reyes y <i>Aura</i> de Carlos Fuentes	125
<i>Rocío Oviedo Pérez de Tudela</i>	

Diálogos culturales: la narrativa histórica y su importancia en el cine <i>Pedro Gonzales Durán</i>	137
Salvadores y vírgenes: las ficciones fundacionales de <i>Aves sin nido</i> (1889) y <i>Madeinusa</i> (2006) <i>Vera Wurst</i>	161

PRESENTACIÓN

El cine, a lo largo de su historia, ha recurrido a las novelas clásicas o de gran aceptación entre los lectores, como el caso de los best sellers. Por lógica, si la obra ha recibido la aceptación de la crítica es porque se trata de un planteamiento dramático aceptable y de cierto impacto emocional. El realizador parte, en ese contexto, de una inicial aceptación de los lectores, reforzado por el canon establecido por la crítica. La adaptación o adecuación, no obstante, no supone la simple traslación del argumento de la novela a la propuesta dramática que apreciaremos en escena. Es cierto que, a través del medio fílmico, la obra del autor llegará, posiblemente, a un público mucho más amplio del que puede acceder al impreso.

Sin embargo, existen muchos inconvenientes. Si la adaptación es de una novela que los lectores conocen, es posible que los espectadores comparen la sensación que le dejó la lectura y la que le trasmite el medio fílmico. No pocas veces estos se han sentido defraudados porque la realización fílmica no provoca las sensaciones que le transmitió la lectura, ese ritmo, esa intensidad dramática que organiza y programa el escritor de la novela. Y, en algunos casos, como la realización fílmica es objetivación en escena, el realizador del filme se reduce a la simple traslación del plan argumental y sus núcleos de conflicto. En este caso, el espectador no descubre un punto de vista creativo, una posibilidad de tratamiento artístico de la escena, un modo de metaforización que conduzca a la necesaria transmisión de múltiples significados.

En el primer ensayo: “Cine y literatura: una transcodificación con logros y dificultades”, de Eduardo Huárag, se realizan importantes reflexiones acerca de la diferencia de estos dos modos de expresión en tanto se constituyen en signos (signo fílmico-signo literario). Pero más allá de una definición que determine que estamos ante un signo que se articula buscando la concurrencia de varios subcódigos; en la novela, en cambio, nos encontramos con la utilización de un solo elemento: el código verbal en su versión escrita. Mientras en el material escrito el medio verbal está a disposición y dominio del escritor, en el caso del cine no sucede así, puesto que, aparte del guion, mucho depende del aporte del director

de escena, de la participación actoral, del sonidista y del montaje, etapa final de la concurrencia de subcódigos.

Sin embargo, el cine y la literatura tienen en común que, en ambos casos, estamos ante una historia. Se transmite un planteamiento argumental, una narración. Como diría Roland Barthes, ambos hacen uso de la modalidad relato, aunque la diferencia es el tratamiento, es decir, el discurso. Desde la complejidad del signo fílmico habría que añadir que estamos ante dos modos de expresión y cada uno hace uso de recursos o técnicas para narrar.

Agreguemos que, a pesar de las diferencias de código y del modo de narrar, el propósito es el mismo: configurar una obra de arte. La obra se compone como un todo que debe sugerir una sensación de valor estético y condensar significaciones que vayan más allá de lo visualizado o lo leído, según sea el caso. Es que la obra se aleja; supera lo meramente obvio. Esta crea su propio mundo: uno que es semejante a la realidad, pero no es la realidad. Es un producto imaginado y construido por el realizador. Y, como la obra es sugerencia, el escritor deja abierta las posibilidades de significación; una vez hecha, cobra cierta autonomía incluso de su mismo creador. El producto artístico es lo que se muestra y lo que se nos ofrece con sus significantes. La obra de arte, según Heidegger, tiene la particularidad de que, a pesar de mostrarnos los elementos de la mundanidad, es más que lo mundano, que lo meramente instrumental; así, se vuelve lo inobjetivo, lo que está presente sin estarlo. Huárag analiza dos obras importantes: una de reconocida condición de clásico de la literatura: *Crimen y castigo*, de Dostoievski; y la otra, *Psicosis*, de Hitchcock, adaptación de la novela de Richard Bloch. De inmediato, claro está, aceptaremos que en este último caso, el filme trascendió precisamente por el extraordinario manejo del suspenso que realiza Hitchcock sobre la base de una novela que no era tan conocida.

El capítulo de Audrey Louyer, “Imaginar el realismo mágico de Gabriel García Márquez en la pantalla: dos intentos”, se centra en el análisis de *Del amor y otros demonios* y *Memoria de mis putas tristes*. La autora empieza por advertir lo difícil que resulta una adaptación, especialmente si estamos ante un relato del realismo mágico. No basta saber que dos de las adaptaciones de sus novelas fueron intentos fallidos. Es evidente que las obras que tienen una fuerte carga subjetiva e introspectiva (como *En busca del tiempo perdido*, de Proust) plantean serias dificultades de adaptación, como sucede también con las obras de hechos extraordinarios (como el caso del realismo maravilloso). Louyer, para no tener una actitud negativa, señala que hay posibilidades

potenciales desde que, en ambos casos (en el cine y en el realismo maravilloso), nos encontramos ante la posibilidad de explorar la creatividad, porque si hay una característica destacable en el realismo maravilloso es, precisamente, el imaginismo de sus cultores. Un imaginismo cargado de significaciones como *Cien años de soledad*, que el novelista convierte en una fiesta de la fabulación.

En el momento de la trasposición de la novela al cine, es evidente que el realizador va decidiendo lo que para él es más relevante, aquellas imágenes que pueden ser utilizadas como elementos metafóricos. Así, el realizador convierte las secuencias o elementos secundarios en objetos relevantes y de importancia simbólica. Louyer confía en que la adaptación, aunque no sea del todo lograda, al menos despierte el interés de los espectadores por reorientarse hacia la lectura de la novela.

El capítulo “El llanto poético de los camellos de Gobi: simulación y verdad en la imagen cinematográfica”, de Leonardo de Almeida y Raúl Filgueres, analiza el lenguaje filmico como experiencia poética y acto de creación. El análisis es particularmente importante porque un sector de la crítica, como Pasolini, considera que el cine es más cercano a la poesía que a la narrativa. Y es que el cine es una composición visual que, como la poesía, comporta imágenes con significación, condensación metafórica y mensaje emocional.

Los autores, en su argumentación, recurren a los planteamientos de la filosofía sobre el cine, porque en última instancia se trata de la presentación de un mensaje que pretende ser una “verdad”, una búsqueda de la categoría verdad, tal como la entiende Heidegger en “La obra de arte” (una parte de *Sendas perdidas*).

También es destacable que se retomen los principios sintagmáticos del filme; esa dialéctica a través de la cual se van definiendo las significaciones. Se vuelve a los orígenes, es decir, a la gramática de la secuencia que, como lo planteó Eisenstein, decide la significación según la posición de la imagen dentro de un sintagma. Y la razón de la cercanía del cine con la poesía se produce porque en la imagen sugerida, en el análisis del filme, se revela de qué modo los nativos de una comunidad logran –con la interpretación de la música y la danza– que la madre camello amamante a su hijo. Construyen una imagen con una intencionalidad. Y el cine es el mensaje en el que no todo lo que se muestra es verdadero, mucho de lo que se revela es una decisión arbitraria, con lo que se relativiza la idea de verdad.

Diana Elisa González Calderón reflexiona en “Disrupciones sobre la mirada desde el género de emisión: ‘La negra Angustias’”, sobre las disgregaciones entre la novela de

Francisco Rojas González (1944) y la adaptación que hizo Matilde Landeta (1949). Para la autora del capítulo, identificar a la persona que hace la adaptación y el contexto en el que se crea la obra permiten una mejor comprensión de la versión fílmica.

No olvidemos que la adaptación cinematográfica se realiza en una época en que el cine mexicano tuvo un desempeño destacado. Fue tan importante que un autor como Monsiváis señaló que el cine es como un personaje que acompaña a los ciudadanos, casi es parte de la familia. En esa “época de oro”, el cine encuentra una veta en los temas populares y observa que hay receptividad para sus propuestas fílmicas.

Son los años marcados por la revolución; sin embargo, el cine mexicano no pudo evitar ciertos paradigmas establecidos por el modo de hacer filme de Hollywood. Así, se mantuvo la tendencia de configurar los buenos y los malos. Pero, como dice Tuñón, se mantienen las costumbres y creencias cuando se trata de definir el comportamiento de los géneros. Los varones se preocupan por la defensa de la honra, mientras que las mujeres se caracterizan por la pasividad, la modestia y la sumisión. Agréguese que ellas deben exclusividad sexual con el hombre al que tienen como pareja, pero en el varón se admite la diversidad sexual.

Acerca de *Angustias*, se dice que la novela muestra un personaje femenino que vive en un escenario de violencia aldeana y que luego organiza una tropa que alienta la revolución; siendo un caso inusual que una mujer encabece un destacamento. Así, Landeta se esmera en destacar el conflicto de género que margina a la mujer y cuestiona las creencias en las que se asocia: mujer-maternidad, mujer-sacrificio, mujer-mala, mujer-pasiva, mujer-incapaz. En suma, la realizadora aprovecha el planteamiento temático de la novela, pero hace variaciones constantes en la perspectiva, el punto de mira, y propone un trato más digno a *Angustias*; y de paso, hacia todas las mujeres.

Juan Carlos Rojas ha escrito “Diálogo sobre la marginalidad: análisis intertextual de *Caidos del cielo* de Francisco Lombardi y ‘Los gallinazos sin plumas’ de Julio Ramón Ribeyro”. Para el análisis de la intertextualidad, Rojas recurre a los planteamientos de Mijaíl Bajtín. Se parte del reconocimiento de que, en una adaptación la novela se desenvuelve en el medio escrito, mientras que el filme depende de diversos medios de expresión (palabras, música, escenografía, etcétera).

Según lo expuesto por Rojas, la “fidelidad” es casi imposible, pero sí lo es esperar una especie de equivalencias en el significado. Esto determinará una forma de coincidencia de sentido, aunque se aclara que quien adapta una novela tiene la posibilidad de elegir secuencias narrativas. Eso confirma lo que muchos consideran la

adaptación. Dada la duración del filme, la obra se debe concentrar en hechos y escenas que comprendan la hora y media de cine; centrarse en el conflicto fundamental y descartar las historias colaterales. Esto puede repercutir en la percepción del conjunto de la obra, porque precisamente esas historias colaterales o las variaciones de acción de un personaje hacen posible que se conciban personajes que no se encasillan a ciertos modos de conducta. El cine difícilmente revela los matices y la complejidad de los personajes y la condición humana.

En el cuento “Los gallinazos sin plumas”, la historia nos presenta a don Santos y sus nietos Efraín y Enrique, a quienes les exige que vayan por la ciudad a recoger desperdicios de comida para alimentar al cerdo Pascual. A diferencia del cuento de Ribeyro, en la versión fílmica estamos ante una anciana llamada Mechita, una abuela ciega que obliga a sus nietos a traer comida para engordar al cerdo. En este caso, se trata de reunir el dinero suficiente para que se opere y recupere la vista, pero, a la vez, ha hecho creer a sus nietos que con ese dinero ellos podrán viajar a los Estados Unidos en busca de su madre. Rojas destaca el ambiente, el espacio y la marginación social en la que se desenvuelve la anciana y sus nietos, lo que revela la pobreza extrema. El espacio dice mucho de la condición social de los personajes que, de ese modo, son una imagen metonímica en tanto representan a un sector social de Lima.

Para Rojas, Lombardi recurre a innovaciones en la trama del relato, pero el propósito de revelar la marginalidad es el mismo. No necesitan decir que son pobres, el espacio escénico es revelador y se encuentra en consonancia con la tendencia de los neorrealistas que develaron la marginalidad social para que la sociedad tomara conciencia de lo que supone vivir en la ciudad. Lima no es la ciudad turística, la ciudad colonial de los balcones, sino una ciudad en crisis y con sectores sociales polarizados.

A Torres Vitolas le interesa el cine regional que se ha difundido, causando sorpresa e interés, en las dos últimas décadas. En su artículo “El abigeo de Flaviano Quispe: una experiencia de adaptación en el cine regional peruano”, analiza la versión fílmica de “Ushanan Jampi”, de López Albújar. En primer lugar, se deja constancia de las graves dificultades con las que lucha en el medio regional. Si en Lima un cineasta se enfrenta a esa cadena cerrada y mercantil del circuito de distribución, para uno que proviene de provincia y realiza cine acerca del medio andino, las dificultades se multiplican. Pese a ello, encontramos un ambiente favorable en las regiones —hecho inusual hace veinte años— porque con el avance tecnológico los costos de grabación y edición se han abaratado. El realizador de cine de ese ámbito, por otra parte, no es

ajeno a las inquietudes y preferencias del público regional al que quiere llegar. Esa es la razón por la que se han hecho decenas de filmes sobre aparecidos y jarjachas que, emocionalmente, causan más impacto en los espectadores de las regiones.

Flaviano Quispe escogió un conocido cuento de López Albújar, lo que quiere decir que la obra tiene un respaldo y reconocimiento de la crítica. No obstante, desde la perspectiva que se analice, la crítica coincide en señalar —como lo advierte Torres Vitolas— que la mirada de López Albújar es externa; es la de un costeño que refiere lo que sucede con las reacciones o el temperamento del nativo andino, pero no se aprecia que el narrador se esmere en entrar al mundo interior del protagonista para explorar sus reales creencias y cosmovisión como sí lo hace Arguedas. Entonces, cuando Flaviano Quispe aborda el relato andino nos encontramos con un poblador que es del ande y que entiende e interpreta mejor el sentido del episodio narrado. Entre paréntesis digamos que estamos ante un andino que se ha cultivado en los recursos fílmicos, pero que no es propiamente un nativo andino, etapa a la que aún no se ha llegado.

Torres Vitolas aplica los principios de semiótica para analizar, primero, la estructura narrativa y semántica del relato; y los logros y dificultades (o vacíos) en la versión fílmica. El articulista concede especial importancia a las imágenes del contexto, al espacio geográfico que muestra el cineasta como factor primordial. En segundo término, también es importante observar el desempeño actoral del protagonista, siendo evidente que los extras no son profesionales. Ciertamente, en este tipo de cine regional, no dejan de mostrarse imperfecciones. Pero, más allá de esto, pareciera que para ellos es más importante ver en la imagen fílmica su mundo, lo propio de ellos en la versión filmada. Así, ven que el medio recrea el universo propio, siendo ello una conquista que solo se hace posible por el desarrollo de un cine regional.

Como hemos visto, la adaptación no es una simple transposición de la novela al filme. Son múltiples los dilemas que encuentra la adaptación: unos relativos a la trama argumental (y su posible recorte para que, por ejemplo, de una gran novela tengamos una novela corta basada o centrada en un conflicto), y otro referido al narrador. Para Rocío Oviedo, este parece ser un tema crucial y por eso su artículo se titula: “Punto de mira. Análisis cinematográfico de *La cena* de Alfonso Reyes y *Aura* de Carlos Fuentes”. Como el título anuncia, a Oviedo le interesa el punto de mira del filme en tanto que la cámara y el sonido se convierten en el punto de vista desde la que se hace la narración del relato.

En su propuesta, Oviedo advierte los efectos del cambio de plano o la referencia de lo poetizado por el narrador. Es que el cine es transmisión emocional y la imagen debe esmerarse por esa sensación sugerida en lo literario. Lo que tiene el cine es la imagen en movimiento, pero también la posibilidad de tener recursos metafóricos como la trasmisión de palpaciones semejantes a las del corazón. En ambas adaptaciones se recurre al uso de la cámara como narrador, pero mientras en Alfonso Reyes estamos ante un tiempo mágico, detenido; en Carlos Fuentes predomina el tiempo psicológico haciendo un claro deslinde entre el “tiempo real” y el “tiempo subjetivo” que proviene de la conciencia interior del personaje. En Fuentes, agrega, son importantes las sensaciones que se describen por el tacto, pero también las sensaciones auditivas.

En Fuentes, lo emocional está marcado por lo subjetivo, pero también por la inserción del tú (segunda persona del pronominal) en la narración. Al comparar, llama la atención el tratamiento distintivo de Reyes y Fuentes. Mientras el primero insiste en la toma de los objetos metafóricos, como el reloj y el sentido del tiempo, el segundo prefiere la variedad de planos que, a la larga, sugiere variedad de impresiones y una imagen más bien difuminada de lo acontecido.

El capítulo de Pedro Gonzales, “Diálogos culturales: la narrativa histórica y su importancia en el cine”, destaca la permeabilidad entre los discursos narrativos y filmicos, y cómo estos pueden leerse de manera complementaria y retroactiva. Sin embargo, el análisis no solo busca demostrar la complementariedad y diferencia de los discursos, sino que intenta señalar cómo en ambos se construye el discurso histórico, término acuñado por Hayden White, lo cual revitaliza la lectura de los dos productos artísticos. Para poder demostrar esto, Gonzales analizará la relación entre las películas de Clint Eastwood *La bandera de nuestros padres* y *Cartas desde Iwo jima* y su relación con los hechos históricos que buscan retratar ambas entregas.

De esta manera, el discurso histórico y su responsabilidad con señalar una pluralidad histórica son la base de la revitalización del discurso cinematográfico. Esto se vuelve aún más importante en el contexto que retratan las películas y es analizado en el artículo, el estadounidense, pues en dicho contexto se gesta el desarrollo económico que marca a la cultura americana. De esta manera, Gonzales busca entender por qué hoy es importante seguir reflexionando sobre hechos históricos y más aún entender por qué tanto el cine como la literatura comparten dicha responsabilidad.

Por último, el trabajo de Vera Wurst, “Salvadores y vírgenes: las ficciones fundacionales de *Aves sin nido* (1889) y *Madeinusa* (2006)”, plantea una propuesta

atrevida e interesante: determinar las similitudes entre dos obras con más de un siglo de diferencia, la novela de Flora Tristán y la película de Claudia Llosa. A pesar de la separación temporal, Wurst llegará a una respuesta bastante alarmante, y es que ambas obras repiten patrones que han sido parte de la construcción de la identidad nacional peruana durante más de cien años: el separatismo entre costa y sierra, la necesidad de contar la historia desde la perspectiva del criollo, la ficcionalización vil de la sierra peruana, entre otros.

Estas similitudes permiten a Wurst analizar y profundizar en un tema mucho más importante, ¿qué es la nación peruana? Así, desde la perspectiva de la teoría de Doris Sommer, el artículo buscará responder a tan problemática pregunta que ha comprometido a pensadores peruanos durante siglos y, además, le permitirá desarrollar el porqué de la invariabilidad de este discurso durante tanto tiempo.

Para terminar, queremos advertir que los ensayos presentados en esta publicación monotemática son aproximaciones que, desde diferentes planteamientos teóricos y metodológicos, ponen en debate la situación de los estudios sobre adaptaciones de novelas. Así, en unos casos se realizan reflexiones sobre la naturaleza del signo fílmico, en otros las dificultades o dilemas del realizador en el tratamiento de la narrativa propuesta por el novelista. Se aborda, también, la plasmación concreta al analizar varios casos de adaptación que, curiosamente, en algunos ejemplos, la versión fílmica termina siendo más exitosa que la novela.

Ocupa un lugar preferente el análisis para precisar las particularidades de cada código, especialmente si se trata de entender que ambas son modalidades de arte que se desenvuelven con categorías estéticas, aunque el significante sea distinto. Lo que queda de por medio es continuar con el estudio de este punto de encuentro entre literatura y cine, puesto que aún sigue en el debate si acaso debemos considerar si el cine, por su metaforización y visualización plástica, está más cerca de la poetización que de la narratividad.

Eduardo Huárag Álvarez
Diana Elisa González Calderón
Pedro Gonzales Durán
Coordinadores

CINE Y LITERATURA: UNA TRANSCODIFICACIÓN CON LOGROS Y DIFICULTADES

Eduardo Huárag Álvarez¹

INTRODUCCIÓN

La novela y el cine tienen en común su condición de relatos, lo que quiere decir que en ambos casos estamos ante uno. Hacemos la salvedad que, en unos pocos casos, o momentos de un filme, la imagen y el sonido pueden transmitir sensaciones y metaforizaciones que le asemejan a la poesía. En cuanto a los fundamentos teóricos, partimos de la noción de *poiesis*, de Aristóteles (1999). Luego, enlazamos este concepto con los fundamentos del arte, de Heidegger. Completamos nuestra reflexión con nociones de narratividad que son comunes a lo literario y el mensaje fílmico.

Nos interesa precisar de qué modo los conceptos de denotación y connotación, que proceden de la lingüística, dan paso a los conceptos de lo obvio y lo sugerido, siendo esto último lo que abre la significación a la idea de plurisignificatividad. Ciertamente, lo sugerido tiene como sustento las ideas de Heidegger sobre el arte.

En cuanto a las adaptaciones, el realizador del filme se ve ante varias posibilidades. En primer lugar, sabemos que se trata de un código distinto. Mientras la novela discurre su trama solo a través de lo verbal, el cine supone una articulación que conjuga varios subcódigos entre los cuales hay elementos verbales y no-verbales. El filme puede tomar de la novela su planteamiento argumental, todo lo demás le plantea al realizador la tarea de construir sus propias secuencias narrativas. A nosotros nos interesa señalar los aportes y dificultades en la traslación de la narrativa literaria a la narrativa fílmica.

Los comentarios sobre adaptaciones no son nuevos. Desde las primeras adaptaciones de novelas u obras de teatro, los críticos se han visto en la necesidad de comentar los logros o fracasos de la obra fílmica. Tales aseveraciones, por lo general, son el resultado de la sensación que deja el filme en el espectador. Comentarios, por lo general, impresionistas y poco analíticos.

¹ Profesor Principal de la Pontificia Universidad Católica del Perú, ehuarag@pucp.pe

Rodríguez Sánchez menciona que, en las primeras décadas del siglo xx, en la publicación *Arte y cinematografía*, en octubre de 1925,

[...] si la cinematografía es un arte, sus elementos básicos deben ser propios y originales, y [...] no deberían recurrir al teatro ni a la novela [...] debe sus más grandes éxitos a la originalidad de los asuntos, a la idea inspirada, enriquecida por [...] los rasgos de una delicada fantasía. Para nosotros la cinematografía es al teatro, como la pintura a la poesía (Rodríguez, 2007: s/n).

Una de las razones del rechazo de la crítica y los espectadores a las adaptaciones proviene de esas simplificaciones a las que el cine suele someter a la novela. Una gran novela se convierte en una novela corta, con la reducción inevitable de elementos dramáticos y simplificación del conflicto. Una simple traslación al filme, que no se esmera en traducir los puntos de intensidad dramático y la compleja realidad humana de los personajes (que logra expresar una buena novela), estará condenada al fracaso o la desazón de los espectadores que han leído la novela.

Lo lamentable es que el cine comercial se mueve, como bien anota Sánchez Noriega, bajo ciertas exigencias del mercado de distribución:

Quizá el rechazo [...] proviene de la simplificación y vulgarización a que son sometidas las obras literarias, que tiene como resultado películas netamente comerciales donde la espectacularidad y la búsqueda de emociones eclipsan los valores estéticos: es decir, el cine no puede ser arte porque todo está subordinado al mero espectáculo para las masas (Sánchez, 2001: 65-69).

Nos permitimos añadir que, junto a ciertas exigencias empresariales o de mercadotecnia, no podemos desconocer ciertos paradigmas que el mensaje fílmico comercial ha difundido e impuesto en el imaginario y en los hábitos de los espectadores, de tal manera que, debido a ello, una obra fílmica, artística, corre el riesgo de no tener acogida. Se llega al punto que no se puede concebir un policial sin que haya balacera o persecución de autos. Es lo que establece el paradigma impuesto.

REFLEXIONES CONCEPTUALES SOBRE LA NARRATIVIDAD FÍLMICA Y EL ARTE

Hay muchas maneras de abordar el punto de encuentro entre el relato literario y el relato fílmico. Varios trabajos de semiología han analizado el tema de las diferencias entre literatura y cine, desde la perspectiva de la naturaleza sígnica. Es evidente que los componentes que utiliza el signo fílmico son de una complejidad mayor que la del signo verbal, puesto que sus significantes, en su funcionamiento, articulan lo verbal con lo no-verbal (en cuyo interior subyacen subcódigos). Se trata de un código básicamente visual y en movimiento. Y quizá sea más preciso decir: *el arte de la imagen en movimiento*. Sin movimiento no hay filme.

Es decir, al elemento verbal que le propone el guionista, hay que integrar (no añadir) elementos propios de la puesta en escena, como el desempeño actoral (en tanto imagen); los objetos de la escena (en tanto imagen que se visualiza); el movimiento de los actores; la iluminación; los efectos de sonido; el vestuario, etc. Como se entenderá, cada uno es prácticamente un subcódigo que se articula en la gramática y sintaxis fílmica. Son códigos estructurados con indiscutible significación.

A estos componentes (en tanto significantes), que son parte de la obra dramática, hay que agregarles el movimiento. Aunque sea una reiteración, no se trata solo de la imagen y su encuadre, sino de una gramática que se organiza con criterios de gramática visual y sintaxis narrativa.

Precisamente, al tratar el tema de la sintaxis nos encontraremos también con elementos que tienen que ver con el mensaje como relato. El relato en sí no es novedad. El relato es parte de la actividad humana. Está desde los orígenes. Casi podríamos decir que es un manifiesto cultural, un modo de expresarse y de interpretar la realidad. Y a esa narratividad hay que agregar, quizá como algo propio, la tendencia humana a crear metáforas. Dicho de otro modo, a contar relatos metaforizados o simbolizados. Gran parte de los mitos de origen prueban la tendencia del hombre a presentar los hechos (como el origen del mundo o la creación del hombre) de manera figurada.

A esta tendencia narrativa se agrega la noción de ritualidad y espectáculo que las culturas y pueblos celebraban en la antigüedad. Estamos en los principios que dieron origen al teatro. El teatro es espectáculo que se visualiza, que se comunica a través de la presentación de los actores en escena. La obra teatral tiene, en su estructura, los componentes de la narratividad, con la particularidad de que a lo verbal se agrega lo no-verbal como significantes.

Con la aparición de la escritura el creador no tenía solo la opción de la dramaturgia o el relato oral. Se organizaban secuencias y el relato podía durar más de lo que permite la comunicación oral. Entonces la narración escrita se fue complejizando porque había que tener ciertas técnicas para ensamblar secuencias o hechos propios de un relato. El relato breve se articula en torno a una peripecia, pero una novela o relato épico supone un encadenamiento de secuencias.

El filme supone también el desarrollo de secuencias a través de lo cual se origina el conflicto. Una de las particularidades de la narrativa fílmica es el uso de la alternancia de secuencias, lo cual permite que el espectador tenga que ir registrando las imágenes para enlazarlas en su imaginario porque la alternancia volverá a hacer referencia a lo que ha visualizado. Cada secuencia permite la organización del mensaje fílmico. Los componentes de la secuencia forman lo que se conoce como sintagma fílmico. Pero también existen relaciones potenciales con elementos no presentes. Es lo que se conoce como relaciones en ausencia o relaciones paradigmáticas.

EN TORNO A LO OBVIO Y LO SUGERIDO

La obra es una recreación de la realidad, es una ficción. El río es importante y mítico por la manera en que el narrador nos lo ha presentado. Ahora bien, la obra puede no tener pretensiones y reducirse a la simple presentación de la realidad (lo obvio). Pero el filme puede plantear su trama de manera que convierte a la imagen en una alegoría. La imagen, entonces, abre una diáspora de significaciones.

Si consideramos que la recreación de la realidad es un primer plano de la denotación, habría que preguntarse qué comprende el segundo plano. ¿Cómo hace el narrador para llevar el mensaje más allá de la denotación? Estamos, pues, en el plano de lo connotativo, aquel segundo nivel que refiere Roland Barthes cuando quiere establecer la particularidad del signo literario.

Permítanme detenerme en este nivel del análisis para explicar la dicotomía obvio/sugerido. Esta, por cierto, es aplicable tanto a la obra literaria como a la fílmica. La contraposición se relaciona con la denotación y connotación. La denotación revela lo obvio, la primera significación; mientras que la connotación subyace en lo sugerido. Cuando en un relato hablamos de una metaforización o de significaciones que van más allá de lo que se presenta en el plano denotativo, entonces estamos en el plano

de la sugerencia. Porque la obra revela algo más de lo que muestra: “La obra de arte revela a su manera el ser de lo existente. En la obra acaece esta revelación, es decir, el desnudamiento, es decir, la verdad de lo existente. En la obra de arte se ha puesto en obra la verdad de lo existente. El arte es el ponerse en obra la verdad” (Heidegger, 1979: 32).

Cuando nos preguntamos ¿qué hay detrás de la descripción y el relato de ese extraño escarabajo en el que se ha convertido Gregorio Samsa?, entramos al plano de la sugerencia o segundo plano de la significación. Kafka ha propuesto un relato, el amanecer desconcertante de Gregorio transformado (metamorfoseado) en escarabajo. Las dudas que se crean son: ¿Se trata nada más que de una historia desconcertante? ¿Se trata de una simple pesadilla, de una imaginación aterrada de ser víctima de algo o alguien? ¿Qué nos sugiere esa historia y esa imagen del hombre que se ha metamorfoseado y se siente un insecto, algo semejante a un escarabajo? ¿Qué metáfora nos plantea? ¿Qué sucede cuando el hombre deja de ser lo que es?

EL ARTE DE LA SUGERENCIA EN LA IMAGEN PICTÓRICA Y EL RELATO FÍLMICO

Así como hemos podido hacer un deslinde entre lo obvio y lo sugerido en la narrativa, también es posible que podamos encontrar el plano de lo sugerido en la obra fílmica. Porque el filme es un producto artístico, un relato conformado por secuencias que desarrollan una historia, una trama argumental. El cineasta tiene la posibilidad de proponer sus mensajes en imágenes. La imagen puede ser la simple presentación de un paisaje en una expresión pictórica. Pero, como sucede con el cuadro *Las botas* de Van Gogh, el artista puede mostrar una imagen (un par de botas gastadas, usadas) que por metonimia pasan a representar lo que es la vida de un campesino, de aquel que ha utilizado esas botas. No está la imagen del campesino, pero está sugerida.

La obra condensa significaciones de lo ausente. No es lo visible lo que estamos imaginando. Las significaciones y sensaciones no están presentes. Quizá si estuvieran presentes, el campesino, su casa y los elementos de su contexto solo serían un paisaje y un ambiente rural. Pero no, aquí no se ve otra cosa que no sean esas botas. El arte del artista ha ido más allá de lo obvio y ha optado por la sugerencia. Los ojos del espectador no se quedarán en la simple visión de las botas en un espacio indeterminado. La

imagen misma lo invita a dar un paso hacia lo sugerido. Allí está la clave de la obra de arte. Como dice Heidegger:

En torno a ese par de zapatos de campesino nada hay para lo cual sirvan ni con vistas a qué se hicieron: sólo hay un espacio indeterminado. Ni siquiera terrones de la gleba o fango del camino rural, lo cual por lo menos podría indicar para qué se utilizan. Un par de zapatos de campesino y nada más. Y sin embargo...

Por la oscura apertura del gastado interior del zapato se avizora lo fatigado de los pasos del trabajo. En la burda pesadez del zapato se ha estancado la tenacidad de la lenta marcha por los surcos que se extienden a lo lejos y todos iguales del campo azotado por un rudo viento. Sobre la piel está lo húmedo y hastiado del suelo. Bajo las suelas se desliza la soledad de los senderuelos al caer el día. En el zapato vibra el apagado llamamiento de la tierra, su silencioso regalo del grano maduro y su inexplicable fracaso en los áridos yermos del campo invernal (Heidegger, 1979: 27).

Como se ve, la naturaleza del mensaje, su condición de sugerencia está allí, implícita. Sale de la imagen y nos lleva al plano de las significaciones y emociones. ¿Y por qué algunas obras consiguen tal objetivo y otras no? ¿Por qué gran parte de las obras se quedan en el camino a la sugerencia o metaforización? Y allí entonces habría que hacer referencia a la *creatividad* del escritor o cineasta. Una creatividad que está en la composición del cuadro, un acto maravilloso que sale del autor y se materializa en la imagen o la palabra.

LA TRANSCODIFICACIÓN Y SUS DIFICULTADES

En el caso de la *transcodificación*, en ese paso de la obra literaria a la fílmica, podemos observar el difícil camino que debe seguir el cineasta porque, a partir de una propuesta argumental, debe recurrir a su propio lenguaje fílmico, su retórica y posibilidades de arte. La obra corre el riesgo de quedarse en la simple traslación (en lo obvio) o subvertir la trama y la expresión y proponer un relato creativo. Están de por medio todos los elementos de la narrativa literaria, pero también el manejo de la intensidad dramática (por lo general *in crescendo*), la posibilidad de llevarlo a su punto de clímax; y la manera en que se resolverá el conflicto.

En la adaptación de una novela lo que tiene ante sí el director de cine es un conflicto dramático desarrollado por la trama, una estructura propuesta y los puntos de mayor intensidad dramática. La adaptación, la buena adaptación debe elaborar su propia estructura dramático-visual. Si en la novela el escritor obtuvo la trasmisión de esa sensación que se abre a múltiples significaciones (propio del arte), el cineasta debe conseguir tal efecto con los elementos propios de su código y sintaxis. La transcodificación supone la toma de lo fundamental de la trama argumental y la adecuación a una escena visual y en movimiento, una escena que propone significaciones.

ALGUNAS ADAPTACIONES FÍLMICAS

Existen muchas obras de cine que se han basado en novelas. Nuestro *corpus*, por razones de extensión, presenta solo dos casos: la obra clásica de la literatura: *Crimen y castigo*, de Dostoievski, y la adaptación de una novela más reciente: *Psicosis*, que tuvo mucha repercusión en el cine.

Metodológicamente, nos centramos en la narratividad, en el tratamiento del relato y las subsecuentes significaciones. Hemos optado por el comentario de la trama narrativa de la novela, sus puntos de mayor interés e intensificación de acciones; para luego comentar la adaptación fílmica. Ello nos conducirá a advertir los logros y limitaciones de tales adaptaciones.

Crimen y castigo

La novela

Crimen y castigo, de Dostoievski, es una de las mejores novelas de fines del siglo XIX. Subvierte la tradicional concepción de los relatos policiales y ofrece como novedad la mirada introspectiva del protagonista del homicidio. Pero claro, como muchas obras artísticas singulares, no es puramente introspectiva. No se puede ignorar el contexto social que rodea al personaje. Ciertamente, lo particular de la obra es la exploración de la interioridad de un personaje abrumado por la

culpabilidad. No desconocemos el manejo de recursos, el tratamiento del relato para mantener el suspenso.

Lo que marca el eje de la tensión narrativa está vinculado, indudablemente, al homicidio. La trama considera tres momentos importantes: las acciones previas para cometer el homicidio, el homicidio en sí y en tercer lugar, la mirada de Raskolnikov hacia su interior y sus temores por ser descubierto. Las dos primeras secuencias son breves. La tercera comprende más de 50% del relato.

Cuando Dostoiewsky configura sus personajes no lo hace a la manera de Balzac, quien es un narrador mucho más objetivo que introspectivo. El novelista ruso presenta a los personajes en acción, de la cual se derivan los rasgos del personaje. Son, pues, las elucubraciones, conjeturas y conflictos sociales los que irán configurando a un personaje complejo.

Los hechos configurados permiten conocer varias dimensiones del personaje. Por un lado, sus obsesiones y conjeturas ideológicas para diferenciar a los humanos y los que no merecen esta calificación como la usurera; por otro lado, las circunstancias y hechos sociales desfavorables que motivan al personaje a buscar una solución a su angustia económica. Así pues, la violencia, el homicidio, llega como un acto de violentación: es la respuesta de un individuo abrumado, acosado, acorralado por las circunstancias. Visto así, hasta se puede pensar que se trata de un incidente en el que el protagonista llega a la convicción de que ese homicidio es inevitable. Raskolnikov es designado por la casualidad o por el destino.

Cuando Raskolnikov va a la casa de la usurera, está yendo al encuentro de su destino. Tal vez él no es sino una víctima de los hechos que le han escogido como actor de un incidente fatal. Pareciera ser un sujeto que realiza la voluntad de una fuerza superior. El impulso se convierte en una obsesión. Y cuando la conjetura y el instinto buscan la explosión de violencia se encuentran con la obsesión. Eso es lo que sucede. Y la obsesión no nace de un momento a otro, se va gestando. Por eso el personaje le pregunta a la usurera si vive sola:

—Adiós... Pero vive usted sola, ¿no tenía una hermana? —preguntó con cuanta despreocupación pudo, dirigiéndose ya a la antesala.

—Y a usted ¿qué le importa ella, padrecito?

—Nada en particular. Pregunté por preguntar. Usted en seguida... ¡Adiós Aliovna Ivanovna! (Dostoievski, 1945: 22).

Raskolnikov entra a la casa de la vieja y observa los muebles, los objetos, el lugar en que están puestos. Le llama la atención la limpieza con la que se conservan los objetos. La vieja es directa y no anda con rodeos. Le pide a Raskolnikov que le muestre lo que ha traído:

—¿Y qué se le ofrece? —profirió secamente la vieja, entrando en el aposento y plantándose, como antes, delante de él para mirarle directamente al rostro.

—¡Pues traigo una cosa para empeñar! —y sacó del bolsillo un viejo reloj de plata, plano” (Dostoievski, 1945: 21).

Pero la vieja regatea y busca por todos los medios sacar ventaja de la negociación, es la típica usurera que no le perdona al prestatario ni un día de intereses.

—Sí, pero tenga en cuenta que ya se cumplió el plazo del otro préstamo. Tres días hace ya que se cumplió.

—Yo le abonaré a usted los intereses del mes; tenga paciencia.

—Y con toda mi buena voluntad no tendré más remedio, padrecito, que aguantarme o vender su prenda.

[...]

—Deme usted cuatro rublos, que es para desempeñarlo luego, que era de mi padre. No tardaré en recibir dinero.

[...]

—Como usted quiera —y la viejecilla le devolvió el reloj.

El joven recogiólo y le entró tal coraje que se dispuso a irse; solo que en seguida cambió de parecer, recordando que no tenía ya tiempo para ir a otra parte y que ya antes había estado en otro sitio (Dostoievski, 1945: 21).

Mientras la vieja se fue al otro cuarto, Raskolnikov se dedicó a observar, escuchar e imaginar lo que posiblemente estaba haciendo la vieja:

Las llaves suele llevarlas en el bolsillo derecho..., todas en un manajo, en un llavero de acero... Y entre todas hay una más grande que las demás, tiple, con el paletón dentado, no la de la cómoda... [...] Es curioso. Los cofres fuertes tienen todas llaves de esas... Pero, en fin, todo esto es... despreciable (Dostoievski, 1945: 21).

Nótese que el autor articula el diálogo con el monólogo interior y éste permite observar el aspecto psíquico del personaje. Raskolnikov es calculador. Se mueve por una obsesión. Sus sentidos están organizados de manera convergente hacia ese propósito. La angurriente actitud de la vieja da motivo para que aumente el resentimiento de Raskolnikov. Ella no tiene compasión por un cliente con dificultades económicas o que está al borde de la miseria extrema. Raskolnikov se controla:

—Yo, ahora Ivanovna, puede que dentro de unos días le traiga otra cosa para empeñar... de plata... buena; una pitillera...; en cuanto me la devuelva un amigo (Dostoievski, 1945: 22).

Raskolnikov sale de la casa de la vieja y se va a una taberna. Allí encuentra a Marmeladov y se pone a conversar con él. Marmeladov ha sido un funcionario y tenía la costumbre de ir a tomar unos tragos en una cantina.

—Señor mío —empezó casi con solemnidad— la pobreza no es un pecado, es la verdad. También sé que la embriaguez no es ninguna virtud. Pero la miseria, señor mío, la miseria... esa sí que es pecado (Dostoievski, 1945: 25).

Marmeladov es el tipo de persona que ha perdido trabajos y encuentra que su vida se ha llenado de frustraciones. Lo importante es que, más allá de lo personal, infiere una serie de afirmaciones y reflexiones sobre la sociedad y las condiciones de injusticia.

Y aquí encontré un empleo. Lo encontré y otra vez lo perdí. ¿Comprende usted? Esta vez lo perdí por mi culpa, porque el demonio me tentó (...) Vivimos ahora en un rincón... (Dostoievski, 1945: 28).

Marmeladov es importante porque es el padre de Sonia. Como su familia está en la miseria, la madrastra, Katerina Ivanovna ha sugerido a Sonia que se dedique a la prostitución. Y lo peor es que el dinero que gasta en embriagarse proviene de los servicios prostibularios de su hija.

Marmeladov se mueve en la dicotomía transgresión/culpabilidad. Ejes contrapuestos y en sucesión. Usualmente, los ejes dramáticos, especialmente los ejes del pensamiento mítico, se articulan en la sucesión semántica de: advertencia/transgresión/sanción. En el caso de la novela de Dostoievski habría que suponer que

estamos ante: transgresión/sanción (culpabilidad). Se entiende que ese sentimiento de culpabilidad representa un tipo de castigo o sanción. Es importante observar que Raskolnikov hará el mismo recorrido semántico al ejecutar a la usurera. Él transgrede el orden, los principios elementales de convivencia y se convierte en un homicida. Es un transgresor a las leyes de convivencia y respeto a la vida humana. Y luego, cuando la obsesión de ser descubierto no lo deja tranquilo, cuando en sus sueños aparecen las posibles sanciones, estamos ante un caso de culpabilidad. Hará un gran esfuerzo para racionalizar y demostrar que pertenece al círculo de personas de inteligencia superior y que hizo algo justo (desaparecer a una despreciable usurera), pero el temor de ser descubierto le angustia y desconcierta.

Otro momento en el que la intensidad narrativa se acrecienta es en la secuencia VIII. Raskolnikov llega decidido a hablar con la usurera, se ha preparado para ese encuentro. Tiene el hacha dentro de su abrigo. Debe buscar el momento preciso para golpearla. La vieja lo mira con desconfianza. Raskolnikov ha llevado la pitillera, pero él sabe que esa propuesta solo es un pretexto.

—Pero, amigo mío, ¿por qué así, tan de golpe? ¿Qué es eso? —preguntó, mirando la prenda.

—Una pitillera de plata... Vamos... Ya le hablé a usted de ella la última vez que estuve. [...]

Volvían a abandonarle sus fuerzas. Pero la respuesta parecía verosímil; la vieja tomó la prenda.

—¿Qué es esto? —preguntó, mirando otra vez de hito en hito a Raskolnikov y sopesando en su mano el objeto.

—Pues la prenda... La pitillera... de plata... ¡Mírela!

—¡Hum! ¡Cualquiera diría que no es de plata! Viene muy bien envuelta

(Dostoievski, 1945: 71).

Raskolnikov tiene ante sí a la vieja. Debe proceder. Ha ido para eso:

No había un momento que perder. Él sacó del todo el hacha de debajo del paletó, esgrimióla con ambas manos, sin darse cuenta de lo que hacía, y casi sin esfuerzo, con gesto maquinal, dejóla caer sobre la cabeza de la vieja. Estaba agotado. Pero no bien hubo dejado caer el hacha cuando le volvieron las fuerzas (Dostoievski, 1945: 71).

Minutos después siente ruido de pasos. Se pone nervioso. Identifica a Lizabeta, la hermana de la vieja Aliovna. La hermana se desconcertó al ver el cadáver de Aliovna. Esta reacción fue aprovechada por Raskolnikov:

Había alzado las manos y abierto la boca; pero, no obstante, no llegó a gritar, y lentamente fue retrocediendo ante él hacia un rincón, mirándole fijamente, con terquedad, pero sin proferir un grito, cual si no la quedaran arrestos para gritar.

[...]

El golpe le dio en el cráneo, de punta, y de una vez le tajó (sic) toda la parte superior de la frente, casi hasta el sincipucio. Ella se desplomó también en el suelo. Raskolnikov estaba completamente fuera de sí, arrebatóle el paquete, lo soltó en seguida y se salió corriendo a la antesala (Dostoievski, 1945: 73).

Después del doble homicidio, Raskolnikov está más nervioso. Sorpresivamente, viene gente hacia la casa de la usurera. Es destacable la forma en que el narrador maneja el suspenso:

Sonaban aquellos pasos muy lejos, allá, en el mismo arranque de la escalera; pero él comprendió muy bien desde el primer ruido, cuando empezó a sospechar algo, que infaliblemente se dirigían allí, al cuarto piso, a casa de la vieja. ¿Por qué? ¿Tan particulares y significativas eran aquellas pisadas? [...] Se sentía la pesada respiración del visitante. Ya empezaba a subir la escalera del tercer piso... ¡Allí! Y de pronto, parecióle como si se hubiese osificado, como si aquello fuese un sueño de esos en que nos acometen de cerca y nos quieren matar y parece que hemos echado raíces en el suelo y que no podemos mover un brazo (Dostoievski, 1945: 75).

Uno de los puntos de intensidad narrativa se produce en la parte III del capítulo V, cuando el juez Porfiri le hace mención de un artículo que Raskolnikov publicó en *Palabra periódica*. Raskolnikov lo había olvidado. El juez le dice:

[...] sostenía usted que el acto de cometer el delito iba siempre acompañado de un estado morboso. [...] En una palabra: si usted se acuerda, había allí cierta alusión al hecho de haber en el mundo algunos individuos que podrían...; es decir, no que podrían, sino que tiene perfecto derecho a cometer toda suerte de actos deshonorosos y de crímenes, y para los cuales es como si no se hubiese escrito la ley.

[...]

Todo el quid está en que en su artículo divide usted a los hombres en ordinarios y extraordinarios. Los hombres vulgares deben vivir en la obediencia y no tienen derecho a infringir las leyes, por el hecho mismo de ser vulgares. Pero los extraordinarios tienen derecho a cometer toda suerte de crímenes y a infringir de todas las maneras las leyes, por el hecho mismo de ser extraordinarios (Dostoievski, 1945: 197-198).

En la parte VI, capítulo II, el juez llega a la conclusión de que Raskolnikov era el asesino, pero quiere que se entregue a las autoridades.

De consiguiente, y este es el tercer punto, he venido a hacerle una proposición franca y sin segunda intención: le exhorto a que haga reventar el tumor, yendo usted mismo a denunciarse. Ha de serle a usted infinitamente más ventajoso, y también me lo será a mí, porque me verá libre de este peso. ¿Qué? ¿No soy bastante franco? (Dostoievski, 1945: 335).

Raskolnikov se sintió acorralado:

¿Cuándo piensa usted detenerme?

—Puedo dejarle todavía día y medio o dos días pasear libremente. Reflexione usted, amigo mío; pídale a Dios, que en ello saldrá ganando, se lo aseguro a usted, saldrá ganando (Dostoievski, 1945: 337).

Raskolnikov tiene una sensación de culpa que le abruma. Se acuerda de Sonia y va a visitarla. A ella le confiesa que es él quien mató a la usurera. Ella le invoca:

Vete a una encrucijada, haz una reverencia a la gente, besa la tierra, porque también ante ella has pecado, y dile a todo el mundo en voz alta: ¡Soy un asesino!” Temblaba todo él al recordarlo [...] un como ataque le acometió de pronto; encendióse en su alma una centella y, súbitamente, como un fuego, lo envolvió todo. Todo, de pronto, enterneciose en él y brotaron las lágrimas. Según y como estaba en pie, así desplomose en tierra... [sic] (Dostoievski, 1945: 383).

Fue así como Raskolnikov trató de purificarse. Nótese el rol que cumple Sonia, la prostituta que le sirve para reconciliarse con la tierra, con el mundo, consigo mismo. Luego de esa reconciliación consigue algo de paz. Ella reivindica al asesino, es el puente para la purificación de Raskolnikov. También ella se reivindica porque acompañará a Raskolnikov hasta la Siberia. Le acompañará todos los años que dure la sentencia.

Como hemos podido apreciar, la obra logra comunicar un acontecimiento de intensidad dramática. Lo verbal y las obsesivas preguntas transmiten el desconcierto y la confusión del protagonista. El narrador nos introduce como voyeur en el subconsciente del protagonista. He allí la innovación del escritor, un relato policial que se aparta de lo habitual. Aquí la novela nos presenta al homicida, el lector sabe quién es y qué hizo, pero ese mecanismo voyeur le permite aproximarse al mundo interior del personaje.

La obra fílmica

La adaptación fílmica que conocimos es de Julián Jarrold. El actor John Simm cumple el rol de Raskolnikov. Luego del análisis del filme, podemos afirmar:

1. El filme se articula sobre la trama narrativa de la novela. Sigue todos los puntos de intensidad dramática que plantea la novela. Esto puede suponer visos de autenticidad o fidelidad, aun cuando los logros fílmicos sean limitados.

2. La novela es extensa y hace frecuentes conjeturas, innumerables reflexiones. El cineasta articula la sucesión narrativa del filme con base en los hechos de mayor intensidad dramática. En algunos casos, la obra opta por reducir algunos momentos que la novela juzga importantes. Por ejemplo, cuando Raskolnikov y Marmeladov se encuentran en la taberna y se ponen a conversar. En la novela, a través de este personaje, el narrador se permite hacer crítica a la sociedad. A la vez, nos permite recibir el testimonio de un hombre agobiado por la culpabilidad porque sabe que gasta el dinero de su hija, dedicada a la prostitución. Este episodio, en el filme, no se refiere con la amplitud que presenta la novela.

3. El sonido y los efectos son utilizados para acompañar la escena de suspenso. Son un complemento decisivo. Sin esos sonidos o efectos no se conseguiría el suspenso y la tensión que muestra la novela. En cuanto a la sucesión visual se aprecia constante cambio de plano y excesivo movimiento de cámara. Tal vez el propósito de los movimientos frecuentes de la cámara se producen para reflejar el mundo interior, atormentado, de Raskolnikov. Lo cierto es que tal agresión visual no contribuye a la transmisión del caos interior y se convierte en un efecto perturbador.

4. La versión fílmica reproduce, recrea visualmente, todos los momentos de intensidad dramática que plantea la novela. Un hecho importante es el homicidio en

sí, el nerviosismo para encontrar la llave y las joyas de la usurera. La obra presenta los ángulos de toma que dejan percibir el acto homicida de Raskolnikov, pero también el bloqueo emocional que tiene Lizabeta. Se transmite la angustia y nerviosismo de Raskolnikov cuando nota que hay clientes que han ido a buscar a la vieja y nadie les abre la puerta. Él teme que le descubran.

5. El filme dedica suficientes secuencias al juez Porfiri Petrovich que está a cargo de las investigaciones del homicidio. Se transmite ese diálogo decisivo en el que le hace recordar el artículo en el que Raskolnikov divide a la población entre seres ordinarios y seres extraordinarios. Se observa el interés del juez en demostrar que posiblemente Raskolnikov es el homicida. Y cuando logra convencerlo de que sabe la verdad de los hechos, le da un plazo para que se entregue a la justicia.

6. Un hecho importante es que el filme traslada de la novela gran parte del diálogo entre Raskolnikov y Porfiri Petrovich. No destaca el realizador por propuestas creativas con el lenguaje filmico.

7. Una secuencia particularmente significativa es el momento en el que Raskolnikov le comenta a Sonia que él es el asesino de la usurera y su hermana Lizabeta. Sonia recibe la noticia con asombro y temor. Raskolnikov insiste en que se trató de una muerte justificada, porque la vieja era un ser despreciable; que, en todo caso, se arrepiente de haber matado a Lizabeta. Sonia le ruega que se reconcilie con el mundo, con la tierra, consigo mismo. La secuencia filmica le concede la importancia que se requiere y Raskolnikov termina entregándose ante el juez Porfiri Petrovich.

8. La versión filmica acierta en las locaciones. El puesto de la comisaría es un edificio exterior imponente, pero por dentro es tan tétrico como todos los locales policiales. Se observan también las condiciones en las que vive Raskolnikov, un estudiante pobre. El impulso al homicidio se vincula con la pobreza, una violencia pasiva que el filme reproduce con acierto. Los personajes deambulan en la calle, es gente sin horizonte y que vive solo para la inmediatez. En ese contexto, Sonia es una de las muchas mujeres que se entregan a la prostitución para mantener a su familia.

9. No dejamos de advertir que los personajes protagónicos son marginales en el escenario social. Raskolnikov es un estudiante con futuro promisor, pero es pobre y su familia vive un momento difícil. El estudiante, debido a la pensión mínima que recibe, vive en condiciones de miseria y siempre está urgido de dinero. Por eso recurre a la usurera. Y se fastidia mucho más cuando su hermana le dice, en una carta, que aceptará casarse con un hombre a quien no quiere. Sonia, en su condición

de prostituta, es una marginal a la sociedad. Como su situación la ha decidido la madrastra, ella aspira a una reivindicación.

10. El amor une a los marginales. Cuando Raskolnikov confiesa a Sonia que él es el homicida de la usurera y de Lizabeta, ella le obliga a purificarse. Le hace ver que está en pecado, que debe reconciliarse con el mundo y consigo mismo. Raskolnikov obedece al pedido de Sonia: reza, pide perdón por el homicidio y se entrega al juez Porfiri Petrovich. El lado leal y reivindicador de ella es que, una vez que Raskolnikov es condenado a pasar años de cárcel en Siberia, ella lo acompaña en la prisión.

11. El filme, en su conjunto, cumple con la trasmisión del relato dramático y la obsesión del transgresor para cometer el atentado. Es minucioso al configurar a Raskolnikov como personaje obsesivo y torturado por sus temores y delirios. Digamos, en su favor, que no desentona ni tergiversa, pero tampoco arriesga mucho. Los roles de la actuación están dentro de lo esperado y las veces que pretende darle movimiento a la cámara, en su afán de transmitir los estados de confusión, cae en lo impertinente e inapropiado. No es un filme innovador.

Psicosis

La novela

La novela de Robert Bloch (1985) inicia con Norman Bates leyendo un libro sobre sacrificios humanos en tiempos de los incas. El libro tiene una descripción macabra, no especifica que se trata de rituales enmarcados en actividades simbólicas. Norman reacciona con el sonido de la lluvia y escucha la voz de su madre. Llama la atención que se trata de un diálogo con discusión de por medio que presenta a ambos como seres normales.

¿Sabes qué hora es, Norman?

[...]

Las cinco dadas —repuso—. No sabía que fuera tan tarde. Estaba leyendo.

¿Crees que no tengo ojos? Ya veo lo que has estado haciendo. —Se acercó a la ventana y miró afuera, a la lluvia—. Y también veo lo que no has hecho. ¿Por qué no encendiste el rótulo al oscurecer? ¿Y por qué no estás en el despacho, como debieras? (Bloch, 1985: 9).

Madre e hijo hablan como si ambos fueran seres vivientes. No hay ninguna señal que advierta que alguno de ellos ha fallecido o que Norman está hablando con un espectro, a la manera de Hamlet. Lo que hay que destacar es el temperamento de una madre que ejerce dominio sobre el hijo:

—[...] No, muchacho, no soy yo quien te enferma, sino tú mismo. Y ese es el verdadero motivo de que estés aún aquí, junto a una carretera secundaria. Nunca tuviste el valor, ¿eh, muchacho? Nunca tuviste el valor de marcharte de casa, o de buscarte un trabajo o aislarte en el ejército o echarte novia.

—¡No me hubieses dejado!

—Eso es, Norman. No te hubiese dejado. Pero si tú hubieras sido un hombre de verdad, habrías hecho tu voluntad (Bloch, 1985: 9).

De hecho, el diálogo deja ver un ambiente de tensión entre madre e hijo. La madre es cruel y le enrostra a Norman sus limitaciones, un tipo de dependencia de la que no se ha podido desprender: “Eras un niño pegado siempre a las faldas de su madre. Lo eras entonces, lo eres ahora y lo serás siempre” (Bloch, 1985: 11).

Pero centrémonos en los puntos de mayor intensidad dramática. Según la novela, estos serían:

1. El momento en el que Mary recibe el sobre de dinero y siente una turbación. El encargo había sido accidental. Al señor Lowery no le gustaba tener dinero en efectivo, ni que se quedara en la oficina. Como se sabe: “Mister Lowery recogió el dinero y lo colocó en un sobre, que cerró con goma”. A Mary le temblaban las manos. ¿Por qué le temblaban las manos? ¿Estaba planificando lo que haría con el sobre? Eso es parte del misterio:

—¿Qué le sucede, miss Crane? ¿No se encuentra bien?

[...]

—Es una de mis jaquecas, Mr. Lowery. En realidad, iba a pedirle que me permitiera salir ahora. Ya he despachado mi correspondencia, y hasta el lunes no podremos preparar los documentos de esta venta (Bloch, 1985: 14).

Inesperadamente, ella toma la decisión de dejar la ciudad. No cumple con dejar el sobre en el banco. Maneja horas y horas y luego, debido a la intensa lluvia y la neblina, prefiere hospedarse en el Motel Bates.

2. Norman Bates se muestra muy atento. Mary lo encuentra muy extraño: “Yo... nunca he estado sentado en una mesa con una muchacha, como ahora” (Bloch, 1985: 25). Mary se preocupa por haber tomado una decisión inesperada, peligrosa. ¿Qué diría Sam?: “¿Quién era ese pariente que le había dejado la herencia? ¿Dónde había vivido? ¿Por qué no le había hablado nunca de él? ¿Por qué llevaba el dinero en efectivo? ¿No se había opuesto Mr. Lowery a que ella abandonara tan súbitamente su empleo?” (Bloch, 1985: 28).

En el capítulo II se produce uno de los momentos dramáticos decisivos. Mary se estaba duchando: “Fue entonces cuando lo vio: un rostro que miraba entre las cortinas, colgado del aire, como una máscara. El cabello aparecía cubierto por un pañuelo y los ojos vidriosos la miraban inhumanamente; pero no era una máscara; no podía serlo [...] Era la cara de una vieja loca” (Bloch, 1985: 29).

Y fue en ese instante que vio que las cortinas se abrían y apareció una mano con un cuchillo: “Un cuchillo que cortó su grito. Y su cuello” (Bloch, 1985: 30). El homicidio se había producido.

3) La angustia es un elemento de tensión. Norman está desconcertado. Ha encontrado el cadáver y siente que eso lo hizo su madre. Cree que su madre está enferma: “No podía llamar a la policía. Debe recordarlo. No podía llamar a la policía. Ni aún entonces, sabiendo lo que había hecho. Porque no era responsable. Estaba enferma” (Bloch, 1985: 36).

Y más adelante, cuando deja a un lado las conjeturas vuelve a la realidad. ¿Y cuál era esa realidad?: “Una muchacha muerta. La muchacha que su madre ha matado” (Bloch, 1985: 36).

Limpio todo y escondió el cadáver. Buscó la llave del auto. Había un pantano y estacionó el auto para luego sumergirlo.

4) Otro momento de tensión se produce cuando Lila, la hermana de Mary, fue a buscar a Sam a Fairvale. Lo encuentra en la ferretería. Sam se sorprende de verla y le dice que no ha visto a Mary desde el verano pasado. Lila no sabe qué puede haber sucedido. A Sam le preocupa que no se haya avisado aún a la policía. Lila explica: “La policía no sabe nada de esto. Y Mr. Lowery no sabe nada de ti. Después de lo que me dijo consentí en no acudir a la policía (...) Pensé que tal vez lo hubieseis planeado entre los dos” (Bloch, 1985: 46).

En ese momento aparece el investigador Arbogast, representante de una compañía de seguros.

5) El señor Arbogast interroga a Norman. Al inicio le dijo al investigador que no sabía ni conocía a Mary. Luego, el investigador le demuestra que sí estuvo en ese motel. Era la mujer que se identificó como Jane Wilson: “Llovía mucho cuando llegó. Yo estaba ocupado. En realidad, no me fijé mucho en ella. Firmó en el registro, le di la llave y asunto terminado” (Bloch, 1985: 67).

El interrogatorio parece normal, pero da un giro cuando el investigador pregunta por la anciana que acaba de ver:

—La que está en la casa detrás del parador.

El corazón de Norman parecía querer salirse del pecho.

—No hay ninguna señora anciana —empezó a decir.

[...]

—La vi mirar por la ventana, cuando llegué —empezó a decir.

[...]

—La vi mirar por la ventana, cuando llegué ¿Quién es?

—Mi madre (Bloch, 1985: 68).

El investigador le informa que la buscan por el robo de cuarenta mil dólares. Cuando el investigador insiste, Norman se incomoda:

—Ya le he dicho que no se sabe nada; que está enferma y que ni tan siquiera vio a la muchacha.

—Le prometo no decir nada que pueda inquietarla —ofreció Arbogast (Bloch, 1985: 69).

Las cosas salen de control. El investigador entra en la casa de la madre de Norman. En determinado momento, la madre le sorprende:

Alargó el brazo y algo brillante se movió, una, dos veces. Un brillo que hirió la vista de Norman. No quería mirar; no tenía necesidad de hacerlo. Sabía ya.

Su madre había encontrado la navaja (Bloch, 1985: 70).

Era la segunda víctima de la madre de Norman. Nótese que la madre de Norman actúa como un personaje existente. Norman trata de ejercer cierta influencia, pero la madre es un personaje autoritario y hace lo que le parece.

6) Casi siempre el espectador se encuentra ante hechos inesperados. A Lila y Sam les llama la atención que Arbogast no regrese del motel adonde estaba interrogando a Norman. Deciden ir donde el sheriff, quien encuentra extraño que no hayan puesto la denuncia policial. Lila y Sam se sorprenden aún más cuando el sheriff les comenta que la madre de Norman:

Murió hace veinte años —dijo el sheriff Chambers. Fue un escándalo muy grande; pero tú no debes recordarlo; eras muy joven, entonces. (...) Algo debió salir mal; quizá ella esperaba algo, o Considine (su pareja) tuviera esposa en otra parte. Lo cierto es que una noche se envenenaron ambos con estricnina (Bloch, 1985: 83).

Aquí la información del sheriff sorprende al lector, quien hasta ese instante creía que la madre de Norman estaba viva y que era la que cometía los homicidios. Se ahonda el misterio.

7) Sam conversa con Norman para distraerlo mientras Lila inspecciona la habitación donde estuvo alojada Mary. Norman se pone nervioso y le da un golpe a Sam. Por su parte Lila, al esconderse en los bajos, hace un hallazgo sorprendente:

Lila abrió la puerta.
Y entonces, gritó.

Gritó cuando vio a la vieja, echada, a la anciana de cabellos grises, cuya atezada y arrugada cara le sonreía como en una macabra bienvenida.

—Misteress Bates —susurró Lila.
—Sí.

—Pero la voz no salía de las correosas mandíbulas. Procedía de algún otro lugar situado a su espalda, de la parte alta de la escalera del sótano (Bloch, 1985: 107).

Fue un instante de pavor y violencia. Norman trató de matar a Lila. Entró Sam y le dobló el brazo. Lila gritó y no dejó de gritar. Lo extraño es que: “Lila cerró la boca, pero el grito continuaba sonando. Era el frenético chillido de una mujer histérica, y salía de la garganta de Norman Bates” (Bloch, 1985: 107).

Con eso se devela que esa sombra con vestido de mujer que alzaba la mano para apuñalarla era la señora Bates. Tenía la vestimenta, pero la voz era la de Norman. Era él quien le daba vida a su madre.

8) En el capítulo XVI se resuelve el conflicto. El psiquiatra Steiner explica que Norman “Vivía tres vidas a la vez” (Bloch, 1985: 113). Además, señaló que “Cuando se producía una crisis, Norman se convertía en la personalidad dominante” (Bloch, 1985: 113).

En apariencia, se configura un personaje extraño, sometido a las indicaciones y decisiones de su madre. También la conducta de Mary es inesperada, ella debió depositar el dinero en el banco.

El manejo del suspenso es adecuado porque se da un final sorprendente en el que se revela que el traje de mujer correspondía a un esqueleto que es la madre de Norman. El relato se hace más sorprendente cuando nos enteramos que el mismo Norman es quien asumía el rol de su madre. Su voz (como Norman) dialogaba con la de su madre (que era él mismo). La novela explica esta complejidad psíquica a través de un especialista.

La adaptación fílmica

El filme de Hitchcock ha pasado a la historia como una de las mejores realizaciones del cine de suspenso. De ello no cabe duda. Está basada en la novela de título semejante, escrita por Robert Bloch. El filme se inicia con una escena en la que Mary o Marion Crane está en un dormitorio con su pareja, el señor Sam. La novela no empieza de ese modo. Para la novela es más importante destacar la discusión entre madre e hijo, y a partir de ello advertir el dominio mental que ejerce la madre. En el filme, Sam comenta a Mary su preocupación por que tuvo que asumir las deudas de su padre fallecido y los pagos que debe hacer a su exesposa. Mary se va a la oficina y observa que un cliente llega con ánimo de comprar uno de los inmuebles. Se concreta la venta y encarga a Mary que lo deposite en un banco. Pero señalemos cuáles son los puntos de mayor intensidad dramática y los logros del filme:

1. Mary estaba yendo en su auto y en un cruce peatonal se asusta al ver la imagen del señor Lowery. Teme que pueda descubrir que está huyendo con el dinero que le dieron para que lo deposite en el banco. Punto de suspenso.

2. En el motel Bates, Norman recibe a Mary. Él le ofrece algo de comer. Se muestra muy atento. En algún momento, su madre le reprocha que sea muy atento con la huésped. La imagen de la madre no se ve, solo se la tiene en cuenta por su voz en off. El realizador ha encontrado que la madre esté presente sin que se le vea.

3. Una vez que se ha instalado en una de las habitaciones, Mary decide ducharse. Cuando ella está en la bañera una sombra sale por la cortina de la ducha y la apuñala. La música enfatiza la tensión dramática. Cambios constantes de primeros planos y planos de detalle. Se observa el cuerpo de Mary, especialmente su mano, la cual describe su caída.

4. El investigador Arbogast se ha propuesto recuperar los cuarenta mil dólares que se llevó Mary. Necesita ubicarla. Interroga a Norman. En la segunda visita insiste en haber visto una anciana. Norman niega tal aseveración. El investigador, en un momento determinado, decide indagar por su cuenta y va hacia la casa apartada de los Bates. Mientras sube la escalera, una sombra le apuñala. Momento de tensión dramática.

5. Lila y Sam deciden que es necesario inspeccionar el motel Bates. Mientras Sam distrae a Norman, Lila va a la casa de los Bates. Norman sospecha que la mujer ha ido a inspeccionar y sale dando un golpe en la cabeza a Sam. Lila ha descubierto que en una habitación se encuentra la madre de Bates. La ve de espaldas, pero en otra toma se verá que la mujer vestida y con peluca es un esqueleto. Mary grita aterrada. En ese momento entra alguien para apuñalarla. Sam logra detener la mano de la sombra, quien no era otro que Norman.

6. El desenlace supone la resolución del conflicto. El psiquiatra explica que los crímenes los cometió la señora Bates, la madre de Norman. También se dice que la muerte de su padre y luego la relación de su madre con su amante alteraron la psiquis de Norman quien mató a ambos dándoles estricnina. Lo cierto es que Norman era la madre y a la vez Norman, el hijo. La madre mató a Mary porque sintió celos de que Norman se enamorara de ella.

Luego se observa cuando sacan el vehículo del lodazal.

7. Nada se ha dejado al azar. Incluso se ha replanteado lo que la novela deja en la ambigüedad. El director, Alfred Hitchcock, se toma la libertad de darle importancia protagónica a Sam, a quien luego retomará en la parte final. Desde esa perspectiva, resulta coherente y plenamente justificado que aparezca al inicio y al final y no solo de referencia, como sucede en la novela.

Parte del trabajo creativo supone replantear las escenas y las secuencias. El filme representa de manera objetiva personajes y temperamentos, muestra conflictos dramáticos o la progresiva agudización de la trama. Sam no podía aparecer solo al final del relato fílmico. Se justificaba, estructuralmente, que apareciera al inicio del

filme. Como se justifica que algunas escenas se presenten en *off*, en los recuerdos de Mary.

8. Nos queda claro que Mary no planificó la fuga ni la apropiación de dinero ajeno. Es cuando tiene el dinero en sus manos que se le ocurre huir hacia la aldea donde está Sam. Una decisión inesperada con la que corre el riesgo de dañar su honorabilidad. Lo cierto es que ella viaja y debido a la lluvia y la neblina siente la necesidad de hospedarse. Llega al Motel Bates sin saber que allí encontraría la muerte. Es como si el destino hubiera decidido que los hechos ocurrieran de ese modo.

Para el director es importante explorar las posibilidades expresivas de los rostros de los personajes. En esa línea, no deja de ser importante la actitud y los gestos de Norman quien no aparenta ser un homicida. Al contrario, se muestra como una persona más bien tímida. Nada hace suponer que sea un psicópata.

9. La novela presenta las escenas del diálogo entre Norman y su madre en tiempo presente, como si fueran “reales”, es decir, como si la madre efectivamente hablara con su hijo. El narrador no encuentra la manera de mantener el misterio. La madre se muestra dominante en exceso y Norman está sometido a ella. En el filme, la existencia de la madre se mantiene en suspenso. No se le ve hablando con el hijo. Se oye que habla, pero esa voz aparece en *off*, lo que va a suponer que estuvo hablando con su hijo. Eso hace más auténtico el filme y la trama del misterio. Solo después, casi al final del filme, sabremos que la madre no era sino un esqueleto con vestido de mujer y peluca.

El filme utiliza los encuadres y la dinámica visual necesaria para mantener el suspenso y transmitir el pavor. En el primer homicidio, la sugerencia está dada por la mano de la víctima que va cayendo, herida de muerte. En el segundo homicidio, se ve la sombra que arremete para apuñalar a un Arbogast desconcertado. El misterio se devela cuando descubrimos que la madre es un esqueleto vestido con ropa de mujer y peluca.

10. Es importante destacar la musicalización y los efectos de sonido. Es uno de los aciertos del realizador. Hay una adecuada sincronización entre el sintagma visual (los encuadres y la sucesión de imágenes) y el sonido elegido para transmitir los momentos de suspenso. Nada queda al azar. No existe una escena más. Hasta podríamos decir que no tiene un encuadre de más.

11. La tensión dramática baja cuando el psiquiatra da una explicación de lo que acontece con Norman: la existencia de dos personas en su interior. Norman es la madre

opresiva y dominante y también el hijo dominado, impotente, castrado. Es revelador que en la secuencia final veamos que en *off* discurren las dos voces: madre e hijo, y él muestra su rostro con cierto cinismo y a la vez desconcierto. ¿Cuál es la actitud de las autoridades y el psiquiatra? La actitud es comprensiva y de cierta conmiseración. Sienten que es un caso de alteración mental y que Norman es inimputable.

12. El director ha logrado estructurar un filme en el que se mantiene el suspenso. Son frecuentes los hechos inesperados, como el mismo caso del homicidio de Mary mientras se duchaba. El espectador queda impactado pero está lejos de imaginar quién puede ser el asesino de la joven mujer. Y ese misterio queda hasta el final. Es el equivalente al “dato escondido” de las novelas.

Nunca vemos la imagen completa de la madre. Apenas se insinúa una rápida imagen de una mujer detrás del brazo homicida. Solo después, la hermana de Mary descubre la imagen de una mujer que resulta ser un esqueleto. Queda tan aterrada como el espectador. El misterio se devela.

13. La explicación del homicidio llega a través del psicólogo. Es él quien dirá que el homicida es la madre, pero ésta es el mismo Norman. En este caso, toda la explicación del psicólogo es menos visual que la presentación del rostro de Norman mientras en *off* se escuchan dos voces: la de él y la de su madre.

Se trata de un filme que se mueve en el ámbito de las sugerencias y el plano de las significaciones. El espectador encuentra secuencias y mensajes que procesará después de la exhibición fílmica. El arte de la narración está en saber manejar el suspenso y presentar un final inesperado.

CONCLUSIONES

1. El código cinematográfico, a diferencia de la narrativa literaria (entiéndase novela), organiza su significación, su condición de signo, con elementos no verbales y verbales; conforma una imagen que se recibe y visualiza como secuencia en movimiento.

2. Aunque la narración está desde los orígenes de la cultura, la posibilidad de concebir una obra conformada por secuencias que se ensamblan fue el resultado de un proceso de desarrollo hasta la aparición de la escritura. Con ella se superó los límites de la comunicación oral y se hizo posible la creación de obras de mayor extensión como una épica.

3. El plano de la significación distingue al relato artístico de un modo particular. Más allá de la denotación y las propuestas obvias, el arte literario y el arte fílmico sugieren mensajes en un segundo nivel de significación. Esa particularidad, destacada por Heidegger, define la importancia y trascendencia del mensaje artístico. La obra de arte se aleja de lo obvio, condensa significaciones y tiende a la metaforización.

4. En la adaptación de una obra literaria el director de cine se encuentra ante el reto de trasladar la trama narrativa y objetivarla. El realizador fílmico debe “objetivar” la narración, visualizar la escena y el desarrollo del conflicto. El relato está en la escena de la imagen.

Ahora bien, no siempre la organización dramática de la novela, sus puntos de intensidad dramática, coinciden con los que propone el filme. Se habla de la organización de la dramática, de cómo el filme debe tener su propia narratividad para conseguir su efecto en el espectador. A veces, como sucede con *La fiesta del chivo*, la novela tiene un modo de organizar su narratividad, su ritmo dramático marcado por la incertidumbre de los conspiradores, mientras que en el filme el cineasta realza la imagen del dictador, lo hace protagonista y deja en segundo lugar a los conspiradores, a quienes recién se les muestra en el minuto 41, aproximadamente.

5. *Crimen y castigo*, como filme, se articula tomando como base el accionar del protagonista y sus conflictos internos. Recrea los espacios en los que se desplaza y su acción homicida. Se propone dar una mirada a los conflictos internos que abruman a Raskolnikov. Sin embargo, la adaptación no logra transmitir el desconcierto y los temores del protagonista luego del homicidio. La novela destaca porque abunda en la exploración del mundo interior del homicida, esas inacabables interrogantes que no tienen respuesta o que lo hundan aún más en el pavor. En suma, la obra fílmica no logra transmitir la complejidad psíquica del personaje caracterizado en la novela.

6. *Edipo rey*, llevada al cine por Pasolini, supone un replanteamiento de la versión teatral de Sófocles. Mantiene el argumento primordial, lo objetiva y le da un orden lineal, pero además, como innovación, inserta escenas que el espectador puede identificar como imágenes y personajes de los tiempos contemporáneos. El propósito es, sin duda, mostrar la vigencia de la trama. Tales escenas se muestran al principio, destaca el momento en que el padre le reprocha al hijo aún niño el hecho de que le está quitando el cariño de su mujer, madre del niño. La escena inicial se complementa con las secuencias finales, en los que Edipo, ciego, pasea por las calles con su lazarillo. La ceguera que revela la culpabilidad y el castigo, la mítica sanción.

Debemos destacar la configuración de un Edipo audaz, decidido, que vive la incertidumbre de un destino que no ha elegido. Transmite sus dudas y temores a una Yocasta que le escucha y sufre en silencio, no exterioriza. Un espacio ausente es el de la angustia de Yocasta cuando decide ahorcarse. El realizador ha logrado recrear el drama de un personaje trágico con el agregado de sugerir su vigencia en los tiempos contemporáneos.

7. *Psicosis*, la obra más importante de Hitchcock, alcanzó mayor éxito que la novela. La trama refiere el conflicto psicológico de un joven que, en apariencia, se presenta bajo la sombra de una madre dominante. El filme introduce algunas variaciones a la trama de la novela, pero no altera el drama fundamental. El realizador de cine resuelve el problema de cómo conseguir que la madre tenga presencia sin mostrarse. Pero a la vez, el filme está organizado para mantener el “dato escondido” casi hasta el final.

En la escena del ataque a Mary no se identifica al autor del homicidio. Solo después se revela la imagen esquelética de la madre de Norman. Pero más que eso, el logro más importante se produce cuando vemos sobre el rostro de joven dos voces que dialogan: la de Norman y su madre. Un final inesperado y espeluznante. La madre tiene la misma voz que Norman. Un trastorno psicológico.

REFERENCIAS

- Aristóteles (1999). *Arte poética*. México: Porrúa.
- Bloch, Robert (1985). *Psicosis*. Columbia: La montaña mágica.
- Dostoievski, Fedor (1945). *Crimen y castigo*. Buenos Aires: Jackson.
- Heidegger, Martin (1979). *Sendas perdidas*. Buenos Aires: Losada.
- Rodríguez, María de los Ángeles (2007). “Literatura, cine y novela cinematográfica”. Ponencia presenta en el XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nuevos caminos del hispanismo. París, del 9 al 13 de julio. https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_193.pdf
- Sánchez, José (2001). “Las adaptaciones literarias al cine: un debate permanente”. *Comunicar*. España, número 17, pp. 65-69. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/185310.pdf>
- Sófocles (1996). *Edipo rey*. Lima: Unión Latina.

“IMAGENAR” EL REALISMO MÁGICO DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ EN LA PANTALLA: DOS INTENTOS RECIENTES

Audrey Louyer¹

“Pues el cine no es mi género”, dice el narrador de *Memoria de mis putas tristes* (García Márquez, 2004: 20), lo que nos recuerda la problemática relación entre Gabriel García Márquez y el séptimo arte. Si Ripstein supo plasmar en la pantalla el ambiente de una novela como *El coronel no tiene quien le escriba*, tenemos que reconocer que muchas adaptaciones pasaron desapercibidas cuando no fueron un fracaso. En efecto, conocemos las reflexiones trilladas sobre la recepción de la adaptación de *El amor en los tiempos del cólera*, o de *Crónica de una muerte anunciada*. La dificultad estriba, sin duda, en la capacidad de los directores para dar cuenta de un efecto, el del realismo mágico, que circula por entre las palabras que forman el tejido del texto, pero mediante las herramientas cinematográficas. Imaginar o, a partir del neologismo que proponemos, “imagenar”, es decir, usar la imagen en movimiento para contemplar cómo se podría representar el realismo mágico en la pantalla, supone el manejo de las características de la imagen fija, de la imagen móvil y otros recursos. En efecto, como lo señalan con razón dos especialistas, no existe un lenguaje del cine:

le cinéma n'est ni une langue, ni un langage; l'équivalent des dictionnaires et des grammaires n'y existe pas. En tant que médium et en tant que média, il a progressivement donné naissance à un “style moyen” en constante évolution assimilable à un protolangage (Cléder y Jullier, 2017: 381).²

Ahora bien, desde una perspectiva estructuralista, la cuestión del trato del tiempo, del espacio, de la focalización son elementos fundamentales para el desarrollo de una trama y comunes a los dos medios artísticos, lo que se puede estudiar paralelamente. Proponer una definición del realismo mágico es también indispensable; de tanto usar

¹ Universidad de Reims Champagne Ardenne, URCA, audrey.louyer@orange.fr

² “el cine no es ni una lengua, ni un lenguaje; el equivalente de los diccionarios y de las gramáticas en él no existe. Como médium y como medio, poco a poco ha ido dando a luz a un ‘estilo medio en constante evolución y que se puede asimilar a un *protolenguaje*” (Cléder y Jullier, 2017: 381).

esta expresión a diestra y a siniestra, como el caso de palabras como “fantástico”, “fantasy” o “maravilloso”, ésta ya no significa nada, justamente porque lo significa todo; en el caso concreto, cualquier circunstancia en la que aparece un elemento extraordinario en la realidad cotidiana, sobre todo si ocurre en América Latina, puede ser considerada elemento constitutivo del realismo mágico. Pero si se trata de estudiar lo que es el “efecto” del realismo mágico sobre un lector o un espectador, es indispensable precisar los límites de nuestra concepción del término. Por otra parte, una tentación a la hora de estudiar una adaptación consiste en centrarse solamente en la pantalla, es decir, dejando aparte el sonido o los elementos que están fuera de campo y dedicarse solamente a una traducción visual de unos elementos lineales: la *imagen* en el cine despierta la imaginación, pero no solamente mediante lo visual. Para pensar este trabajo difícil de la adaptación cinematográfica de las obras de nuestro autor, elegimos el prisma del realismo mágico, y dos obras tardías de Gabriel García Márquez, respectivamente escritas en 1994 y 2004. La costarricense Hilda Hidalgo propuso en 2009 su obra *Del amor y otros demonios*, mientras que el director danés Henning Carlsen dirigió *Memoria de mis putas tristes* en 2011 a partir de un guion de Jean-Claude Carrière. Precisamos de entrada que nos centraremos esencialmente en el aspecto técnico y estético del trabajo de adaptación/imaginación —o imagenación si le robamos el término a Gilles Deleuze— y solo le dedicaremos un apartado a la recepción problemática, hasta escandalosa, de *Memoria de mis putas tristes*. Llegamos, pues, a la siguiente interrogante: ¿en qué medida es un reto lograr en una adaptación fílmica de estas dos novelas el efecto del realismo mágico sobre el público? En un primer tiempo, subrayaremos la doble dificultad supuesta por el proceso de adaptación, la apropiación y transmisión del efecto del realismo mágico. Ahora bien, en el paso del texto a la pantalla, o más bien del relato textual a la película, los directores van mostrando técnicas que ilustran esta transposición: analizaremos varios ejemplos de este trabajo en un segundo momento. Por último, veremos cuál puede ser el alcance de dicho efecto en el público y en qué medida estas obras nuevas pueden ser consideradas como recreaciones del efecto del realismo mágico. Precisamos que no vamos a resumir las cuatro obras en este trabajo, ya que se puede encontrar fácilmente cada una de ellas en internet,³ y añadimos que éstas se cristalizan en torno a dos

³ Por ejemplo, para *Memoria de mis putas tristes*, ver http://biblio3.url.edu.gt/Libros/put_tris.pdf (para la novela), <https://www.youtube.com/watch?v=XFrqsY-oP4Q> (para la película). En el caso de *Del amor y otros demonios*, ver http://biblio3.url.edu.gt/Libros/amor_demo.pdf (para la novela), (consulta: 3 de mayo de 2018).

parejas, cuyo amor es prohibido, Cayetano Delaura y Sierva María, por una parte, y el Sabio y Delgadina, por otra.

UNA DOBLE DIFICULTAD INMEDIATA

Una cuestión de lenguajes

Si bien en el cine y literatura las obras obedecen a dos semióticas diferentes, tienen la narratología como punto común. En efecto, la novela, como la película, trabaja con la articulación de dos elementos esenciales, la historia y el relato. Esta distinción es necesaria para entender las similitudes y distancias entre las obras. Por ejemplo, en *Memoria de mis putas tristes*, la historia de Damiana, criada del narrador protagonista, se concentra en una página del libro, mientras que en la película aparecen varias secuencias, de forma más puntual, que aluden a este personaje secundario y a sus sentimientos a medio camino entre odio y ternura. Del mismo modo, la secuencia de la visita del narrador al médico, en la película, aparece al principio, pero se sitúa al final del libro. Esto se explica por una diferencia entre la historia y el relato, la primera se refiere a la cadena causal de los eventos, mientras que el segundo corresponde con el trabajo para dar a conocer dicha cadena:

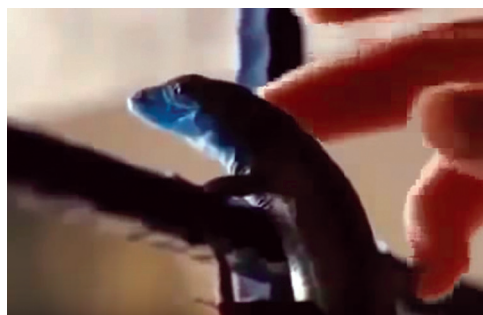
L'histoire est la succession chronologique des événements, couramment liés entre eux par une chaîne causale; on a beau faire, il faudra toujours considérer que Jean Valjean a été envoyé au bagne avant de devenir un respectable industriel sous le nom de M. Madeleine. Le récit est l'entreprise qui consiste à porter des événements à notre connaissance. S'il l'avait voulu, Hugo aurait très bien pu commencer par présenter M. Madeleine avant de se lancer dans un long flashback pour nous raconter son passé⁴ (Cléder y Jullier, 2017: 20).

⁴ “La historia es la sucesión cronológica de los eventos, que se relacionan entre sí mediante una cadena causal; siempre habrá que considerar que a Jean Valjean lo mandaron al presidio antes de que llegase a ser un industrial respetable llamado M. Madeleine. El relato es el proceso que consiste en informarnos sobre los eventos. Si hubiera querido, Hugo hubiera podido empezar presentando a M. Madeleine antes de adentrarse en un largo flashback para contarnos su pasado” (Cléder y Jullier, 2017: 20).

Esta es una primera dificultad que debe tenerse en cuenta. En el caso de lo auditivo y no visual también notamos diferencias de este tipo: por ejemplo en *Del amor y otros demonios*, la influencia de la cultura africana en Sierva María aparece desde el principio con los cantos que invaden el espacio sonoro, mientras que en la novela esta referencia aparece de forma más difusa a lo largo de la obra.

Por otra parte, sería ilusorio olvidarse de los múltiples lenguajes del cine. Si hemos dicho que no existe un lenguaje del cine es porque podemos distinguir por lo menos seis, los cuales se entrecruzan en el resultado en la pantalla. Para identificarlos, nos referimos al trabajo de Cléder y Jullier (2017: 39-40),⁵ pero lo ilustraremos a partir de ejemplos de nuestro *corpus*:

- La imagen fija permite movilizar los recursos de la fotografía o de los cuadros. En nuestro análisis, el realismo mágico de *Del amor y otros demonios* pasa por la armonía creada entre la protagonista y su entorno. Este rasgo se manifiesta en particular con la presencia insistente de insectos, como mariposas, caracoles o lagartijas que acompañan al personaje de Sierva María y con los cuales parece dialogar a través de sus cantos. Según las tomas, estos animales cobran protagonismo gracias al volumen que ocupan en el espacio. Cabe precisar que Hilda Hidalgo es graduada de la Escuela Internacional de Cine y de TV de la Habana y realizó varios documentales antes de dedicarse a esta película. Planos fijos, numerosos primeros planos o planos detalle, pocos diálogos son características de esta formación.



Fotografías: *Del amor y otros demonios*, Hilda Hidalgo, 2019.

⁵ Nos indican los autores: “La littérature n’a sous la main que le langage verbal, quand le cinéma dispose d’un éventail de systèmes de signes dont six au moins sont structurés par des langages” (Cléder y Jullier, 2017: 39).

- La imagen animada es la especificidad del cine. Analizaremos varios ejemplos para ver cómo se articula con el proceso fílmico.

- La música es un elemento fundamental en *Del amor y otros demonios*. En efecto, en medio del ruido de las campanas que recuerdan la omnipresencia colonial de la religión en la ciudad de Cartagena del siglo XVII, varias melodías ritman la actuación de los personajes e ilustran su estado de ánimo, sean las dudas y preocupaciones de Cayetano, o los cantos que aprendió de niña Sierva María. El músico Fidel Gamboa creó con esta ocasión dos temas principales que aparecen ora tocados por instrumentos, ora cantados, lo que crea cierta armonía en el conjunto y contribuye al clima de hechizo.

- El lenguaje verbal aparece bajo la forma de textos escritos en la imagen o entre las imágenes. Pensemos por ejemplo en la referencia intertextual a *La lozana andaluza* en *Memoria de mis putas tristes*, que además de crear un empalme entre las épocas a partir de la hamaca para dar un salto en el pasado y recordar la relación entre Damiana y el Sabio, construye otro nivel de lectura a partir del ambiente pícaro que remite a la ciudad de Roma en plena decadencia moral.



Fotografía: *Memoria de mis putas tristes*, Henning Carlsen, 2011.

- El lenguaje hablado. Los autores se refieren aquí al hecho de leer en voz alta un texto, donde la prosodia añade al texto escrito otro sistema de significantes. Por la

riqueza intertextual de las dos novelas, este aspecto aparece en varias ocasiones en las adaptaciones. Pensemos por ejemplo en la lectura que hace de Proust el Sabio, en voz alta, en la habitación con Delgadina dormida, o en la falta de concentración de Cayetano que tiene que leer en voz alta a Aristóteles, pero cuyo interés por Sierva muestra que no entiende lo que lee: “Leído así, Aristóteles pierde toda su calidad” (17:07), le reprocha el obispo.

*El realismo mágico*⁶

Solemos constatar muchas confusiones y definiciones que discrepan respecto a la mención “real maravilloso”, “realismo mágico”, “fantástico” en el sentido más amplio

⁶ «Si l'expression *magischer Realismus* a été relevée sous la plume de Novalis, on s'accorde à reconnaître que sa fortune au vingtième siècle est due à son utilisation dans le titre d'une étude du critique d'art allemand Franz Roh, publiée en 1925, sur les courants nouveaux de la peinture post-expressionniste en Europe. Pour simplifier grandement, Roh proposait de nommer «réalisme magique» les différentes tendances de retour à une représentation réaliste (voire statique, mais empreinte d'un soupçon de mystère) des objets, après l'engouement pour le flou impressionniste et les stylisations mouvementées de l'expressionnisme. Alors que la critique d'art allait en grande partie opter pour la *neue Sachlichkeit* (nouvelle objectivité), appellation concurrente de celle de Roh, la traduction de son ouvrage en espagnol dans la revue madrilène *Revista de Occidente* dès 1927, devait populariser son titre, *Realismo mágico*, de manière durable en Amérique latine puis bien au-delà. [...] Également vers 1927, l'expression italienne quasi identique de *realismo magico* parut dans divers manifestes et articles de l'écrivain et journaliste Massimo Bontempelli, notamment dans la revue franco-italienne '900 (Novecento). Entre futurisme, métaphysique et irréalisme magique, le *realismo magico* italien fut l'un des mouvements esthétiques issus de la débâcle du réalisme dans l'après-guerre – et voués à disparaître rapidement sous le fascisme triomphant. Pour Bontempelli, il s'agissait, grosso modo, «d'une façon d'inventer et de narrer dans laquelle la réalité, quoique très reconnaissable, tend à nous montrer soudainement sa face cachée, l'autre face de la lune». (Si la expresión *magischer Realismus* se encontró bajo la pluma de Novalis, se reconoce por lo general que su fortuna en el siglo veinte se debe a su uso en el título de un estudio del crítico de arte alemán Franz Roh publicado en 1925, sobre las corrientes nuevas de la pintura post-expressionnista en Europa. Para simplificar, Roh proponía llamar “realismo mágico” a las diferentes tendencias de vuelta a una representación realista (incluso estática, pero impregnada de una pizca de misterio) de los objetos, después del entusiasmo a favor de lo borroso impresionista y de las estilizaciones atormentadas del expresionismo. Cuando la crítica de arte iba a optar en su mayoría por la *neue Sachlichkeit* (nueva objetividad), apelación que competía con la de Roh, la traducción de su obra al español en la revista madrileña *Revista de Occidente* a partir de 1927 iba a popularizar su título, *Realismo mágico*, de forma duradera en América Latina y mucho más allá. [...] Hacia 1927 también, la expresión italiana casi idéntica de *realismo mágico* salió en varios manifiestos y artículos del escritor y periodista Massimo Bontempelli, en particular en la revista franco-italiana '900 (Novecento).

de la palabra, sin tener en cuenta el origen de estas expresiones ni ejemplos precisos de situaciones identificadas como típicas de cada una de estas escrituras. Al hablar de cine, se agrava el fenómeno; y al cruzar el charco para concebir la escritura desde la otra orilla en Europa, aún más. Veamos dos ejemplos claros en uno de los libros y en una de las películas. Primero, las últimas frases de *Del amor y otros demonios*: “La guardiana que entró a prepararla para la sexta sesión de exorcismos la encontró muerta de amor en la cama con los ojos radiantes y la piel de recién nacida. Los troncos de los cabellos le brotaban como burbujas en el cráneo rapado, y se le veía crecer” (1994: 169). Esta mención casi barroca e inimaginable nos recuerda el origen del proyecto literario de Gabriel García Márquez evocado en el prólogo: “mi abuela me contaba de niño la leyenda de una marquesita de doce años cuya cabellera le arrastraba como una cola de novia, que había muerto del mal de rabia por el mordisco de un perro, y era venerada en los pueblos del Caribe por sus muchos milagros” (13). Como lo evoca también en *El olor de la guayaba* (1982), varios episodios de sus obras tienen como fuente de inspiración los relatos de su abuela.⁷ Aquí aparece otro ejemplo, pero con un tinte de realismo mágico en la ficción creada. En el caso de la adaptación, esta larga cabellera es un elemento característico que la directora pone constantemente de realce en el trabajo de fotografía; ahora bien: este motivo final de la obra no aparece porque la obra se cierra en un sueño.

El fenómeno funciona al revés con el uso del teléfono en *Memoria de mis putas tristes*, es decir que la película se apodera de un motivo que parece banal en la novela para convertirlo en un elemento mágico en la pantalla. “No había terminado de desenvolver los regalos cuando Rosa Cabarcas me llamó por teléfono con la pregunta que yo no quería oír: ¿Qué te pasó con la niña?” (46) es una ilustración trivial de las numerosas llamadas que ritman la progresión dramática en la novela. La elección estética del director de cine Henning Carlsen consiste en crear, para el mismo contenido de la historia (según la terminología de Cléder y Jullier), el relato de una conversación sobrenatural ya que suena el teléfono,

Entre futurismo, metafísica e irrealismo mágico, el *realismo mágico* italiano fue uno de los movimientos estéticos nacidos a raíz del fracaso del realismo de la posguerra y que desaparecieron rápidamente con el triunfo del fascismo. Para Bontempelli, se trataba, *grosso modo*, «de una forma de inventar y de contar en la cual la realidad, aunque se reconoce fácilmente, tiende a enseñarnos de repente su otra cara, la otra cara de la luna» (Charles W. Scheel, citado por Lepage, 2008: 48).

⁷ Otra constancia del realismo mágico es su vinculación con las creencias, lo que aparece en *Del amor y otros demonios*: “Dominga de Adviento la amamantó, la bautizó en Cristo y la consagró a Olokun, una deidad yoruba de sexo incierto” (Cléder y Jullier, 2017: 54).

luego el Sabio dice: “¿Quién es?” y contesta sin tocar el teléfono (34:52), mientras se opera el clásico juego de alternancia de planos y empieza la conversación, pero con un “desfase visual” del que nace un efecto de lo imposible.

Para pensar lo que es el realismo mágico en relación con lo real maravilloso, nos centramos en las aproximaciones propuestas por los primeros autores que usaron la expresión, es decir, Arturo Uslar Pietri (1998), Alejo Carpentier (1949) y, más tarde, Enrique Anderson Imbert (1976), sin olvidar el origen de la idea no en el texto sino en la imagen, y precisando que esta escritura también tiene puntos de contacto con el surrealismo. Hasta Emir Rodríguez Monegal propuso en 1973 abandonar el término (Menton, 1998). Una de las cuestiones que llevan a una aporía cuando uno intenta reflexionar a posteriori sobre esta escritura es cómo definir la idea de realismo, sobre todo desde que Borges nos ha recordado que este proceso de describir lo real es bastante reciente en la historia de la literatura. Además, hay modulaciones según las áreas culturales, y no forzosamente geográficas, como lo recuerda con malicia Aníbal Malvar al rendirle homenaje a Gabriel García Márquez: “El realismo mágico se inventó en Galicia, y por eso en Galicia no es ni mágico. El realismo es ver lo que hay, y aquí lo mágico efluye de la tierra como en otras tierras nace el trigo” (Malvar, 2014), lo que cuestiona la idea de Uslar Pietri: “Lo que salía de todos aquellos relatos y evocaciones era la noción de una condición peculiar del mundo americano que no era posible reducir a ningún modelo europeo” (1998: 273). A partir de nuestra propia percepción del realismo mágico, a través de las obras literarias sobre todo, nos parece fundamental insistir sobre dos ejes: primero, la idea de efecto sobre el público, esta impresión a medio camino entre la maravilla y el asombro, una impresión que no es sistemáticamente intencional por parte de los autores. Además, con el realismo mágico, se trata de recrear, es decir, como en los cuadros de Chagall, de acentuar el aspecto ficticio del evento, dentro de una ambientación realista donde surge un elemento sobrenatural (el fantasma de la madre en *Memoria de mis putas tristes*, o un sueño tan real que le permite a Cayetano conocer a Sierva antes de verla en *Del amor y otros demonios*). En el caso de lo real maravilloso, nos parece ausente esta dimensión de recreación, y más fundamental la idea de dar cuenta, de plasmar una realidad. En todo caso, estas escrituras no tienen nada que ver con lo fantástico, donde el encuentro entre lo real y lo imposible es problematizado mediante un enigma insoluble a partir del cual aparecen pasajes de un nivel a otro en la indecisión. En nuestras cuatro obras, no hay este tipo de problematización: cuando el Sabio se interroga sobre la presencia

del mensaje escrito en el espejo, Rosa le contesta: “Puede ser de alguien que se murió en el cuarto” (69 en el libro / 1:20:00 en la película). Y aquí, las dos obras se (co) responden perfectamente.

¿Qué significa adaptar? ¿Y adaptar el realismo mágico?

García Márquez trabajó en Cartagena y Barranquilla como crítico de cine, entre 1954 y 1955, antes de estudiar el cine en Italia, donde conoció a Fernando Birri. En 1954 dirigió el corto *La langosta azul*, un trabajo experimental y de índole surrealista. Fue actor de la adaptación por Alberto Isaac, en 1965, de su cuento “En este pueblo no hay ladrones” con Juan Rulfo, Luis Buñuel y Carlos Monsiváis. Firmó varios guiones en nombre propio, como *Presagio*, de Luis Alcoriza en 1974, que integra elementos míticos de la cultura latinoamericana, la tragedia griega, la literatura moderna y del cine. También firmó con un seudónimo y con Carlos Fuentes el guion de *El gallo de oro* (1964) de Roberto Gavaldón, y de *Tiempo de morir* (1965) de Arturo Ripstein. A pesar de esta relación de “un matrimonio mal avenido”,⁸ Rodrigo García, hijo de Gabo, dedica hoy en día su carrera profesional al cine. De ahí que podamos decir que el propio García Márquez tuvo la oportunidad de pensar esta relación problemática entre literatura y cine.

En el caso de *Memoria de mis putas tristes*, hay un respeto de las proporciones y de los formatos casi fiel a la novela. Hasta podemos seguir la lectura y ver la película mientras damos la vuelta a las páginas del libro. Así es hasta la mitad de la película. La irrupción de la historia, con la referencia a Sarajevo en la adaptación, modifica esta “fidelidad de sombra” de la obra fílmica. ¿Pero en qué consiste una adaptación?

[I]l s’agit, d’un côté, de donner une forme concrète satisfaisante aux images virtuelles préparées par le livre (les images du film doivent ressembler à ce que j’ai vu en lisant); de l’autre, il faut conserver, par-delà le changement de médium, la force de sollicitation de l’œuvre (l’imaginaire ne doit pas être tout à fait stérilisé par les images); le spectateur, ensuite, doit retrouver dans le film une pensée mise en récit⁹ (Cléder y Jullier, 2017: 199).

⁸ Ver <https://www.youtube.com/watch?v=C3mlkAwUA-0>

⁹ “Se trata, por una parte, de darles una forma concreta satisfactoria a las imágenes virtuales preparadas por el libro (las imágenes de la película tienen que parecerse a lo que uno vio al leer el texto),

Aunque no nos convence la idea de imperativo con el verbo “deber”, esta definición de la adaptación parece corresponder con el proyecto de los dos directores y confirma el papel de mayor importancia de la imaginación (*images, sollicitation, imaginaire, retrouver...*) en el trabajo de paso del libro a la pantalla. Es necesario tener en cuenta otro aspecto más en nuestro caso: no sabemos si Gabriel García Márquez quiere crear el efecto del realismo mágico, pero de todas formas lo provoca. Esta idea plantea un problema cuando se trata de adaptar: ¿cómo un cineasta puede dar cuenta de este intento, si es, de todas formas, intencional de su parte? Este elemento constituye una diferencia en la aproximación, que tendremos en cuenta.

Finalmente, podríamos pensar esta relación entre la obra de origen y el resultado como film, creando una analogía: Carlos Fuentes (2011: 80) opone en *La gran novela latinoamericana* la tradición cervantesca con la de Stendhal.¹⁰ Del mismo modo, y si jugamos con una puesta en abismo, puede haber una adaptación fiel a la obra de origen, que seguiría la línea de Stendhal, y puede existir una dimensión más creativa, más imaginativa, que sería la de Cervantes. Hilda Hidalgo y Henning Carlsen navegan entre estas dos modalidades. Para elaborar de forma más concreta esta reflexión, estudiaremos varios ejemplos que muestran este paso de una escritura a otra.

El paso del texto a la pantalla

El proceso narratológico viene afectado

Hay una paradoja sorprendente respecto a la manera de expresar el realismo mágico: por una parte, puede aparecer la mención de fechas precisas, exactas, como el 27 de

por otra parte, hay que conservar, más allá del cambio de médium, la fuerza de sugerencia de la obra (el imaginario no puede ser esterilizado del todo por las imágenes); luego, el espectador tiene que volver a encontrar en la película un pensamiento hecho relato” (Cléder y Jullier, 2017: 199).

¹⁰ “Históricamente, la tradición de *La Mancha* la inaugura Cervantes como un contratiempo a la modernidad triunfadora, una novela excéntrica de la España contrarreformista, obligada a fundar otra realidad mediante la imaginación y el lenguaje, la burla y la mezcla de géneros. La continúan Sterne con el *Tristram Shandy*, donde el acento es puesto sobre el juego temporal y la poética de la digresión, y por *Jacques el Fatalista* de Diderot, donde la aventura lúdica y poética consiste en ofrecer, casi en cada línea, un repertorio de posibilidades, un menú de alternativas para la narración. [...] La tradición de Waterloo se afirma como realidad. La tradición de *La Mancha* se sabe ficción y, aún más, se celebra como tal” (Fuentes, 2011: 80-81).

abril o el 29 de agosto en las novelas que estudiamos, o la referencia, en el caso de la adaptación de Carlsen, a la Primera Guerra Mundial con el oficio de periodista del protagonista, que tiene que transcribir la información —una alusión ausente en el libro que evoca a nuestro parecer el trabajo de descifre de las pistas— del asesinato del archiduque de Austria (43:47). Pero estas menciones precisas que crean un efecto de lo real coexisten con trastornos del tiempo. En efecto, el realismo mágico puede afectar el transcurrir del tiempo, y Henning Carlsen ahonda en esta rica veta y transpone en la pantalla estos cambios temporales. En efecto, en *Memoria de mis putas tristes*, este proceso ocurre por lo menos en dos ocasiones claves. Primero, pensemos en el encadenado entre dos planos similares mediante la toalla, que opera una metamorfosis del Sabio-anciano en el Sabio-niño (02:35). Es un proceso que otro director, el español Pedro Almodóvar, ha usado muy recientemente en *Julieta* (2016), para efectuar también un salto en el tiempo. En el caso de nuestra película, ya que este “puente temporal” se sitúa al principio de la obra, constituye un guiño del director que acostumbra de entrada al público (lector de Gabo o no) a estas transiciones mágicas.



Fotografías: *Memoria de mis putas tristes*, Henning Carlsen, 2011.

Por otra parte, en esta misma película, la conversación telefónica presentada como introducción en medio de los créditos, y que da a conocer el argumento de la obra, “Hoy es el día [...] Mañana cumpló noventa años y quiero regalarme una noche de amor loco con una adolescente virgen” (00:50), viene repetida un poco más tarde (07:00), pero no de forma idéntica: si bien el texto es el mismo, hay modulación en la manera de filmar. Este proceso nos recuerda un punto de la clasificación de Gérard Genette, en *Figures III*, que se refiere al trato del tiempo. Aquí, la reiteración de un elemento que ya ha ocurrido crea un efecto de imposible insólito. Este efecto no es

problemático para los personajes, y es como si el espectador hubiera pasado de una focalización interna en la introducción (en la que vemos al Sabio en un primerísimo plano de espaldas y solo escuchamos la voz de Rosa) a una focalización cero, que nos permite seguir al mismo tiempo la reacción del protagonista y de su interlocutora.

Las rupturas espaciales también afectan la trama y contribuyen a crear la atmósfera donde se desarrolla el efecto del realismo mágico. En *Memoria de mis putas tristes*, leemos: “Desperté de madrugada sin recordar dónde estaba. [...] Tuve la sensación indefinida de que la había sentido levantarse en la oscuridad, y de haber oído el desagüe del baño, pero lo mismo pudo ser un sueño” (32); ahora bien, la focalización interna “completa”, es decir con una vocalización, mediante la voz en *off* por ejemplo de los pensamientos del protagonista, no es la óptica que eligió el director, por lo que solo el trabajo del actor, con las facciones, con los movimientos desubicados, con la oscuridad, con su mirada, puede dar cuenta de este sentimiento. En el caso concreto, se trata de mezclar lo vivido con lo soñado, lo que es una característica común a las cuatro obras. No podemos desarrollar aquí todos los elementos que remiten al sueño, por eso nos centraremos en un aspecto: el sueño compartido entre Cayetano y Sierva en *Del amor y otros demonios*. Este motivo aparece tres veces en la película, así como en el libro; el contenido es totalmente distinto entre el libro y la pantalla, lo que parece ser una elección deliberada de la directora, con una simbología que no tiene nada que ver. Pero más allá, lo que en los dos casos llama la atención del público es que el sueño de Sierva constituye un eco al sueño de Cayetano: “Lo contó: estaba frente a una ventana donde caía una nevada intensa, mientras ella arrancaba y se comía una por una las uvas de un racimo que tenía en el regazo. Delaura sintió un aletazo de pavor” (124). En la película, Sierva le confiesa su sueño a Cayetano, con la vela y el aljibe, lo que causa el estupor en el protagonista (59:50). Es de notar el uso de un elemento imposible que no está en el texto original, pero que cobra sentido en el aspecto visual de la adaptación: la vela que no se apaga cuando se cae al agua y que constituye el elemento bisagra entre la vigilia y el sueño.

Los personajes

Es otro elemento común a las novelas y las películas. Ahora bien, la imaginación viene un poco troncada por las películas que tienen que darles una forma, un relieve,

una figura, un rostro, una voz y un lenguaje no verbal a los seres de papel del texto narrativo. Para *Del amor y otros demonios* son más complejos y desarrollados en el libro, en particular a través de enfoques sobre varios personajes, que podrían ser microrrelatos dentro del gran relato que constituye la novela. Sin embargo, lo que está en el centro de la película es el amor entre Sierva María y el padre Cayetano Delaura. Hilda Hidalgo deja aparte muchas analepsis, que evocan la vida anterior de varios personajes secundarios, para centrarse en los protagonistas, y poda las ramificaciones de la trama para quedarse con la pareja; esto es particularmente visible con los padres de Sierva. Esta focalización reducida concentra la intriga en el amor prohibido y en la magia del sentimiento amoroso. En el caso de *Memoria de mis putas tristes*, se trata de una novela escrita en primera persona. Por eso, resulta a veces difícil dar cuenta de los pensamientos del protagonista en el paso a la pantalla, pero como lo veremos, el director propone otros efectos típicos del cine que compensan esta falta.

En todo caso, notamos la presencia de actores famosos, como Emilio Echevarría (*Amores perros* de Alejandro González Iñárritu, 2000), la actriz española Ángela Molina en el papel de Casilda y, magistral, Géraldine Chaplin, quien desempeña el papel de Rosa Cabarcas, la dueña del burdel. Esto confirma el papel determinante de las mujeres en las dos películas: en Géraldine Chaplin vive una verdadera persona:

La persona est l'image qui se dégage des précédentes apparitions de l'acteur ou de l'actrice, à l'écran, sur les planches ainsi que dans les médias: l'idée qu'on se fait de lui ou d'elle à travers ses incarnations successives, fictionnelles ou médiatiques, chacune ajoutant aux précédentes un peu d'épaisseur. L'art du casting consiste justement à choisir l'artiste dont l'emploi de départ s'accordera avec le personnage et dont la persona enrichira de la meilleure façon le film final¹¹ (Cléder y Jullier, 2017: 114-115).

Géraldine Chaplin, más allá de su fama internacional, es famosa en el cine hispanohablante por su papel en *Ana y los lobos* (1973) o *Cría cuervos* (1976) de Carlos Saura, y más recientemente en *Hable con ella* (2002) de Pedro Almodóvar. En

¹¹ “La *persona* es la imagen que se desprende de las apariciones anteriores del actor o de la actriz, en la pantalla, en el teatro, así como en los medios de comunicación: es la idea que uno se hace de él o de ella a través de sus encarnaciones sucesivas, ficcionales o mediáticas, y cada una les añade más espesura a las anteriores. El arte del casting consiste justamente en elegir el artista cuya función inicial será compatible con el personaje y cuya persona enriquecerá lo mejor posible la película final” (Cléder y Jullier, 2017: 114-115).

la película fantástica *El orfanato* (2007), de Juan Antonio Bayona, desempeña el papel de una médium que ayuda a una madre que busca a su hijo. Por eso, cuando aparece en la pantalla, todo este protagonismo cinematográfico la acompaña. ¿Qué actriz más fantasmal hubiera podido elegir el director para encarnar una mujer de la que dice el narrador desde la primera página del libro: “Era algo menor que yo, y no sabía de ella desde hacía tantos que bien podía haber muerto” (9).

Pero si nos centramos más específicamente en los personajes y su papel para la creación del efecto del realismo mágico, notamos entre los directores la posibilidad de privilegiar a un personaje mediante el encuadre, el montaje, el sonido, la música que entra en resonancia con el estado de humor de éste. Es lo que pasa en *Del amor y otros demonios* de forma equilibrada entre los dos protagonistas, y en *Memoria de mis putas tristes*, sobre todo con el Sabio. Estos recursos favorecen la identificación o por lo menos la comprensión del estado de ánimo de los personajes. El último elemento que queremos desarrollar sobre el trato de los personajes es el trabajo del fantasma de Delgadina, la joven de la que está enamorado el Sabio, en casa del protagonista. La mención en la novela corresponde con la secuencia dedicada en la película:

Quando pasó el aguacero seguía con la sensación de que no estaba solo en la casa. Mi única explicación es que así como los hechos reales se olvidan, también algunos que nunca fueron pueden estar en los recuerdos como si hubieran sido. Pues si evocaba la emergencia del aguacero no me veía a mí mismo solo en la casa sino siempre acompañado por Delgadina. La había sentido tan cerca en la noche que percibía el rumor de su aliento en el dormitorio, y los latidos de su mejilla en mi almohada. [...] Hoy sé que no fue una alucinación, sino un milagro más del primer amor de mi vida a los noventa años (61).

En la película, Delgadina está en casa del Sabio (54:33) y la cámara realiza un movimiento de panorámica que acompaña al protagonista que guarda los libros; el plano siguiente, un plano de conjunto de la biblioteca, confirma que el Sabio estaba solo y sugiere que esta presencia fantasmal no era más que un sueño; pero la manera de acompañar al público en esta alucinación forma parte de los efectos del realismo mágico. Notamos además la importancia concedida a los sentidos, tanto en la versión original como en la adaptación.

Enfoque sobre los sentidos

Lo sensorial es un motor de la percepción de la realidad, y las dos películas lo ilustran perfectamente. Esta idea se traduce entre otros recursos mediante el uso de primeros planos, que muestran los detalles de los cuerpos en *Del amor y otros demonios*, como también es el caso en *Memoria de mis putas tristes*. Centrémonos en esta última obra: Gabriel García Márquez ya subraya, con énfasis en el aspecto sensual, la importancia de los sentidos: “Me senté a contemplarla desde el borde de la cama con un hechizo de los cinco sentidos” (29). Y prosigue mencionando el calor tropical, pero usando un adjetivo poco común, “ensopada en un sudor fosforescente”. Si observamos la película detenidamente a partir de esta idea, cobra otro sentido el primer encuentro entre el Sabio y Delgadina (24:44). Es una secuencia a oscuras, en la que destacan la cama y el traje inmaculado del Sabio. Pero no es estática o solamente contemplativa, en la medida en que el ventilador crea un juego de sombras y luces y, además de la evocación del calor, dinamiza el conjunto. Durante este primer desencuentro se plantea la problemática del lugar: es el espacio de los cuerpos desnudos donde no tendrá lugar el acto carnal, pero sí un encuentro más sutil entre dos seres cuyas miradas nunca se cruzarán, un espacio de lo simbólico y lo metafórico, un espacio privilegiado. Las únicas miradas que perciben son las de sus propios ojos en el espejo. *Del amor y otros demonios* es, en este sentido, una película mucho más contemplativa, donde no abundan los diálogos en ningún momento del largometraje. La directora invita al público a que se focalice en las caras de los personajes, sus expresiones, su aliento, los cantos, los perfumes, las pieles con las heridas en las muñecas de Sierva, el tacto de las manos que acarician las caras o el pelo, y eso a lo largo de la película.

Por otra parte, si los sentidos son un modo de aprehensión de la realidad y del entorno, Gabriel García Márquez y los dos directores se adentran en las brechas de las ilusiones creadas por nuestros sentidos, y los aspectos fantasmales de las dos películas que ya son visibles en los libros siguen vigentes en las adaptaciones. En *Del amor y otros demonios*, la actitud de Sierva hasta engaña a sus familiares, mediante una comparación sobrenatural: “aprendió [...] a deslizarse por entre los cristianos sin ser vista ni sentida, como un ser inmaterial” (54). Y el fenómeno se confirma a continuación en la celda donde está encerrada: “Varias novicias declararon para las actas que volaba con unas alas transparentes que emitían un zumbido fantástico” (83). El silencio que rodea al personaje en la película confirma esta idea. En *Memoria*

de mis putas tristes, el autor juega con la inversión de los valores: “Increíble: viéndola y tocándola en carne y hueso, me parecía menos real que en mis recuerdos” (64), lo que pone de realce la desmaterialización de un amor que se ha vuelto platónico. Pero en la película, más allá de la historia de amor, salta a la vista el lado fantasmal de la muerte que se aproxima, en particular en la casa casi vacía y como abandonada, sin muebles, la sombra de lo que ha sido en el pasado, como los pendientes de su madre eran pendientes reales, reflejo de una vida de lujo de la que se fue despojando poco a poco el protagonista a lo largo de su vida disoluta y licenciosa. Por eso, el ambiente del realismo mágico le confiere sentido tanto a la historia de amor como a la vida de este protagonista que escribe sus memorias y convoca sus recuerdos, una actitud que Rosa Cabarcas no duda un segundo en tachar con picardía y ternura de “demencia senil”.

El alcance del efecto

La distanciamiento con lo real: más allá de las apariencias o lo verosímil

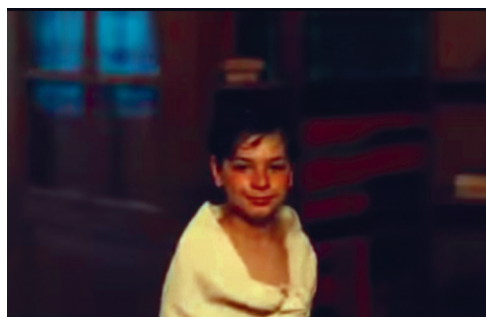
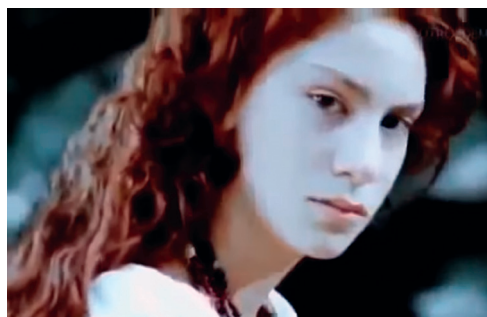
Ahora que hemos ilustrado varias ocurrencias del realismo mágico entre las obras textuales y su transposición/adaptación/traducción/relectura/reelaboración en la pantalla, queda pendiente una interrogante: el papel que le podemos otorgar a esta distanciamiento con la verosimilitud. El realismo mágico en *Del amor y otros demonios* parece cuestionar el peso del catolicismo y de la fe católica en todas las instancias de la jerarquía. A esta organización heredada de la colonia y la corona española se contraponen los fenómenos naturales como el eclipse que nubla la vista —pero abre el corazón— a Cayetano, o las tradiciones ancestrales heredadas de las tierras africanas. Esta simpatía creada para la proximidad con los elementos naturales, los cantos rituales y la sencillez de una vida lejos de los protocolos y de la terrible enfermedad de la rabia es un contrapunto a las modas y los modos españoles percibidos como distantes. Por eso, no es de extrañar la insistencia sobre la alusión a Voltaire y a sus *Lettres philosophiques*, publicadas en 1734, tanto en el libro como en la película. En efecto, recordamos las primeras cartas sobre los quakers en las que Voltaire cuestiona con ironía las costumbres cristianas: “nous sommes chrétiens et tâchons d’être bons chrétiens, mais nous ne pensons pas que le christianisme consiste à jeter de l’eau froide sur la tête, avec un peu de sel” (Voltaire, 1986: 38). Esta malicia o este rasgo

voltairianos dan cuenta de forma distanciada de una práctica que, sacada de su ámbito sagrado, no tiene ningún sentido, como es el caso en este ejemplo con el bautismo. Dicho aspecto también aparece plasmado en la película, con la mención del sacrilegio que representa el hecho de traducir a Voltaire al latín, durante el encuentro entre Cayetano y Abrenuncio, lo que da otra vuelta de tuerca a la distanciaci3n. Por lo dem3s, y m3s all3 del aspecto divertido del efecto del realismo m3gico, y de manera m3s profunda, se trata tambi3n de reflexionar y sugerir a partir del sue1o, sobre un modo de exageraci3n desenfrenada que explora las asociaciones de lo imaginario para que existan en lo real y cotidiano.

En el caso de *Memoria de mis putas tristes* se ha planteado la cuesti3n de la moral. En nuestra observaci3n de las dos obras, notamos que pasamos de los cuentos de Charles Perrault en el texto original a Proust en la adaptaci3n, cuando el Sabio se acuesta al lado de Delgadina dormida y lee en voz alta. Si la referencia a Proust se justifica con el amor incondicional del ni1o por su madre, una idea que abre y cierra la pel3cula, y aparece como toque, un gui1o en esta secuencia, tambi3n podemos imaginar que la modificaci3n se habr3 hecho para evitar una lluvia de reproches sobre el contenido de pederastia que una lectura “grado cero” puede sugerir. De hecho, el origen del texto de Gabriel Garc3a M3rquez se encuentra en Jap3n. Si un espectador contempor3neo puede pensar en la adaptaci3n de Rob Marshall en 2005 de la novela *Geisha* de Arthur Golden publicada en 1997, la fuente de inspiraci3n identificada es *La casa de las bellas durmientes* (1960-1961) de Yasunari Kawabata. Pero parece que al libro y a la pel3cula les cost3 encontrar su p3blico a causa de un contexto general complejo para la situaci3n de los derechos de la mujer y la explotaci3n de los ni1os en M3xico. En efecto, frente al esc3ndalo que se arm3, los inversionistas retiraron su apoyo, en vez de rodarse en Puebla y Veracruz se film3 en Campeche de forma clandestina, y la periodista mexicana Lydia Cacho, de *El Universal*, redact3 un art3culo mordaz en el que llama “apolog3a f3lmica de la trata de menores” el trabajo llevado a cabo por Garc3a M3rquez y Carlsen. Para prolongar la reflexi3n basta quiz3s con recordar que Garc3a M3rquez parece anticipar ya en su novela los reproches que le podr3an hacer: “descubri3 tambi3n que mi celibato inconsolable lo atribu3an a una pederastia nocturna que se saciaba con los ni1os hu3rfanos de la calle del Crimen. He tenido la fortuna de olvidarlo, entre otras buenas razones porque tambi3n conoc3 lo bueno que se dec3a de m3, y lo apreci3 en lo que val3a” (19).

La peli que supera la obra

A veces, los recursos fílmicos elegidos por los directores aportan algo más al resultado final. Pensamos por ejemplo en una herramienta poco usada en el cine, por crear un malestar en el espectador, ya que invierte la postura de *voyeur* que adoptamos cuando vemos una película: la expresión de la subjetividad mediante la mirada a cámara. En *Del amor y otros demonios*, se manifiesta en la segunda ocurrencia del motivo del sueño (50:20), durante el sueño de Sierva, en este espacio luminoso del aljibe que se opone punto por punto a la oscuridad del calabozo donde está encerrada. El plano siguiente se enfoca en Cayetano dormido, lo que subraya la conexión entre los personajes y su complicidad sobrenatural. En el caso de *Memoria de mis putas tristes*, la mirada a cámara aparece al principio (05:19) y subraya un momento raro: el Sabio-anciano se encuentra con sí mismo de niño. En esta colisión imposible entre las edades del personaje, el espacio es el motor del recuerdo y la música se convierte en un hilo conductor de una época a otra.



Fotografías: *Del amor y otros demonios*, Hilda Hidalgo, 2009 y *Memoria de mis putas tristes*, Henning Carlsen, 2011.

Otros elementos fílmicos dignos de interés son los encadenados: ya hemos visto que *La lozana andaluza* puede ser contemplada como un empalme entre dos épocas en *Memoria de mis putas tristes*. Pasa algo similar con Casilda cuando el Sabio-adulto tiene que escapar y le dice a la joven: “Tengo que estar en otra parte, en otro tiempo” (47:20), y se opera un encadenado que nos lleva directamente al Sabio-anciano que se topa con Ximena en una silla de ruedas. Este es un ejemplo de creación por parte del director que respeta los códigos del realismo mágico, ya que es como si el protagonista diera él mismo, con su palabra, este salto en el tiempo, lo que no resulta tan inmediato con el ritmo impuesto por la lectura.

Tampoco son de olvidar las escenas añadidas y la intertextualidad fílmica: la propuesta poética de Hilda Hidalgo nos permite afirmar que el realismo mágico es presentado aquí como un punto de partida hacia la libertad de la imaginación. En la última secuencia de la película aparecen unos planos generales y primeros planos que abren un nuevo espacio. Los insectos y los versos de Garcilaso que constituyen el leitmotiv de la película vuelven a aparecer con la sensualidad y el erotismo, y los personajes se desdibujan poco a poco. Respecto a la intertextualidad fílmica, la cabellera de Sierva María no deja de hacernos pensar en la adaptación de *El perfume*, del alemán Patrick Süskind (novela de 1985), realizada por Tom Tykwer en 2006. Por otra parte, *Memoria de mis putas tristes* nos hace pensar en la adaptación de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, una novela de Joaquim Maria Machado de Assis publicada en 1880, adaptada para el cine con el título *Memórias póstumas* y estrenada en los cines en 2001 por André Klotzel. Pero si volvemos a Colombia y a Gabriel García Márquez, notamos que los directores recurren también a la intertextualidad literaria y evocan otras obras del autor en sus películas, como las mariposas amarillas, o los hermanos de Ximena que pueden hacer pensar en *Crónica de una muerte anunciada*.

Pero...

Ahora bien: nos parece que muchos elementos textuales escapan a los anillos de la adaptación cinematográfica, hasta en la creación del ambiente del realismo mágico como telón de fondo o motor de la acción. Por ejemplo, ¿cómo transponer el uso de la comparación textual “como si” en una pantalla? García Márquez recurre a esta técnica de escritura varias veces en las dos novelas. Por ejemplo, en *Del amor y otros demonios*, la leemos en el encuentro de Sierva con Martina Laborde: “La niña se puso en guardia, y mantuvo sus ojos fijos y alerta hasta que Martina le sonrió. Entonces sonrió también y se entregó sin condiciones. Fue como si el alma de Dominga de Adviento hubiera saturado el ambiente de la celda” (100). La sonrisa, tradicionalmente asociada al diablo, es un signo de reconocimiento entre los dos personajes. Otro momento clave en el que aparece el uso de “como si” es el momento en que Delgadina habla durante su sueño en *Memoria de mis putas tristes*: “Su voz tenía un rastro plebeyo, como si no fuera suya sino de alguien ajeno que llevaba dentro” (76). En los dos

casos, “como si” es un vector que expresa de forma concentrada una comparación condicional hipotética y, como lo precisa Estrella Montolío Durán, “permite poner en relación elementos del mundo real con elementos de mundos posibles” (Bosque y Demonte, citado por Montolío, 1999: 3679). Y nos parece que las películas no logran completamente dar cuenta de esta riqueza de la imaginación.

Queda pendiente la interrogación sobre el alcance del efecto del realismo mágico ya no dentro de la economía de las obras, sino fuera de ellas. Nos parece que el narrador de *Del amor y otros demonios* da la clave de entendimiento: “Abrenuncio no pudo ocultar la admiración que le causaba aquel hombre recién liberado de las servidumbres de la razón” (167). Así pues, el realismo mágico, a través de las imágenes, o del texto, permite abrir las puertas de la imaginación, más allá de la racionalización extrema y de los códigos que imponen límites y barreras. Ahora bien: queremos terminar este recorrido interpretativo con una reflexión nacida de la lectura de un pasaje de *Memoria de mis putas tristes*: “Con este sabor me senté a continuar la nota que había dejado a medias el día anterior. La terminé con un solo aliento en menos de dos horas y tuve que torcerle el cuello al cisne para sacármela de las tripas sin que se notara el llanto” (43). Esta es una referencia intertextual que pasaría desapercibida, quizás, para un director de cine cualquiera, pero que supone de hecho varios niveles de lectura. El primer nivel es la alusión clara al poeta modernista Rubén Darío, pero, más cerca del autor, es una referencia a José Salgar, el jefe de redacción que daba consejos a Gabo cuando trabajaba de periodista y usaba reflexiones demasiado líricas. Es un guiño-homenaje que le escapa a la película, o que, a lo mejor, se puede notar en la toma en picado en el diálogo en la sede del periódico (43:09) que evoca a don Jerónimo que tachó la nota y no quiso que se publicara. Esta idea corresponde finalmente con la propuesta de Caroline Lepage: “le ‘réalisme magique’ tel que le façonne et le pratique García Márquez est bel et bien un outil personnel et même unique pour une forme très complexe de l’autofiction” (Lepage y Cortés Tique, 2008: 51).

Finalmente, queda claro que las dos adaptaciones de estas novelas de Gabriel García Márquez no son homotecias perfectas transpuestas al cine, ni espejos deformantes completos como fruto de una reapropiación. Son creaciones, criaturas que proponen una “imagenación”, es decir, un paso a la imagen fija, a la imagen en movimiento, a la imagen sonora, a la articulación entre todas las instancias discursivas del cine, a partir de un material complejo, un tejido textual basado en imágenes que abren los posibles,

recuerdan creencias ancestrales, manejan la intertextualidad, la intratextualidad y la propia vida de su autor. Por eso, cada una de las adaptaciones no pueden tener otra vocación que la de ser una propuesta estética que, aunque no supera la riqueza del realismo mágico tal y como lo explora el autor, despertará, en el público, la curiosidad por descubrir o volver a descubrir, mediante este largo e irremplazable trabajo de la lectura, dándole la vuelta a cada página, el placer de volar en las alas —enormes— de la imaginación.

REFERENCIAS

- Anderson Imbert, Enrique (1976). *El realismo mágico y otros ensayos*. Caracas: Monte Ávila editores.
- Carlsen, Henning (2011). *Memoria de mis putas tristes*.
- Carpentier, Alejo (1949). “Prólogo”, en *El reino de este mundo*. México: Distribuidora Ibero Americana de Publicaciones.
- Cascón, Juan (2006). “Realismo mágico. Historia e intrahistoria en el cine iberoamericano”. *Trocadero*. Cádiz, núm. 18. Consulta: 5 de mayo de 2018. <https://revistas.uca.es/index.php/trocadero/article/view/666/0>
- Cleder, Jean y Laurent jullier (2017). *Analyser une adaptation, Du texte à l'écran*. Paris: Flammarion.
- Clerc, Jeanne-Marie (1993). *Littérature et cinéma*. Paris: Nathan.
- Fiddian, Robin (2011). “Entre la pantalla y el libro: Gabriel García Márquez y el cine”. *Arbor*. Madrid, vol. 186, núm. 741. Consulta: 5 de mayo de 2018. <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/755/763>
- Fuentes, Carlos (2011). *La gran novela latinoamericana*. Madrid: Alfaguara.
- García Márquez, Gabriel (1994). *Del amor y otros demonios*. Barcelona: Debolsillo.
- García Márquez, Gabriel (2004). *Memoria de mis putas tristes*. Barcelona: Debolsillo.
- García, Alain (1990). *L'adaptation du roman au film*. Paris: IF Diffusion.
- Hidalgo, Hilda (2009). *Del amor y otros demonios*.
- Lepage, Caroline y James Cortes Tique (2008). *Lire Cent ans de solitude. Voyage en pays macondien*. Paris: PUF.
- Malvar, Aníbal (2014). Comentario del 19 de abril ‘Gabo’, a Cunqueiro: “Que yo también soy gallego, paisano”. Juan Carlos Escudier, *Cuarto poder*. Madrid: Mesa

- de Redacción. Consulta 5 de mayo de 2018. <https://www.cuartopoder.es/cultura/comunicacion/2014/04/19/gabo-cunqueiro-que-yo-tambien-soy-gallego-paisano/>
- Menton, Seymour (1998). *Historia verdadera del realismo mágico*. México: FCE.
- Montolío, Estrella (1999). “Las construcciones condicionales”. En Bosque, Ignacio y Violeta Demonte. *Gramática descriptiva de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe, 1999, pp. 3643-3737.
- Uslar Pietri, Arturo (1998). “Realismo mágico”, en *Nuevo mundo, mundo nuevo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Voltaire (1986). *Lettres philosophiques*. Paris: Folio Classique.

EL LLANTO POÉTICO DE LOS CAMELLOS DE GOBI: NARRATIVA, SIMULACIÓN Y VERDAD EN LA IMAGEN CINEMATOGRAFICA

Raul Marcel Filgueiras Atallah¹

Leonardo Pinto de Almeida²

El presente texto hace una reflexión sobre el cine y la narrativa, a partir de la película *Die Geschichte vom weinenden Kamel*. Para eso, pensamos la potencia de las imágenes cinematográficas en su relación con el acontecimiento y la verdad, que abren, por supuesto, un espacio narrativo de experimentación y transformación por tener como posibilidad el acceso al poético.

Las correlaciones pensadas aquí ponen en evidencia la importancia de la comprensión del poético y su asociación con el concepto del acontecimiento desde la experiencia y la narrativa.

IMÁGENES DE LO FALSO

La crítica de la razón es una de las condiciones para desmitificar el estatuto de la verdad y la moralidad. Para desmontar la verdad como valor supremo, es necesario sostener que toda verdad es paradójicamente falsa.

Nietzsche, a lo largo de su trabajo, no piensa el mito por el carácter mimético encontrado en la obra platónica. Señala que la creación de mitos es también una de las características propias de la ciencia moderna (Nietzsche, 1992 y 2006). Lo que importa de un mito son los efectos que produce en la dinámica del pensamiento y no su verdad esencial. La verdad es, en Nietzsche, una afirmación de la potencia de lo falso. Esa potencia, cuando es pensada o encontrada del lado de la vida, hace de la verdad un devenir. Por esta razón, aunque lo verdadero y lo falso continúen operando en

¹ Doctor en Psicología de la Universidad Federal Fluminense, raulatallah@gmail.com

² Profesor de la Universidad Federal Fluminense, leonardo.p.almeida@gmail.com

nuestro pensamiento, pueden ser entendidos como valores absolutamente históricos y legados a los procesos de creación.³

El concepto de la potencia de lo falso es recuperado por Deleuze (1987) en su libro *La imagen-tiempo*. Su lectura del cine por el sesgo del concepto nietzscheano, anunciado aquí, prepara la comprensión del juego de imágenes del cine en el acceso a lo poético. Hay, como dice Deleuze, un conjunto de imágenes cinematográficas, capaces de construir mundos y objetos por su poder de crear nuevas formas.

Las imágenes cinematográficas pueden expresar objetos del orden de lo inexplicable, produciendo intensidades en lugar de simples descripciones orgánicas de objetos. Esa es una de las características de la imagen, según Deleuze, como una representación directa del tiempo introducida en las imágenes cinematográficas.

A través de las técnicas de presentación de las imágenes, como el *flash-back*, *faux-raccord*, profundidad de campo y temporalización de la imagen, las imágenes cinematográficas pasan en un determinado momento de la historia del cine a valorar un tiempo subjetivo. Ellas ya no son meramente cronológicas, como presente, pasado y futuro ordenados en movimiento, sino que se establecen en un tiempo no lineal: el de la duración real. Ese tiempo establece nuevas relaciones entre presente, pasado y futuro, resultando siempre en objetos en devenir, fundados en las imágenes que los definen.

Podemos observar dos regímenes de la imagen cinematográfica: un orgánico y otro cristalino. En el primero, el objeto es una representación, su imagen no es dependiente del objeto en sí, sino de las correlaciones que llevan a la verosimilitud. Las imágenes, en su organicidad, tienen una representación indirecta del tiempo, siendo encadenada por la rigidez de los signos, privilegiando un lenguaje narrativo que explica el sistema de acción y reacción. En este estilo, la narración y el montaje cinematográfico establecen los modelos funcionales de la película de acción, definiendo una narración que pretende dar sensación de realidad al objeto presentado. “Lo que importa es que, decorados o exteriores, el medio descrito esté planteado como independiente de la descripción que la cámara hace de él, y que valga para una realidad que se supone preexistente” (Deleuze, 1987: 171).

³ El método genealógico de Nietzsche afirma que todas las verdades son inventadas en el tejido socio-histórico. Los conceptos de invención y origen son fundamentales para el avance de la problematización de las verdades (Nietzsche, 1998; Foucault, 1994, 1996; Almeida, 2009).

La construcción de la imagen, incluso ficticia, necesita de la organicidad para tener pretensiones a la verdad. El encadenamiento narrativo está fundado por la lógica. El tiempo y el movimiento son montados para dar una sensación de continuidad, llevando al espectador a experimentar la linealidad narrativa. La comodidad psicológica del espectador es uno de los objetivos de la narración orgánica. Así, cualquier escena más onírica debe ser separada por los cortes explicativos. Lo onírico debe ser presentado como un recuerdo del pasado vivido, pero jamás mezclado con la realidad actual. Tomamos como ejemplo las imágenes orgánicas, producidas en el cine del director Sergei Eisenstein. Con su tendencia dialéctica de imágenes, el montaje tiene un sistema donde el sentido se da por la organización de las funciones de las imágenes en las escenas. Cada cuadro, para el director, opera orgánicamente en procesos de yuxtaposición lógica: “dos trozos de película de cualquier clase, colocados juntos, se combinan inevitablemente en un nuevo concepto, en una nueva cualidad, que surge de la yuxtaposición” (Eisenstein, 1974: 16).

En su película *El acorazado Potemkin* (1925) vemos una organización temporal histórica de la narrativa. En la famosa escena de las escaleras de Odessa, es posible observar las secuencias dramáticas en sucesión orgánica. El escape de la muchedumbre perseguida por los soldados del emperador muestra secuencias de imágenes encadenadas para realzar el terror de las escenas de masacre. El sentido de cada cuadro está marcado por la secuencia anterior, en un proceso de lucha y huida que culmina en la masacre de la población por el ejército del emperador de Rusia. La organicidad reside en el intento de hacer el corte de los planos, conjunciones dialécticas entre imágenes, movimientos y signos sonoros correspondientes.

El régimen cristalino, a su vez, es lo más característico del cine moderno, apareciendo, sobre todo, en las corrientes neorrealistas italianas y en la *nouvelle vague* francesa. En este cine, empiezan a aparecer imágenes desconectadas de la acción y la reacción, se introduce un tiempo subjetivo en las situaciones y un estrechamiento máximo entre la realidad y la imaginación.

En efecto, lo imaginario aparecerá bajo la forma del capricho y de la discontinuidad, y cada imagen estará descolgada de otra en la cual se transforma. Será un segundo polo de la existencia que se definirá por la pura aparición a la conciencia y no ya por las conexiones legales (Deleuze, 1987: 172).

El movimiento y el tiempo en las imágenes cristalinas se relacionan con la duración. El cine es, ahora, la experiencia de la duración y el cambio, espacio donde lo virtual se conserva y convive con la imagen actual que se presenta a los sentidos. El movimiento de las imágenes no es más lineal ni depende de la cronología de los eventos, es el tiempo que pasa y que fija, lo que hace perdurar y al mismo tiempo lanza los objetos en constante devenir.

La verdad, en el régimen cristalino, se pone en jaque. La narración verosímil ya no es posible con la construcción de imágenes subjetivas. De este modo, la imagen subordinada a la acción y a la reacción es sustituida en el cine moderno por las narraciones falsificantes. La verdad se convierte en un accesorio dispensable en la construcción de imágenes. No hay verdad absoluta que resista a una narración de lo falso. Lo verdadero deja espacio para la sorpresa, lo impensable y lo inexpresable.⁴

La narración de lo falso es recibida tan paradójicamente por el espectador que el acceso a lo poético provocado por su construcción se materializa a través de sus ojos como lo propio de la imagen.

El régimen cristalino produce lo que Deleuze (1987) llama imágenes-cristal: condensación capaz de afirmar los elementos temporales en constante devenir. En la imagen-cristal, lo verdadero y lo falso no son opuestos, ni hay resolución de posibles conflictos. Por lo tanto, la narración puede no llegar a una conclusión, o puede llegar a varias igualmente válidas. Un evento establecido en el pasado, por ejemplo, puede incluso haber sucedido o haber sido imaginado por un personaje, con implicaciones iguales para el presente de la imagen.

Debido a ese pasaje en relación con las narrativas cinematográficas, las imágenes-cristal se configuran como situaciones ópticas y sonoras puras. Los personajes no son reactivos a una acción, pero están inscritos en situaciones o eventos que extraen su capacidad de reaccionar. Son personajes videntes, que “(...) ya no pueden o ya

⁴ Rancière (2005), en *A partilha do sensível*, formaliza el entendimiento de tres regímenes de visibilidad del arte: ético, poético y estético. El régimen ético, según la comprensión platónica del arte, estaría ligado al entendimiento de que el arte se basa en la imitación de modelos definidos con fines de educar a los espectadores. El régimen poético se funda en la jerarquía de temas y géneros que marcan las leyes de las Bellas Artes, basada en la noción de representación. El régimen estético, surgido a fines del siglo XIX e inicios del XX, produce una identificación del arte que apaga la jerarquización de los temas en su relación con la representación. Ese régimen desmonta la jerarquía de la representación, apuntando para el acceso a lo poético. La potencia de lo falso indicada a lo largo de ese artículo está asociada directamente a ese último régimen de visibilidad del arte.

no quieren reaccionar, tanto se exige que consigan «ver» lo que hay en la situación” (Deleuze, 1987: 174).

La imagen-cristal es una imagen-tiempo en que lo actual de las imágenes ópticas y sonoras puras se alinea con la imagen virtual, las imágenes-sueño y los recuerdos, los cuales se actualizan constantemente en el presente. Eso resulta que la narración deja de ser verídica y apunta a la potencia de lo falso. “El hombre verídico muere, todo modelo de verdad se derrumba, en provecho de la nueva narración” (Deleuze, 1987: 178).

Si la verdad ya no es del hombre verídico,⁵ la potencia de lo falso aparece en varios pasajes del cine. Tomemos aquí esta reflexión sobre el corto-circuito entre la realidad y la imagen dentro del cine documental contemporáneo. Vamos a analizar un ejemplo en que opera la dinámica entre la imagen-cristal y sus relaciones con la potencia de lo falso.

UN MITO EN LA ESCENA O LA ESCENIFICACIÓN DE UN MITO: *DIE GESCHICHTE VOM WEINENDEN KAMEL* (2003)



El sitio es el desierto de Gobi,⁶ uno de los desiertos más áridos del mundo donde viven algunas familias nómadas. Allí, Byambasuren Davaa y Luigi Falorni, estudiantes de cine, intentan filmar el cotidiano y el estilo de vida de estas familias.

⁵ El hombre verídico aquí indicado es el hombre limitado por el sistema de valores hegemónico. Ese entendimiento de Deleuze sobre el contemporáneo resuena a las discusiones de Blanchot sobre el hombre de la cultura y de Kundera acerca del hombre de la convicción. Todas esas figuras están relacionadas con los valores dominantes. Entonces, cuando la potencia de lo falso rompe con la verdad, apunta para una crítica a los valores hegemónicos (Kundera, 1993; Blanchot, 1969).

⁶ Narración escrita con apoyo del texto de Elvis Mitchell (2004) sobre la película.

Las hembras camello están preñadas. A Davaa, la directora de la película, le ha interesado un famoso ritual tribal desde que era una niña. Como es natural de Mongolia, sabe que hay un mito y un ritual que son parte de la comunidad del desierto desde hace milenios. Los nacimientos de los camellos son una parte integral de la comunidad y por lo tanto de suma importancia para todos. Resulta que en algunos casos hay rechazo de la madre por el hijo recién nacido, ese último está en riesgo de muerte por inanición. Con eso, la tribu tiene una respuesta a este problema, un ritual chamánico que según las leyendas hace que la cría sea aceptada por la madre.

La película es construida en forma de semi-documental. Ese modelo de narración fílmica se hace con partes reales y otras ensayadas por el equipo de filmación. La familia nómada retratada es real y los integrantes son los actores y actrices de la película. Su objetivo sería retratar la vida nómada con la mayor realidad posible, manteniendo el interés en la historia por el espectador, eliminando la monotonía de la vida cotidiana de la tribu para resaltar un evento singular. El foco elegido intenta construir la poética de las imágenes a capturar. Ese evento es la culminación de la película.

En esa obra cinematográfica, el juego entre la realidad y el ensayo empasta lo que asumimos como verdad, señalando una posibilidad de acceder a lo poético.

En el primer acto hay una escena introductoria. El anciano narra la leyenda de los camellos, tal como lo hacían los nómadas del Gobi hace miles de años.

Los camellos, originalmente, tenían astas, los ciervos no. Pero en un momento dado los camellos, con piedad de los ciervos, prestan sus cuernos. Estos, por una vez, viajaron lejos sin devolverlos. Los camellos hasta el día de hoy esperan sus cuernos de vuelta. Estos eventos han hecho de los camellos animales melancólicos. Hasta el día de hoy podemos percibir su mirada fija y perdida en el horizonte, esperando la vuelta de sus cuernos. Resulta que Dios toma nota de la injusticia, y por un capricho, decide dar como compensación por su pérdida, atributos fabulosos a los camellos; cola de serpiente, oreja de rata, ojos de vaca. Todos con la intención de devolver la alegría al camello. Pero no resuelve todo este esfuerzo de Dios. El camello espera su cuerno hasta el día de hoy. Y ese resentimiento comienza en el mismo momento de su nacimiento.

El camello representa para la cultura de Gobi el símbolo de la contemplación y la melancolía, de la lentitud y la indiferencia.

Los cineastas Davaa y Falorni buscan entender, a través de la vida cotidiana nómada, esa relación de extrema intimidad entre hombres/mujeres y animales. Las

generaciones de nómadas chocan: los jóvenes sueñan con vivir en las ciudades y los ancianos desean transmitir su cultura. Esos hechos motivan el rodaje de las leyendas tribales que presentan la relación de la tribu y los camellos.

El cuidado de los camellos consume a cada miembro de la tribu y los esfuerzos para mantener su rebaño saludable y en expansión son agotadores para todos. La preocupación por los nacimientos es notoria y siguen algunos rituales que garantizan su éxito. Uno de ellos fue la gran motivación para realizar la película: el ritual de aceptación de la madre camello. En algunos nacimientos, la madre rechaza a su hijo. Eso pone en peligro la vida del recién nacido. Los nómadas recurren a la sabiduría ancestral para resolver el problema.

Por lo tanto, los eventos que siguen no son la parte documental de la película, sino una escenificación basada en el ritual original que todavía existe en la región. En una noche fría, una madre camello da a luz a un camello albino. Para sorpresa de todos, ella no lo acepta. Así, un pequeño ritual moviliza a la familia. Los chicos son enviados a la ciudad en busca de un músico con habilidades especiales: un violinista.

Según la leyenda, cuando la madre se niega a dar leche al recién nacido, solo con la ejecución del ritual de la música y el canto, los aldeanos podrán liberar a la madre camello de su melancolía. El canto y la música sirven para devolver el afecto a la madre. Ese ritual se escenifica en la película, transmite toda la fuerza poética del ritual en cuestión. Ciertamente, el encanto de la escena es causado por el encuadre, la edición y el montaje hecho con maestría por los directores.

El juego entre simulación y realidad transforma la tradición escenificada en un problema o una cuestión cinematográfica (Deleuze, 2003). Cuando esto ocurre, la verdad se convierte en una falsa cuestión, ya que el arte cinematográfico en su acceso a lo poético no pretende imitar ni producir aprendizaje, sino formular una cuestión a través de la imagen. La imagen nos transporta a los campos de la tradición. En su experimentación, el espectador está totalmente sumergido en el espacio fílmico. En este espacio, al acceder a lo poético, el llanto es la cuestión poética planteada por la escenificación.

Cuando el chamán llega con su violín, todos se movilizan, los ancianos de la tribu miran desde lejos y los niños llegan curiosos. Los dueños del camello han atado la madre a su hijo albino para comenzar el ritual. Cuando la música comienza, la agitación da paso a los sentimientos de todos los que están alrededor. Una de las mujeres empieza a cantar un canto ancestral. Las agitaciones van disminuyendo en

intensidad. El sonido hace que la madre camello derrame una lágrima. En ese instante, hay aceptación. El recién nacido finalmente puede amamantarse.

Toda esta escena es el clímax de la película, muy bien dibujada por los directores, con una escenificación muy difícil de ser realizada acerca del antiguo mito de los nómadas de la estepa. Como se decía, sabiendo que la imagen fue escenificada, no se quita su carácter poético. Todo lo contrario, demuestra que el acceso a lo poético presupone transformar una idea o un hecho en una cuestión cinematográfica que pueda abrir un espacio de experimentación.

LA POTENCIA DE LO FALSO Y LAS IMÁGENES CINEMATOGRAFICAS

La poética de las imágenes presentadas está relacionada con la fuerza de la destitución de los signos de la razón. Lo poético, en este caso, implica el movimiento causado por el pasaje de un régimen de signos racionales a otros del campo de la afección. El espacio fílmico, para hacer aquí una alusión al concepto de espacio literario (Blanchot, 1987), abre un espacio experiencial de resonancia y reverberación. Los espectadores están totalmente involucrados en la construcción del plan de composición con las escenas a través de la afectación.

El cambio de un régimen a otro desplaza los clichés de sitio y convoca la palabra y sus imágenes correlacionadas a cambiar de posición en un plan de inmanencia. Ese plan compone con las imágenes los campos de la afectación, de la creación y del significado.

Deleuze (2006) entiende la diferencia como el propio proceso de creación y niega concebir el ser por su negativo; la filosofía de la diferencia no tiene una relación trascendente con el movimiento. No hay en la mudanza las representaciones infinitas en cadenas de significantes, puesto que no se concibe el lenguaje como dialéctica, sino como afirmación.

Esa idea nutre las concepciones de la obra de arte como formas de creación poética en que la repetición es el retorno de la diferencia. Lo que vuelve en el arte es su propia característica disruptiva, que avanza afirmando la repetición como una de las características de la diferencia. Esta característica del arte es propia del acceso a lo poético.

En Nietzsche y filosofía, Deleuze (2001) recupera la crítica nietzscheana de la verdad como dato universal. La dialéctica tradicional tiene dificultad en hacer el mapa de las fuerzas que construyen una verdad, no pudiendo contextualizar su historia.

Como señala Deleuze, la crítica de Nietzsche recae sobre el ideal de la verdad en una sociedad donde la moralidad es la fuerza motriz de la dominación. La moralidad determina el valor de las verdades. La voluntad de verdad jerarquiza los valores. Al tomar como punto de partida la moral, lo verdadero es el valor superior y las apariencias, lo inferior. Las apariencias son las ilusiones de las pasiones. Lo verdadero estaría conectado con el bien y lo justo, y por su parte, lo falso con el mundo de las apariencias y la ilusión.⁷

El mundo del arte es la voluntad de ir más allá de la verdad, engañar y escapar del ideal, huyendo de lo verdadero como estado perenne de la moralidad prevaleciente. El estado del arte es la ruptura.

En el caso de la película descrita, es posible percibir que lo falso es la potencia de la película. La escenificación del evento mitológico creó una ilusión para el clímax. Ese es el momento del documental que escapa a la realidad cotidiana de la tribu, elevando los eventos al momento más sublime, ya que da todo el sentido de la trama presentada antes y después. La preocupación no es con la verdad, sino con la fuerza del campo semiótico, ya que el espacio chamánico termina produciendo una novedad o acontecimiento.

Si hay afirmación en el conjunto de imágenes cinematográficas, ellas presentan la emoción como una poética que afirma nuevos estados de experiencia. La emoción disparada no es catarsis, pero se impone como un simulacro de un evento que tiene por característica presentar una emoción inferida de las emociones humanas y reemplazarla, a través del mito, en una nueva e insólita situación. El llanto de la madre camello, aunque no sea real, produce afectos que no son traducibles en palabras, trayendo en paralelo una situación completamente nueva. La escena es capaz de contar varias historias. Es una composición intensiva del mito.

Al mismo tiempo que engaña los sentidos, en la escena de las lágrimas resuena un campo de experimentación sensible e importa poco que sea un juego de engaño. El movimiento degrada cualquier similitud, copia o repetición de la misma, hasta el punto en que todo cambia, produciendo una desviación en la naturaleza de las imágenes.

En su entendimiento sobre la creación, Deleuze (2001), como Nietzsche, afirma que el artista crea nuevos mundos posibles. Esta idea se acerca al análisis de

⁷ La crítica de Nietzsche (2006) a la obra platónica, encontrada en *Crepúsculo dos ídolos*, señala que la división entre mundo de las ideas y mundo de las apariencias debe ser cuestionada y denunciada como una afrenta a la vida.

Kundera (1986) sobre el arte del romance. El autor checo enuncia que el escritor es un explorador de la existencia. Podemos acercarnos a esta idea afirmando que el cine también explora la existencia a través de sus imágenes construidas con intento de producir una narración.

El acceso a lo poético está directamente relacionado con la desviación de la naturaleza de las cosas, o sea, con el acontecimiento. Por lo tanto, pensamos que la mudanza y la creación apuntan al intento de construir nuevos mundos posibles.

De la misma manera, la experiencia se inserta en esas correlaciones entre la verdad y el pensamiento. Una experiencia es siempre plural a medida que comparte un carácter creador, como producción de sentido momentáneo.

Al pensar en los encuentros en el contexto de la experiencia de la obra de arte, Deleuze sostiene una forma de experimentación de las imágenes diferenciadas presentadas en la forma del cristal del tiempo. Esa es una de las características de la potencia de lo falso en el cine.

La narración ya no es una narración verídica que se encadena con descripciones reales (sensoriomotrices). Simultáneamente la descripción pasa a ser su propio objeto y la narración deviene temporal y falsificante. La formación del cristal, la fuerza del tiempo y la potencia de lo falso son estrictamente complementarias, y no cesan de implicarse como las nuevas coordenadas de la imagen (Deleuze, 1987: 178).

Como falsificante, en el momento de la formación del cristal del tiempo, el camello llora para arrojar al espectador a otro sistema de imágenes en el que se conjugan varias temporalidades.

Las conexiones entre personajes van de verídicas o legales en espacio para relaciones de tiempo. La narración falsificante es el momento poético en el que los elementos pueden cambiar a medida que las relaciones temporales se establecen. El tiempo de ese sistema está siempre en doble relación con lo verdadero, elevado a la potencia de lo falso. La imagen, derivada de ese proceso, al acceder a lo poético, crea mundos a través de la composición de imágenes únicas e irrepetibles.⁸

⁸ En *El arco y la lira*, Octavio Paz (1972) apunta a que el acceso a lo poético se caracteriza por la construcción de mundos, mediada por la creación de imágenes únicas e irrepetibles.

Deleuze (2007) extrae de la obra de Nietzsche el concepto de la potencia de lo falso, y lo transforma para entender una característica del régimen de imágenes que estamos debatiendo con este documental. Volviendo a la distinción entre las narraciones orgánicas y cristalinas por el sesgo de sus relaciones con lo real y lo imaginario, en la descripción orgánica, lo real está en contigüidad, ya que los cortes producen sucesiones y simultaneidades. En esa descripción, hay una lógica con la necesidad de la presentación causal entre los eventos sucesivos. En relación con lo imaginario, las imágenes se desprenden unas de otras. Una imagen puede ocupar el espacio de otras al transformarse continuamente. Son puras apariciones en la conciencia, sin necesidad de compromiso con lo real.

En el régimen cristalino, lo real y lo imaginario se confunden generando la imagen-cristal, la aparición de una imagen actual y su correspondiente virtual en sucesivos intercambios. La narración cristalina, a su vez, se refiere a un recuerdo puro que constituye las imágenes virtuales del pasado, sustentadas en el tiempo. Estas imágenes son independientes de una operación consciente para ser actualizadas, confundándose así con la noción misma del tiempo.

No son los recuerdos ni los sueños los que determinan estas relaciones crónicas. Las imágenes-recuerdo o sueño están en vías de actualización en los esquemas sensoriomotores, y suponen su ensanchamiento o su debilitamiento, pero no la ruptura en provecho de otra cosa. Si el tiempo aparece directamente, es en «las puntas de presente desactualizadas», en «las capas de pasado virtuales». La imagen indirecta del tiempo se construye en el régimen orgánico obedeciendo a las situaciones sensoriomotrices, pero las dos imágenes-tiempo directas se ven en el régimen cristalino según situaciones ópticas y sonoras puras (Deleuze, 1987: 176).

Así, un nuevo problema aparece para la narración cinematográfica: ella puede dejar de ser verídica, de aspirar a la verdad, falseándose. La forma de lo verdadero es destronada al sostener que dos realidades pueden existir al mismo tiempo. La potencia de lo falso es también, en el cine, una forma de producir formas inexplicables en su diferencia, tanto en el presente como en el pasado. El modelo de la verdad es sustituido en la narración de lo falso por múltiples posibles en una escena. No hay interpretación, sino varias interpretaciones que pueden cambiar a lo largo de la experiencia.

No hemos hablado de quien al respecto es el autor capital, Nietzsche, quien bajo el nombre de «voluntad de potencia» sustituye la forma de lo verdadero por la potencia

de lo falso, y resuelve la crisis de la verdad, quiere liquidarla de una vez por todas pero, contrariamente a Leibniz, en provecho de lo falso y de su potencia artística, creadora [...] (Deleuze, 1987: 178).

Las verdades inherentes a la narración quedan en suspenso. El pasado no es necesariamente una verdad. Las escenas pueden tener otras explicaciones posibles y, así, la narración se convierte en el objeto mismo de sentido.

En el caso de la escena del clímax de la película, el movimiento falso del llanto, constituido para los efectos dramáticos de la escena, despierta también la idea de una imagen-cristal. En ella, el tiempo y el movimiento, en suspensión, singularizan un instante en que todo cambia. El pasado ya no es lo mismo, ya que se han presentado nuevos sentidos a la narración. El presente no es contiguo al pasado y cambia al mismo tiempo que se actualiza.

El tiempo establecido aquí es el propio tiempo del acontecimiento. Ocurre verticalmente y por lo tanto no es lineal. Es como si se cayera sobre nuestras cabezas. Después de su ocurrencia, nada permanece igual (Deleuze, 2000; Žizek, 2017).

En la imagen-cristal, el tiempo es independiente del movimiento y la cronología. Es el tiempo de la duración. La duración es la emancipación del tiempo y del movimiento. El tiempo no está representado por una línea, sino por un cristal que contiene pasado y presente en un instante. Ese evento es el acontecimiento que rompe con cualquier vestigio de verdad que pueda ser representada.

La narración entera no cesa de modificarse, en cada uno de sus episodios, no de acuerdo con variaciones subjetivas sino según lugares desconectados y momentos descronologizados. Esta nueva situación tiene una razón profunda: contrariamente a la forma de lo verdadero, que es unificante y tiende a la identificación de un personaje (su descubrimiento o simplemente su coherencia), la potencia de lo falso es inseparable de una irreductible multiplicidad. «Yo es otro» ha reemplazado a Yo = Yo (Deleuze, 1987: 180-181).

En la narración neorrealista del cine italiano moderno y en la *nouvelle vague* del cine francés, Deleuze (2007) identifica un cambio descriptivo y narrativo significativo. En ellas las imágenes son presentadas por sistemas de ruptura, siendo dispersivas y elípticas, con conexiones entre sí débiles y flotantes.

Pero la nouvelle vague rompía deliberadamente con la forma de lo verdadero y la sustituía por potencias de vida, por potencias cinematográficas que se juzgaban más profundas. Si en ciertos films recientes buscamos la descendencia de la nouvelle vague o la influencia de Godard, inmediatamente observamos características que bastan para definir su aspecto más aparente (Deleuze, 1987: 183).

Para esas situaciones, la vida cotidiana no es más entendida como banal, ya que es mediada por escenas que apuntan para la dimensión temporal de la experiencia. Para Deleuze, está claro que una narración cinematográfica clásica funciona por analogías, ya que sus enunciaciones operan por similitudes y contigüidades, es decir, por signos analógicos. Ya en el cine moderno, la posibilidad narrativa surge de los signos que no se mueven por analogía, sino por algo fuera de la imagen: una enunciación o una idea. Operan de esta manera, más allá de la analogía, como códigos de lenguaje, informaciones serializadas o planos perceptivos que tienen la capacidad de condensar y cristalizar el tiempo y aún de singularizar una multiplicidad.

Hay entonces una separación entre imagen y signo: las imágenes pueden existir en su forma, sin importar los signos que se conjugan. Una imagen solo asume el significado por un recorte de conciencia, un acto del presente que confiere estatus a esa imagen y la recubre del sentido.

La imagen, en relación con el tiempo, produce ese pasaje entre contigüidad y suspensión. La imagen-cristal tiene una relación intrínseca con lo actual y lo virtual, está sumergida en el tiempo, pero en su dimensión no cronológica.

La descripción cinemática permite una secuenciación tal que confiere el estado de veracidad e intimidad con lo real que se presenta. Lo imaginario también sufre la influencia de las descripciones orgánicas, en una película en la que hay una secuencia soñada, por ejemplo, o un recuerdo de un personaje, ya que es presentado por el corte como un elemento extraño al encadenamiento, como una cita o inserción de un objeto externo a la narración.

En la descripción cristalina, a su vez, Deleuze sostiene que lo real ya no funciona con objetos independientes y las relaciones causales y lógicas no son más importantes que la virtualización de las relaciones de objetos. Promueve la conjunción entre lo real y lo imaginario.

Hay escenas, como en el ejemplo de la película, en las que ya no se puede distinguir en la narración en qué momentos hay realidad y fantasía, no importa más

esa distinción. Lo que interesa en este horizonte de los eventos cristalinos es la pura intensidad, representada aquí por imágenes ópticas y sonoras puras.

En la película mencionada, la descripción cristalina está en la ritualización de la relación entre la madre camello y su cría. La música es lo que une el conjunto de imágenes rituales y lanza lo real al encuentro de las imágenes mitológicas de la tribu, promoviendo eventos de indiscernibilidad entre la mitología y la realidad presentada (Deleuze, 1987).

Aún dentro de la dinámica de la experiencia de lo falso, Deleuze identifica algunos de los vicios de la narración: en general, al resolver el problema, se produce un punto de inflexión en el guion hasta que la historia logra una conclusión. Mientras tanto, en la narración cristalina, el guion abandona los puntos de inflexión de la historia, los personajes son testigos del problema y no reaccionan a la situación, están en la posición de videntes.

Muy distinta es la narración cristalina, pues implica un derrumbamiento de los esquemas sensoriomotores. Las situaciones sensoriomotrices han dado paso a situaciones ópticas y sonoras puras ante las cuales los personajes, ahora videntes, ya no pueden o ya no quieren reaccionar, tanto se exige que consigan «ver» lo que hay en la situación (Deleuze, 1987: 174).

En la narración cristalina, nos damos cuenta de que el movimiento tiende a cero. Los guiones, a pesar de no tener una linealidad o puntos de inflexión, sirven para seguir un giro que nunca puede ocurrir. El tiempo no es cronológico y, por lo tanto, se vuelve crónico. El tiempo de la duración y la formación de los cristales de tiempo, en que se inscriben movimientos anormales descentralizados, son en realidad falsos movimientos.

En la película *Die Geschichte vom Weinenden Kamel* (2003), vemos un relato que destrona la necesidad de la verdad. Las escenas que suceden son simulaciones de una narración, presentada como real, pero que a su vez establece un análogo de lo real, o mejor, un real posible o imaginado. En la película, los personajes están siempre pasando de lo real presentado a la fantasía imaginada y en muchos momentos no se percibe cuando hay simulación y cuando no hay. La simulación de la película se da por la transcripción de una mitología que aparece en la narración como contenido verdadero. Las escenas son capaces de traspasar la mitología, llegar a lo real y devolverla

a la mitología, en una danza perpetua entre grados de simulación y elementos de lo real dados por los objetos presentados.

REFERENCIAS

- Almeida, Leonardo Pinto de (2009). *Escrita e Leitura: a produção de subjetividade na experiência literária*. Curitiba: Juruá.
- Blanchot, Maurice (1969). *L'Entretien Infini*. France: Gallimard.
- Blanchot, Maurice (1987). *O espaço literário*. Tradução de A. Cabral. RJ: Rocco.
- Davaa, Byambasuren y Falorni, Luigi (2003). *Die Geschichte vom weinenden Kamel*. Produção: Tobias Siebert. Alemanha: Bayerischer Rundfunk. 1 DVD (83 min).
- Deleuze, Gilles (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. España: Ediciones Paidós.
- Deleuze, Gilles (2000). *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. SP: Perspectiva.
- Deleuze, Gilles (2001). *Nietzsche e a filosofia*. Portugal: Brochura.
- Deleuze, Gilles (2003). Qu'est-ce que l'acte de création? In: Deleuze, G. *Deux régimes de fous: Textes et entretiens, 1975-1995*. France: Les Éditions de Minuit, p. 291-302.
- Deleuze, Gilles (2006). *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2ª ed.
- Eisenstein, Sergei (1974). *El sentido del Cine*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Foucault, Michel (1994). Nietzsche, la généalogie, l'histoire. In: Foucault, Michel. *Dits et écrits II (1970-1975)*. Édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald. París, France: Gallimard, p. 136-156.
- Foucault, Michel (1996). *A verdade e as formas jurídicas*. Tradução de R. Machado & E. J. Morais. RJ: PUC-Rio, Nau Ed.
- Kundera, Milan (1986). *L'art du roman*. France: Gallimard.
- Kundera, Milan (1993). *Les Testaments trahis*. France: Gallimard.
- Mitchell, Elvis (2004). "Film Festival Review; Ritual and Trust in Mongolia (Not Just Another Camel Tale)". En *New York Times*. Consulta: 12 enero 2018. <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9C04E7D91230F935A15750C0A9629C8B63>.
- Nietzsche, Friedrich (1992). *Além do bem e do mal*. Tradução de Paulo César de Souza. SP: Companhia das letras.

Nietzsche, Friedrich (1998). *Genealogia da moral. Uma polêmica*. Tradução de Paulo César de Souza. SP: Companhia das letras.

Nietzsche, Friedrich (2006). *Crepúsculo dos ídolos, ou, como se filosofa com o martelo*. Tradução de Paulo César de Souza. SP: Cia. das letras.

Eisenstein, Serguei (1925). *Encouraçado Potemkin*. Rússia. P&B. I DVD (74 min).

Rancière, Jacques (2005). *A partilha do sensível, estética e política*. SP: Ed. 34.

Zizek, Slavov (2017). *Acontecimento, uma viagem filosófica através de um conceito*. RJ: Zahar.

DISRUPCIONES SOBRE LA MIRADA DESDE EL GÉNERO DE EMISIÓN: *LA NEGRA ANGSTIAS*

Diana Elisa González Calderón¹

INTRODUCCIÓN

Decir “mirada desde los estudios de la imagen” significa señalar lo que se configura desde la perspectiva de quien emite o percibe el estímulo visual. La imagen generada desde el universo de los medios es una estructura discursiva que condensa la mirada de una época en cuanto a roles, usos y costumbres. Como representación, refleja una ideología y abre o limita el escenario de lo visible.

Identificar si existen diferencias en la mirada mediática desde el género de emisión supone que el ámbito de la imagen influye en la conformación de imaginarios y que la representación generada desde estas dos posiciones biológicas, social y culturalmente distintas, emana una postura en el qué y cómo nombrar. De aquí que la imagen, como constructo ideológico, causa afectación y es agente de transformación cultural.

La mirada desde la emisión está inserta en un escenario de poder e intervención, por la posibilidad de generar universos ideológicos, donde la experiencia personal del director y la intención de producción se hacen presentes de manera enfática o de puntillas. La subjetividad que se filtra desde la selección de palabras, estructura de diálogos, planteamiento de la representación de él, de ella, de eso, de aquellos, es la manera de entender “lo otro” y a uno mismo.

Repensar cómo se construye la mirada desde el género de emisión y cuál es su diferencia favorece la desnaturalización de la verdad que otorga la imagen y a la vez reconocerla como artificio o puesta en escena al seleccionar un qué, cómo, desde dónde, para qué. Identificar el contexto y el referente autoral favorece el sentido y la comprensión del discurso, y si se identifica desde el género, es posible intuir que

¹ Docente e investigadora en la Universidad Autónoma del Estado de México, dianaeligionzalez@yahoo.com.mx

se nombra desde la experiencia de lo masculino y femenino, como géneros aceptados e imaginados.

El presente documento pretende identificar las diferencias entre la obra literaria *La negra Angustias* (1944) del escritor mexicano Francisco Rojas González y la obra cinematográfica dirigida por Matilde Landeta (1949), contrastando la mirada que se construye desde la narración, donde la subjetividad que otorga la experiencia biológica, social y cultural, determina el universo simbólico que se plasma en ambas historias. La obra cinematográfica está basada en la obra literaria; sin embargo, la directora modifica la versión original para criticar la configuración de lo femenino y lo masculino en las representaciones de la época. Con toda intención, rompe el modelo clásico de representación de las mujeres, lo que constituye una propuesta valiosa a partir de la subjetividad que da la experiencia, donde se hace evidente el distanciamiento de la idea “mujer” en ambos universos: el literario de Francisco Rojas González y el cinematográfico de Matilde Landeta.

Este análisis pone especial énfasis en la obra cinematográfica, pues hace evidente no solo la crítica al constructo literario, sino al social; por lo que la estructura comparativa de análisis recae principalmente en la obra de Matilde Landeta. Se parte de la comprensión histórica de la llamada “Época de Oro” del cine mexicano, como contexto que da sentido a ciertas características, circunstancias y atributos de las representaciones planteadas tanto en la obra de Francisco Rojas González como en la de Matilde Landeta.

LA REPRESENTACIÓN

La representación como acto intencional está presente en la historia del ser humano, quien desde las pinturas rupestres requería señalar, explicar, documentar. Se señala desde lo que la realidad es y significa desde la posición y experiencia emisora.

En los medios de comunicación, la realidad debe ser mostrada y, por lo tanto, representada bajo ciertos códigos y codificada para ciertos grupos con los que se tiene la intención. En estas construcciones, es fácil caer en estereotipos, pues así se “simplifica la realidad representada, sea por omisión o por deformación” (Tuñón, 2000: 16).

La representación tiene gran influencia en ciertos públicos al construir la idea de “verdad” en lo que se presenta, y en el caso del cine “...tienen un papel muy importante en la construcción de mundos de vida e identidades” (Torres, 2008: 97).

Julia Tuñón (2000) señala que el uso de estereotipos llega a ser una necesidad al favorecer el reconocimiento de algo en sus características y valores esenciales, y en el cine mexicano no fue la excepción. En la Época de Oro del cine mexicano, los personajes se mueven desde un planteamiento de valores opuestos: la bondad y la maldad. El uso de estereotipos y su rigidez favoreció la didáctica del mensaje moral en el proyecto de nación de esa época, pues “encarnan categorías morales implícitas y didácticas” (Tuñón, 2000: 46).

Desde los estudios de género, el análisis de la imagen cinematográfica es un camino deconstructivo a las representaciones de lo masculino y lo femenino, que por ser artificio, son rígidas, limitativas y, por tanto, reduccionistas, así como encasilladoras.

LA ÉPOCA Y LA MIRADA INSTITUCIONAL

Las diferencias entre la obra literaria y la cinematográfica referidas atienden al mismo espacio-tiempo, tanto en la ficción como en la realidad de sus autores. Por lo tanto, se comparten usos y costumbres.

La obra de Francisco Rojas González ha sido reconocida por hacer visible el universo indígena en su complejidad, así como por mostrar el movimiento revolucionario en sus tintes variados, ejemplo de ello fue *La negra Angustias*. Sin embargo, en un momento cultural e histórico de gran importancia para el país con la clara consigna de fortalecer la institución familiar, el cine fue un escenario ideal para llegar a las masas y hacer cumplir el cometido. Y es que el cine de los orígenes llegó a democratizar el acceso a la cultura, muy a pesar del reclamo de los sectores privilegiados. Monsiváis señala que “[...] de 1920 a 1960 el cine es la otra familia, la otra compañía anhelada, [...] el otro pueblo natal, la otra ciudad donde se vive, se goza y se padece” (1994: 65).

Su masificación produjo una demanda que favoreció a la naciente industria, y sus representaciones fueron espejo y lección para un pueblo deseoso de reconocerse en pantalla. Ante el gran momento para las artes, surgieron rostros que dieron forma al *star system* mexicano y las historias retrataron el ideal social de provincia en contraste con el espacio urbano, sitio donde la modernidad entrañaba la pérdida de valores. El

cine de la época cumplió con la consigna de preservar las costumbres ante la acechante modernidad, de aquí que el rol de género y su representación fuese un instrumento de control.

El cine de esta prolífica época se enmarca en un momento social de grandes ajustes y cambios derivados de la revolución, por lo que el estudio de los diferentes roles de género permite entender la organización social.

Grosso modo, a los varones de celuloide se les asignan los atributos de la actividad y la defensa de la honra, la contención y el equilibrio emocional aunque se les acepta la violencia y la vida sexual diversificada, mientras que a las mujeres se les demanda la pasividad y la modestia, la tolerancia, la capacidad de entrega y la sumisión a su destino que destaca la exclusividad sexual, o al menos, afectiva a un solo varón (Tuñón, 2000: 43).

En la línea tradicional del relato, a las mujeres se les dota de atributos que la posicionan de manera pasiva y complementaria al hombre. “El cine norma las conductas colectivas, las modas en el vestir, el repertorio de gestos y ademanes del pueblo, las virtudes camaleónicas del lenguaje” (Bonfil, 1994: 26) y de esta manera se cumple también con la consigna didáctica.

Del escenario de las representaciones, permeó en el pueblo una manera de entender lo femenino y lo masculino: “Los modelos de género, ligados al sistema normativo de una sociedad, son ideas. Roger Chartier ha planteado cómo éstas, para poder penetrar en el conjunto social y en las prácticas de vida de hombres y mujeres deben materializarse en representaciones” (Tuñón, 2000: 40-42).

EL ORIGEN DE LA MIRADA

Francisco Rojas González fue un escritor mexicano nacido en 1904. Su obra más destacada es *El diosero* (1952), relatos indigenistas donde se hacen visibles sus creencias y costumbres. Se dice que viajó por todo México y se empapó de la cultura indigenista del país, lo que dio lugar a los proyectos que posteriormente desarrollaría. Otra de sus aficiones fueron los conflictos sociales, que desembocaron en la Revolución mexicana y en la guerra cristera (*Proceso*, 2006). En su trayectoria también se le reconoce como etnólogo e investigador social. Trabajó para el Servicio Exterior mexicano. En 1935

ingresó al Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). En 1944 ganó el Premio Nacional de Literatura por su novela *La negra Angustias*.

Matilde Landeta es mexicana nacida en 1913. En 1932 inició su carrera en el cine como *scriptgirl* y en 1945, como asistente de dirección para importantes directores de ese tiempo. Fue pionera en la industria, en un momento donde el cine era una actividad considerada solo para hombres (Millán, 1999). *La negra Angustias* (1949), su segundo filme, tuvo que enfrentar la mirada desdeñosa de quienes no acostumbrados a ver mujeres dirigiendo, promovieron su boicot en la industria. La directora tenía una tesis que deseaba hacer visible en su obra: mostrar a mujeres verdaderas, deseo que iba en contra del constructo de la época.

La negra Angustias (1949)

México Blanco y Negro

Una producción de:	Técnicos y Actores Cinematográficos Mexicanos Asociados (TACMA)
Género:	Drama histórico
Duración:	85 minutos
Sonido:	Monoaural
Dirección:	Matilde Landeta
Asistente de Dirección:	Jorge López Portillo
Producción:	Eduardo Soto Landeta; jefe de producción: Luis Sánchez Tello
Guion:	Matilde Landeta, sobre la novela homónima de Francisco Rojas González
Fotografía:	Jack Draper; operador de cámara: Urbano Vázquez

En la obra, “La peripecia revolucionaria sirve al autor como reactivo para ir perfilando la idiosincrasia de la figura central, lo que constituye el tema de la narración” (FCE, s/a: s/p).

El film relata la historia de una mujer en la época de la Revolución: la coronela Angustias Farrera, quien es hija de un famoso bandolero. Criada por la bruja del

pueblo, se niega a casarse según las costumbres del pueblo y es repudiada. Al matar a un hombre que intentó violarla, huye y aprovechando la fama de su padre entre los pobres, llega a dirigir las tropas que siguen la revolución zapatista. Ya como coronela, imparte justicia y gana el respeto de los hombres. Mientras aprendía a leer y escribir, se enamora del profesor Manuel.

La historia de una mujer en un contexto de dominación masculina dota de valor al personaje principal y supera a la soldadera como único rol femenino en el movimiento armado, pues hubo otras mujeres desempeñando diferentes roles y que apenas han cobrado visibilidad (Palapa, 2010).

La obra literaria retrata con gran acierto el espíritu de la revolución y sus formas, así como creencias del “México profundo”, mismo que es articulado en la obra cinematográfica. El empoderamiento de una mujer que tiene una herencia intangible y brillante derivada de la fama de su padre, el mulato y bandido Antón Farrera; y que se confronta con el rechazo a lo masculino que Angustias desde niña manifiesta al ver cómo sufren las hembras por culpa de los machos, en la experiencia que observa con sus cabras y en la historia de su madre. Tal desprecio a lo masculino se hace evidente al rechazar la petición de mano de un “buen partido”, por lo que se gana el repudio del pueblo que la apedrea y pone en duda su tendencia sexual: “...hay que darle un escarmiento, aquí no queremos marimachos”. La historia evidencia el nulo deseo sexual de la protagonista, a pesar de estar lista para que “alguien la acomplete”, según señala la “bruja” del pueblo. La personalidad de Angustias se va forjando en la violencia constante: la discriminación que sufre desde niña por su raza, las luchas contra otras mujeres del pueblo que la han segregado, contra otros hombres que la pretenden a la fuerza, así como el ambiente generado por la revolución.

Sin embargo, es motivo de este documento señalar las diferencias entre las miradas a la historia desde el género de emisión, por lo que se pondrá especial énfasis en la obra cinematográfica, al ser la que se desliga de la versión literaria.

LA MIRADA DESDE EL GÉNERO DE EMISIÓN

El análisis está basado en el microanálisis fílmico de Santos Zunzunegui, quien señala que es posible seleccionar “Pequeños fragmentos, microsecuencias

susceptibles de ser observadas bajo el microscopio analítico y en las que se pueda estudiar la condensación de las líneas de fuerza que constituyen el film del que se extirpa” (Zunzunegui, 1996: 15) y se ha planteado como un estudio comparativo de emisión en tres ejes:

1. La configuración de lo femenino
2. La configuración de lo masculino
3. La historia y resolución del conflicto

La Época de Oro del cine mexicano representa un referente en la configuración de lo que es ser hombre y mujer en México, imaginario hegemónico que se dispersó y afianzó en gran parte de Latinoamérica como propio, por la influencia que generó el creciente consumo.

Lo que importa es contener los posibles desbordamientos, el relajamiento de las costumbres, la corrupción moral que acecha en el corazón de la gran urbe. Por ello se enfatiza en [...] un ideal de virtud moral que exalta la vigencia de las tradiciones y el triunfo de la familia, señalando con índice de fuego las perversiones... (Monsiváis y Bonfil, 1994: 18).

I. LA CONFIGURACIÓN DE LO FEMENINO

Matilde Landeta, como pionera cinematográfica, se enfrentó a una naciente industria que dudaba de la capacidad de las mujeres para hacer cine. Sus heroínas son reflejo de su vida: mujeres valientes y sujetos de acción. Por ello, retoma la obra literaria y la adapta a su propia tesis: destacar a las mujeres reales, fuera de ese imaginario masculino de lo femenino en el que la misma directora no encajaba. Tal intención es una desnaturalización del constructo de la época que tanto había salpicado a las artes en general. Y es que hablar de las mujeres desde la experiencia propia es mostrarse desde la subjetividad, rompiendo ideas preconcebidas y a su vez ficticias. Las grandes limitantes que tuvo que enfrentar a lo largo de su carrera tuvieron que ver con su género, ante la poca aceptación en la industria a que las mujeres se desarrollaran en ámbitos atribuidos a los hombres. Este actuar a contracorriente se hizo presente

en un momento histórico donde la industria ondeaba en sentido opuesto, pues se fortalecían los imaginarios en la prolífica producción.

La intención de modificar la historia original de Rojas González atiende al deseo de señalar la incongruencia de que Angustias Farrera, como mujer fuerte y empoderada, olvida su sangre bravía heredada cuando sucumbe al amor. El discurso de género que establece el film complejiza al sujeto mujer y cuestiona la concepción del binomio mujer-maternidad, mujer-abnegación, mujer-sacrificio, mujer-buena, mujer-mala, mujer-pasiva, mujer-incapaz.

...yo tengo ahí en el mismo libro sobre el que hice el corte de adaptación una dedicatoria de Rojas González diciéndome que mejoré su historia, fue con su permiso que le dije no, mire, para mí voy a hacer la historia de la exaltación de la mujer. El insistía que antropológicamente la mujer cuando se enamora pierde bríos. Yo no lo creo porque yo me he enamorado y nunca perdí bríos, nunca, entonces, considero que para mí no es mi película si no la corto y entonces inventé que le matan al Huitlacoche y ella en lugar de rendirse, toma bríos y dice: primero es la Revolución antes que mis amoríos (Entrevista a Landeta por Medrano Platas 1999, en Tedeschi, 2011: 261).

Interesante comentario de la directora que pone de manifiesto las diferencias de la “idea mujer” en el imaginario masculino y la experiencia real del sujeto femenino. Por ello, la obra cinematográfica es una transgresión al modelo de representación clásico de las mujeres y es un ejercicio que deconstruye y reconstruye desde la experiencia de mujeres reales al ser intención de la autora. Angustias pertenece a un sector discriminado al ser mulata, vulnerable al ser huérfana, pero que cobra especial importancia la unión que tiene con la bruja del pueblo, quien por su actividad es segregada de la comunidad, pero que al unirse con Angustias, se fortalecen en lo colectivo aunque ambas pertenezcan a grupos excluidos, una por ser mulata y la otra por ser bruja-curandera.

Angustias es una mujer “diferente” al resto, no sólo por su físico, sino también por su circunstancia y acciones. Al rechazar la oferta de matrimonio, su padre respeta y apoya su deseo a pesar de saber que dentro de las tradiciones del pueblo no es costumbre desdeñar a un “buen partido” o ceder importancia al deseo femenino. Es decir, hay una ruptura a la representación tradicional de entender a la mujer como sujeto de abnegación y sacrificio, y se le otorga la posibilidad de seguir sus deseos.

Tanto la obra literaria como el film señalan en diversos momentos la relación mujer-mujeres, pero el film es más enfático en la fuerza de esta relación, ejemplo de ello es cuando la protagonista se conmueve ante el dolor de la amante que llora el futuro fusilamiento de su hombre. En la obra literaria, esta recibe azotes para salvarlo; en la obra cinematográfica *Angustias* se muestra dura, pero compasiva con la futura madre. En otro momento, la obra cinematográfica enfatiza la intención solidaria de *Angustias* por cobrar venganza a nombre de muchas mujeres que han sufrido los abusos de un hombre al que manda castrar, pues “solo así son menos malos”. La *Angustias* de la obra literaria es muy distinta a la cinematográfica. Si bien, Rojas González tiene el mérito de hacer protagonista a una mujer-mulata y dotarla de interesantes diálogos libertarios y reivindicativos, es Matilde Landeta quien enfatiza a su gusto y conveniencia. Es así que la directora reescribe y transforma la historia de *Angustias* en el film, como oportunidad de transformación para provocar un cambio en el rol asignado al género en esta estructura social, ideológica y patriarcal de la época y que, finalmente, dota de dignidad a la protagonista y a las mujeres. La configuración de lo femenino se plantea como constructo y artificio, como cuando *Angustias* se siente disfrazada al usar moños y afeites para agradar a Manuel, y ante su desdén se descubre a sí misma como una mentira.

LA CONFIGURACIÓN DE LO MASCULINO

La obra de Francisco Rojas González, a pesar de tener como protagonista a una mujer, pone especial énfasis en mostrar distintas masculinidades. Desde el legendario mulato Antón Farrera, como figura fuerte que encarna la idea de masculinidad tradicional, pero que es débil ante la voluntad de la hija al negar casarse, o los distintos hombres que desean abusar de la protagonista, pero que cada uno en su momento tendrá su merecido; el Huitlacoche, fiel escudero de *Angustias*, quien tiene un amor oculto hacia ella, lo que se traduce en la lealtad permanente y deseo de protegerla de manera constante; hasta el tímido, frágil y delicado profesor Manuel.

Pero *Angustias* tiene aversión hacia lo masculino. Primero por un padre ausente, por la idea de masculinidad poderosa frente a la fragilidad femenina, lección aprendida cuando su cabrita muere al parir, pero también en las continuas experiencias de lucha de poder con los distintos hombres con los que se relaciona en la historia. Por todo

esto, el único camino de sobrevivencia al descubrirse sola y vulnerable es sacar la casta heredada del legendario bandido que fue su padre e imponerse como un hombre más desde la conducta y apariencia: “[...] cambió su delicada indumentaria mujeril por los fieros ropajes y arreos del guerrillero: el pantalón de cuero de venado, la chaquetilla alamareada, el sombrero que hacía pavoroso su rostro oscuro, las espuelas...” (Rojas González, 1984: 180).

La idea de masculinidad protectora es evidente en la historia y destacada en la obra cinematográfica, pues cuando Angustias declara su amor al profesor Manuel, intenta enamorarlo desde una postura tradicional masculina y libre en la expresión de sus deseos: “ya le dije que lo quiero y además yo le ofrezco que...”.

En la obra cinematográfica se destaca que la mirada ante las circunstancias no es la misma entre la protagonista y sus acompañantes revolucionarios, pues mientras ellos se burlan de una mujer en el bar, Angustias se solidariza con su situación de vulnerabilidad y el cantinero señala la artificialidad en los roles: “lástima que el más hombre sea mujer”.

LA HISTORIA Y RESOLUCIÓN DEL CONFLICTO

La obra de Matilde Landeta es una fisura en el flujo de la narración clásica, que ubica el discurso de sus mujeres en primer plano y el universo masculino como lo otro, ajeno y extraño —aun a pesar de la masculinización de Angustias para sobrevivir en la revolución—, lo que conlleva a una desnaturalización de los discursos patriarcales.

La representación del deseo femenino y del hombre como objeto del deseo son elementos importantes al discurso. Angustias, una mujer fuerte y empoderada, se enamora de la delicadeza del profesor Manuel, así como de su apariencia “catrina”, siendo ella totalmente opuesta a esas maneras. Sin embargo, la mirada que construye el deseo femenino se cuenta desde ángulos distintos en la obra literaria y en la obra cinematográfica. En la literaria, por ejemplo, desde que Angustias y Manuel se vuelven pareja por conveniencia de él y amor por parte de ella, la historia se cuenta desde la mirada masculina, la cual no cambiará en el resto de la narración. Por el contrario, la obra cinematográfica cuenta en todo momento la historia desde la mirada femenina de la protagonista, aun cuando usa ropa masculina de batalla y se impone ante los hombres. Angustias, en su deseo

de enamorar al profesor Manuel, no duda en ofrecerle su protección e incluso disfrazarse del tipo de mujer que nunca ha sido. Es la lucha revolucionaria lo que la salvará del dolor de la imposibilidad amorosa. En la obra literaria pareciera que hay un castigo que Angustias paga por haberse enamorado y que la lleva al total olvido de la mujer fuerte que un día fue.

La gran interrupción entre la mirada de Francisco Rojas González y Matilde Landeta radica en el punto de vista desde donde se cuenta la historia, principalmente en el desenlace y resolución de los puntos dramáticos, así como en quien se plantea como sujeto de la acción, aquel que genera el movimiento y desenlace en la narración. Esto explica las acciones tan contrastantes entre una obra y otra.

En la obra literaria, Angustias pierde por amor toda voluntad sobre sí misma y visión de los hechos. Por amor a Manuel, se olvida de sí y a pesar de haberse formado en la dirección de la tropa revolucionaria, se “disminuye” a sí misma, quedando totalmente al mando y designio de Manuel quien la engañará para robarse la posición privilegiada que el gobierno posrevolucionario le concede ante su renuncia al movimiento. El final literario de Angustias es trágico, pues el desenlace “engrandece” a Manuel y a Angustias no se le concede ni la posibilidad de reclamo o reflexión nostálgica de sí misma. La abnegación permanente motivada por el amor ciego a su hombre, así como por su hijo, es la razón por la que acepta silenciosamente que, mientras su marido viste con elegancia y la visite de vez en cuando, ella sea refundida en un cuarto miserable de la gran ciudad lavando ropa, sin quedar nada de las glorias revolucionarias del pasado.

Muy al contrario, en la obra cinematográfica de Matilde Landeta, la variación en el final es una intención de reivindicación a la mujer valerosa y de dignidad a su historia. Si bien, el amor es imposible con Manuel por las diferencias de raza, de clase y de ideología, a la protagonista se le concede un momento de intimidad cuando se descubre imposibilitada para el amor y llora amargamente en un portal, mientras simbólicamente y por el ángulo de la toma, se percibe pisoteada por los caballos que avanzan con la tropa. Sin embargo, el Huitlacoche muere en sus brazos y ella despierta al deber impuesto por la causa: “viva la revolución”, “viva México”, grita. Por lo que en el film, Angustias descubre su misión y se descubre a sí misma protagonista del hecho histórico, por ello se levanta y se une nuevamente al movimiento revolucionario.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

El trabajo de escritura y adaptación de la historia busca otorgar dignidad al género, al mostrar la complejidad de las mujeres que actúan bajo una circunstancia en un contexto social y cultural, lo que las aleja del juicio moral.

La apropiación del texto de Rojas González permite a Matilde Landeta abordar la historia desde el género. La idea mujer desde un marco de referencia masculino difiere de la vivencia de ser mujer desde la experiencia real, donde se destaca un universo de subjetividades y también de complejidad del sujeto.

Tal distancia entre ambas miradas señala la importancia de abrir el escenario de las representaciones a la complejidad, a la circunstancia, a la diversidad, a fin de que rompan la simpleza de los estereotipos.

Si bien, hay que reconocer el gran valor de la obra original de Rojas González y lo que por sí misma aporta a la discusión desde los estudios de género, me parece destacable señalar la importancia de Matilde Landeta como pionera cinematográfica, como transgresora en un momento donde no había oportunidades para las mujeres en la industria y, por lo tanto, poco apoyo y respeto a las intenciones creativas. Por ello, su *Angustias* Farrera es reflejo digno y complejo de las mujeres, así como de la misma directora que con su historia de-construyó una visión parcial y limitativa del género femenino.

La obra de Matilde Landeta es relativamente desconocida y por transgresora a la época es urgente destacar y valorar sus aportes. La obra de esta pionera cinematográfica y su historia de vida se salpican mutuamente, y lo mismo ocurre con Francisco Rojas González: las experiencias de toda índole permean una mirada específica desde la emisión literaria o cinematográfica, de ahí las aficiones, las preocupaciones y lo que se destaca en cada obra.

Finalmente, las diferencias entre mirar, nombrar, señalar o estudiar algo concreto desde géneros distintos radicarán en que la experiencia desde lo biológico, social y cultural establece un marco de referencia que dota de sentido y reflexión a eso que se mira.

Hay una mirada de género y al género que ha predominado a nivel cultural. Por ello, promover que más mujeres, niñas, niños, seres humanos desde la variedad de su condición y circunstancia participen desde las estructuras de emisión literarias o cinematográficas —incluso léase cualquier ámbito—, motivaría nuevos escenarios que podrían ir en contra de la mirada simplista tradicional del sujeto, del planteamiento

limitativo al rol de género, de la mirada inequitativa, así como discriminatoria, favoreciendo nuevos escenarios de relación.

REFERENCIAS

- Bonfil, Carlos (1994). “De la época de oro a la edad de la tentación”. En *A través del espejo: El cine mexicano y su público*. México: Ediciones El Milagro/IMCINE.
- Fondo de Cultura Económica (FCE) (2018). Librería virtual. *Reseña La Negra Angustias*. Consulta: 28 de abril de 2018. <https://www.elfondoonline.com/Detalle.aspx?ctit=042084R>
- González-Calderón, Diana Elisa (2014). “El campo ausente de la representación de las mujeres en el cine mexicano, presencias en la vida y obra de Matilde Landeta”, tesis de Doctorado. Universidad Autónoma de Barcelona.
- Landeta, Matilde (1949). *La Negra Angustias* [obra cinematográfica]. Tacma, México. 85 min.
- Millán, Margara (1999). *Derivas de un cine en femenino*. México: PUEG/Miguel Ángel Porrúa.
- Monsiváis, Carlos y Carlos Bonfil (1994). *A través del espejo: El cine mexicano y su público*. México: El Milagro/IMCINE.
- Palapa Quijas, Fabiola (2010). “Rescatan la cotidianidad de los rostros anónimos del alzamiento”. *La Jornada*. Opinión. México, 20 de noviembre. Consulta: 24 de marzo de 2018, <http://www.jornada.unam.mx/2010/11/20/opinion/a03n1cul>
- Proceso (2006). “El realismo de Rojas González”. *Proceso*. Jalisco, 5 de marzo. Consulta: 12 de abril de 2018. <https://www.proceso.com.mx/97280/el-realismo-de-rojas-gonzalez>
- Rojas González, Francisco (1984). *La negra Angustias*. México: Fondo de Cultura Económica (ed. original, 1944).
- Tedeschi, Stefano (2011). “La Negra Angustias: cómo transformarse de la página a la pantalla sin morir en el intento”. En *Mujeres de cine*. Madrid, España: Minerva Biblioteca Nueva, pp. 249-265. Consulta: 12 de mayo de 2018. http://www.academia.edu/7314447/La-Negra_Angustias_como_transformarse_de_la_pagina_a_la_pantalla_sin_morir_en_el_intento
- Torres San Martín, Patricia (2008). “La recepción del cine mexicano y las construcciones de género, ¿formación de una audiencia nacional?”. En *Revista de estudios de género. La ventana*, Guadalajara, México. Vol. III, núm. 27, pp. 58-103. Consulta: 11 de mayo de 2018. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=88411497004>

Tuñón, Julia (2000). *Los rostros de un mito. Personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández*. México: Conaculta, IMCINE.

Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) (2011). *Landeta, Soto, Matilde*.
Consulta: 6 de febrero de 2011 http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/L/LANDETA_soto_matilde/biografia.html

Zunzunegui, Santos (1996). *La mirada cercana*. Barcelona: Paidós.

DIÁLOGO SOBRE LA MARGINALIDAD:
ANÁLISIS INTERTEXTUAL DE *CAÍDOS DEL CIELO*
DE FRANCISCO LOMBARDI Y “LOS GALLINAZOS
SIN PLUMAS” DE JULIO RAMÓN RIBEYRO

Juan Carlos Rojas Rúnsiman¹

ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA E INTERTEXTUALIDAD

La relación entre literatura y cine es un tema recurrente cuando se plantea el análisis de ambas formas artísticas, puesto que, casi desde sus inicios, el cine ha tomado como referente argumental el quehacer literario. En efecto, aun cuando emplean distintos tipos de discursos, se identifican también numerosas compatibilidades que permiten el análisis de la relación de interdependencia existente entre ambos. Por ello, es necesario que el análisis de las adaptaciones cinematográficas considere las especificidades de cada discurso y lo que se entiende por adaptación. Tal como señala el crítico norteamericano James Naremore: “[...] *every* representational film (and I would add, every representational artefact) could be regarded as an adaptation)”² (1999: 7). Si nos atenemos al concepto de “representación”, es decir, aquella imagen o idea que sustituye a la realidad, entonces gran parte de las obras artísticas que se producen en la actualidad tanto literarias como cinematográficas (a las que podríamos añadir, también, las que se producen en formato televisivo) son, en su mayoría, adaptaciones.

En ese sentido, uno de los principales escollos que enfrenta el análisis de la adaptación cinematográfica es, a menudo, la reducción simplista que valora en exceso el canon literario y reduce a una esencia la naturaleza del cine, de tal manera que se tiende a contraponer lo específicamente literario con aquello que define al discurso cinematográfico. Si bien, el texto cinematográfico y el literario poseen como signos distintivos la imagen y la palabra, esta es tan representacional como las producidas por la imaginación, pues ambas requieren de cierto grado de abstracción: “La distinción

¹ Universidad Nacional Mayor de San Marcos, rrunsiman@gmail.com

² “Cada película representativa (y yo añadiría, cada artefacto representativo) podría ser considerada como una adaptación”.

entre ‘ver’ y ‘mirar’ como fases de un proceso hermenéutico aplicado al texto cinematográfico tienen su correspondiente en la correlación ‘mirar’ y ‘entender’ del texto literario” (Blanco, 2004: 267). De esta manera, ambas experiencias dependen de un proceso de intelección propio de la actividad artística, que busca una participación activa representada por la acción de “mirar” y “entender” un texto artístico. La relación entre ambos depende de una lectura personal que posee diversos niveles de interpretación, por lo que la “frustración” experimentada, en ciertas ocasiones, en relación con una adaptación cinematográfica proviene de una discordancia entre lecturas que responden, en definitiva, a acercamientos distintos a un texto. En palabras de Robert Stam:

We read a novel through our introjected desires, hopes, and utopias, and as we read we fashion our own imaginary mise-en-scene of the novel on the private stages of our minds. When we are confronted with someone else’s phantasy [...] we feel the loss of our own phantasmatic relation to the novel, with the result that the adaptation itself becomes a kind of “bad object” (2000: 55).³

Esta interpretación de una obra literaria y su posterior adaptación responde a una experiencia particular. El significado simbólico que un texto literario adquiere con una nueva lectura requiere, además, una transformación en imágenes que se realiza de acuerdo con las competencias y sentido unitario propuestos por la cinta.

El concepto de fidelidad con el que habitualmente se califica una adaptación cinematográfica se presenta, fundamentalmente, como inadecuado para el estudio de una película, pues la “traición” a la esencia de un texto implica un matiz moral que es necesario superar. Este concepto de fidelidad es esencialista en relación tanto con el discurso literario como con el fílmico, debido a que, propiamente, no existe un significado único que transmitir: el paso de una forma narrativa que, como discurso, privilegia la palabra escrita a una que depende de diversos medios de expresión (palabras, música, efectos de sonido, etc.) presupone una transformación profunda. Un texto literario comprende una serie de posibles lecturas que una película, en

³ “Leemos una novela a través de nuestros deseos, esperanzas y utopías introyectadas, y a medida que leemos modelamos nuestra propia puesta en escena imaginaria de la novela en los escenarios privados de nuestra mente. Cuando nos enfrentamos a la fantasía de alguien más [...] sentimos la pérdida de nuestra propia relación fantasmática con la novela, con el resultado de que la adaptación misma se convierte en un tipo de ‘objeto malo’”.

la medida de lo posible, intenta transmitir; sin embargo, el proceso de adaptación requiere una elección entre los distintos significados que encierra el texto literario. En otras palabras, si bien existe una relación indiscutible entre ambos textos, el cinematográfico se presenta como una interpretación personal que implica la elección de ciertos significados que se corresponden con una lectura previa.

Para ello, tal como sugiere el crítico francés André Bazin, es necesario recordar la distinción entre la “forma” del texto, es decir, el estilo o modo de expresar las ideas y el “fondo” o contenido. La forma es la manifestación visible del estilo del autor, la cual está indisolublemente ligada al contenido narrativo del texto o fondo, por lo que la “fidelidad” a una forma, literaria o no, es ilusoria: lo que importa es la equivalencia en el significado de la forma, es decir, el estilo (2000: 20). Esta correspondencia presupone una interpretación del estilo del texto literario y su transfiguración en imágenes. En la película, esta se presenta como el reflejo de un autor que ha sabido interpretar su significado y añadir uno nuevo. Por consiguiente, “traducción” es quizás el concepto que más se acerca para tratar el tema de la adaptación, en el sentido de que permite una elección y ampliación del significado original (Stam, 2000: 57).

En este contexto, el término de intertextualidad planteado por el crítico ruso Mijail Bajtín nos sirve de apoyo para analizar las relaciones existentes entre textos literarios y fílmicos. En cuanto al origen del término, el consenso actual sostiene que su origen se deriva de los escritos teóricos de Mijail Bajtín, considerado por el crítico francés Tzvetan Todorov, “el mayor teórico de la literatura del siglo XX” (Huerta, 1982: 145). Sus intereses abarcan diversos temas en el campo de los estudios humanísticos y han servido de base, principalmente, para el análisis del lenguaje y la comunicación.

La teoría bajtiniana de intertextualidad está desarrollada en la que fue su obra capital: *Problemas de la poética de Dostoevski*. En ella, Bajtín señala que el escritor ruso percibía las relaciones dialógicas presentes en la realidad circundante, de tal manera que reconocía la afinidad entre ideas de origen diverso. En ese sentido, sugiere que la conciencia inicia donde comienza el diálogo, lo que revela que el pensamiento humano se caracteriza por su carácter dialógico, es decir, que una idea necesita de pensamientos ajenos para desarrollarse. De esta manera,

[...] las relaciones dialógicas representan un fenómeno mucho más extenso que las relaciones entre las réplicas de un diálogo estructuralmente expresado, son un fenómeno casi universal

que penetra todo el discurso humano y todos los nexos y manifestaciones de la vida humana en general, todo aquello que posee sentido y significado (Bajtín, 1986: 67).

A través de este dialogismo, se establece un vínculo entre diversas ideas, por lo que esta reflexión propone una nueva mirada acerca de la propia creación y la estructura del pensamiento.

La intertextualidad se define como la orientación de un texto literario hacia un discurso ajeno, se adoptó del concepto bajtiniano de dialogismo y adquirió un notable desarrollo en la década de 1980 gracias al estructuralismo francés. Julia Kristeva, quien publica un extenso estudio sobre el discurso polifónico de la lengua y la literatura, sostiene que “[...] any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another” (Gutiérrez, 1994: 140).⁴ De esta manera, el escritor entabla un diálogo, ya sea explícito o implícito, con otros textos anteriores de los cuales se nutre para ampliar su significado.

Por su parte, el crítico francés Gérard Genette estudia la correspondencia entre distintos textos bajo el nombre de “transtextualidad”, la que divide en intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, architextualidad e hipertextualidad. A la primera la define como “todo aquello que pone a un texto en relación manifiesta o secreta con otros” (Gutiérrez, 1994: 142). Entre sus diversas formas, menciona la cita, el plagio y la alusión. Es, justamente, esta última la que normalmente se presenta en los textos literarios y cinematográficos e implica relaciones intertextuales que permiten un análisis comparativo que señale sus compatibilidades y diferencias.

Como hemos podido observar, las adaptaciones cinematográficas subrayan la relación de interdependencia entre el texto literario y su posterior lectura o traducción a un nuevo discurso en el que el texto de base adquiere nuevos significados. De esta manera, el concepto de intertextualidad alude de una manera más acertada a esta relación que surge entre ambos textos y que los hace factibles de un nuevo análisis.

⁴ “[...] cualquier texto se construye como un mosaico de citas; cualquier texto es la absorción y transformación de otro”.

FRANCISCO LOMBARDI Y LA TRADICIÓN LITERARIA PERUANA

En décadas recientes, el cine peruano ha experimentado un desarrollo indiscutible, propiciado —entre muchos otros factores— por el crecimiento económico del país. Las salas de exhibición han aumentado, así como el público asistente. En la actualidad, el país cuenta con 550 pantallas y casi 40 millones de espectadores al año (Dirección General de Industrias Culturales y Artes, 2016). El cine producido en el Perú ha sido también objeto de diversos reconocimientos internacionales como lo demuestra el caso emblemático de *La teta asustada* (2009), ganadora del Oso de Oro en el Festival de Cine de Berlín y nominada a los Premios Óscar en 2010, a la cual acompañan otras cintas de una gran acogida a nivel internacional como *Paloma de papel* (2003), *Días de Santiago* (2004) y *Rosa Chumbe* (2015), por citar solo unos pocos ejemplos.

Este auge no ha sido un camino sencillo para aquellos directores que desarrollaron su carrera en un entorno totalmente distinto. En 1972 el gobierno militar encabezado por el general Juan Velasco Alvarado promulgó una ley que impulsó el desarrollo del cine nacional obligando la exhibición de películas peruanas, al mismo tiempo que ofrecía beneficios impositivos a la producción nacional. Sin embargo, la derogación de esta ley a fines de 1992, propuesta por el gobierno liberal de Alberto Fujimori, propició que la producción nacional se enfrentara a graves problemas de financiación (Bedoya, 1997: 28). Este es el contexto en el que Francisco Lombardi (1947) inició y desarrolló gran parte de su carrera. Sus cintas han conseguido diversos reconocimientos internacionales, así como una considerable aceptación del público que advierte en sus obras una mirada crítica de la realidad de nuestro país. Como puede observarse, por el elevado número de cintas que adaptan sus argumentos a partir de obras literarias, la de Lombardi ha sido una fructífera relación con la literatura. Recordando una de sus cintas más reconocidas, *La ciudad y los perros*, comenta

Me di cuenta de que la literatura también podía estar cerca de la vida de uno, porque contaba historias de personajes alrededor del mundo del colegio, con calles que yo caminaba. Eso me abrió un mundo distinto de la literatura. Cuando la leí fue uno de mis sueños llevarla al cine (Mello, 2010).

La literatura permite al director acceder a una realidad que le presenta aún diversas interrogantes, por lo que espera poder recrear, a través de un mundo ficcional propio, las imágenes de una realidad que, como lector, ha podido entrever. De este modo, la ciudad de Lima aparece como un espacio central en su filmografía, en la que se observan los principales problemas de una urbe en continuo crecimiento. El entorno social y geográfico que predomina es el de una ininterrumpida pauperización de una ciudad que no puede brindar los servicios esenciales a una población que no ha dejado de aumentar. Los barrios marginales aparecen como cinturones de pobreza en donde sus habitantes buscan sobrevivir en una ciudad de la cual se sienten excluidos. Las clases sociales representadas en sus cintas, cada cual con sus propias preocupaciones, permiten mostrar contrastes en los que se mantienen aún ciertos códigos de clase y raza, vestigios de una sociedad estancada en su pasado. Más adelante, la violencia política y la corrupción generalizada del país aparecerán en sus cintas mostrando cómo la ciudad es víctima de su propio crecimiento y contradicciones. En ese sentido, en el conjunto de su filmografía:

hay una abrumadora coherencia [...] en el que recurren tipos y situaciones, y en el cual cada película añade piezas a un rompecabezas que señala hacia la totalidad. Sus películas desenmascaran los mecanismos por los cuales los miembros de una élite se aferran a sus privilegios en una sociedad decadente, mientras que la mayoría a duras penas alcanza una existencia precaria; pero también le interesa explorar los matices del deseo y la autodestrucción en la respuesta de sus personajes a las situaciones que les toca vivir. Su disconformidad crítica con la sociedad peruana no se traduce en una mera visión política, sino en el diagnóstico de una enfermedad social más generalizada (Kristal, 2007: 98).

En ese sentido, *Caidos del cielo* (1990), quinta película de Francisco Lombardi, explora los espacios marginales en los que se imbrican diversos conflictos, entrelazando tres historias en las que los personajes escenifican unas relaciones de soledad e incompreensión. La película comienza con una panorámica de la ciudad de Lima, de la que surgen edificios de clase media y los acantilados de la Costa Verde mientras se escucha, de fondo, la voz de don Ventura, locutor radial que recurre a historias de superación y pensamientos que buscan atenuar los problemas de sus oyentes. La historia de don Ventura puede ser leída, también, como una de autosuperación: debido a un accidente que le deja una cicatriz en el rostro, abandona su sueño de convertirse en un cantante profesional y se dedica a dar

consuelo a sus oyentes. Su tranquila existencia se altera cuando, al regresar a su casa, observa un tumulto que se encuentra al borde del acantilado viendo a una chica que está a punto de saltar al vacío. Don Ventura la atrae con palabras de aliento y evita que esta lleve a cabo su cometido. Sin embargo, la relación con la joven, a quien invita a su casa, se complica. Don Ventura se siente inmediatamente atraído hacia ella y, a pesar de sus esfuerzos, es rechazado por la aparente desidia de la muchacha. Una noche, cuando se acerca hacia ella mientras duerme, descubre una cicatriz ante la cual reacciona horrorizado: aquello que odiaba de sí mismo se ve reflejado en quien, irónicamente, comenzaba a dar muestras de un paulatino acercamiento, situación que desencadena el trágico final.

La historia de un par de ancianos obsesionados con la construcción de su mausoleo en el cementerio Presbítero Maestro es la segunda relatada en la película. En ella, los señores Díaz Canseco, don Lizardo y doña Cucha, representantes de la vieja aristocracia limeña, orgullosa y decadente, se niegan a aceptar los cambios profundos que ha experimentado una sociedad limeña que poco a poco los ha apartado del poder. Esta obsesión por la construcción de un magnífico mausoleo, a todas luces imposible debido a su actual situación económica, se presenta como la única forma de mantenerse unidos al hijo que perdieron prematuramente. La pareja de ancianos es propietaria de antiguas casas entre cuyos arrendatarios se encuentra don Ventura, por lo que el vínculo entre ambas historias se manifiesta. Asimismo, los ancianos reciben diversas excusas de sus inquilinos para evitar pagar su alquiler y uno de ellos les entrega un cerdo que aceptan para llevarlo como regalo a su antigua ama de llaves, doña Mechita.

La tercera historia es una adaptación libre del cuento “Los gallinazos sin plumas” de Julio Ramón Ribeyro. En ella, se narra la historia de doña Mercedes, Mechita, una anciana invidente que cuida de sus nietos en una miserable choza al lado del mar. Su vida refleja la de los más desamparados que buscan entre la basura su único medio de sobrevivencia.

Las historias presentes en la cinta contienen una fuerte crítica y reflejan una sociedad contradictoria. Bedoya destaca de *Caidos del cielo* sus “acentos grotescos [...] derivados de la frecuente incompreensión entre los personajes” (1997: 245), en los que la muerte se manifiesta como un tema omnipresente que atañe a cada una de sus historias.

DIÁLOGO INTERTEXTUAL ENTRE *CAÍDOS DEL CIELO* Y “LOS GALLINAZOS SIN PLUMAS”

Los personajes presentes en *Caidos del cielo* se relacionan de una manera cercana con los propuestos por Julio Ramón Ribeyro, especialmente, en *Los gallinazos sin plumas* (1955), primer libro publicado por el escritor en el que se incluye el cuento que da título al conjunto. Lombardi, representante del cine urbano de finales de los años ochenta, realiza una atenta lectura que le permite ampliar el significado de la historia aplicándola a una realidad distinta. El análisis que proponemos de *Caidos del cielo* se concentra, especialmente, en la historia del cuento ribeyriano y la representación simbólica de los personajes, los espacios cotidianos en los que se desarrolla su historia y la visión de la marginalidad propuesta por ambos textos. La relación entre estos aspectos en la cinta amplía el significado del relato, de tal manera que el diálogo intertextual entre ambos textos se manifiesta en una propuesta personal.

EL SIMBOLISMO DE LOS PERSONAJES

El cuento de “Los gallinazos sin plumas” inicia con el viejo don Santos despertando a gritos a sus nietos, Efraín y Enrique, para que busquen comida para el cerdo, pues cree que con su venta saldrán de la miseria en la que viven. La cinta de Lombardi reemplaza a don Santos por Mechita, necesaria modificación de la historia a fin de dar continuidad a la estructura coral de la cinta y relacionar la historia de la abuela con la de los ancianos Díaz Canseco.

La abuela ciega, a diferencia de su correlato en el cuento, experimenta una visible transformación a lo largo de la cinta. Las primeras imágenes de doña Mechita, antigua ama de llaves de don Lizardo y doña Cucha, subrayan una condescendencia especial con sus antiguos patrones que se manifiesta en la escena con la que inicia su historia y el agradecimiento por el regalo recibido. La anciana ha entregado sus mejores años a su servicio y vive ahora en una situación miserable que lleva con resignación. La imagen del cerro en el que vive con sus nietos y la dificultad para acceder a su choza subrayan su situación.

La convivencia con sus nietos se presupone, aunque materialmente difícil, de una relativa estabilidad. La abuela mantiene bajo su cuidado a ambos nietos, pues su hija, que vive en Estados Unidos, los ha abandonado. La relación entre la abuela y sus nietos

es, hasta cierto punto, afectuosa, lo que la cinta resalta en ciertas partes de la historia; sin embargo, la llegada del cerdo marca un punto de inflexión. Efectivamente, tanto el cuento de Ribeyro como la cinta de Lombardi inician la historia con la llegada de un agente de cambio que prefigura la alteración de la situación de relativa tranquilidad de los personajes. El cambio de doña Mechita surge a partir del convencimiento de que el cerdo, una vez alimentado, puede costear la anhelada operación que le devuelva la vista. En ese sentido, la ceguera de la abuela adquiere una doble connotación: subraya su dependencia con sus nietos y, por otro lado, en un sentido simbólico, le impide valorar las enormes dificultades que enfrentan sus nietos para conseguir el alimento del cerdo. En el cuento, se incide en el cambio que representa la llegada del cerdo para las aspiraciones del abuelo: lo que en el texto de Ribeyro es, ante todo, ambición, en la cinta de Lombardi adquiere un sentido distinto, pues su venta podría devolver la visión a doña Mechita y le permitiría volver a trabajar. La obstinación que, a partir de este momento, domina a la anciana se acompaña con primeros planos que muestran al “monstruo” en que se ha convertido el animal y, de fondo, los continuos chillidos de hambre que desquician a la abuela.

Asimismo, la película presenta una contraposición clara entre ambos nietos: Tomás sigue las indicaciones de la abuela y muestra un perfil sumiso; mientras que César, el mayor, se muestra rebelde y presto a abandonar el lugar en el que viven. Esta lectura difiere del texto de Ribeyro, en el que ambos nietos comparten características similares, por lo que la cinta propone una diferencia con un sentido funcional: es justamente Tomás quien, luego de percatarse de que la abuela ha sacrificado a su perro para alimentar al cerdo, la empuja al corralón donde la anciana encuentra su trágico final. Es también el menor de los hermanos quien, al final de la cinta, ayuda a su hermano a abandonar la choza en la que viven. Los personajes presentes en *Caidos del cielo* no se restringen a un antagonismo maniqueo, sino que representan una variedad de matices que atañen a cada historia y, en esta en particular, subraya la disposición del más débil como agente de cambio.

Por otro lado, el título del cuento, “Los gallinazos sin plumas”, subraya su aspecto alegórico, por lo que Ribeyro alude a la identificación de los nietos como “gallinazos sin plumas”: “Pronto formaron parte de la extraña fauna de esos lugares y los gallinazos, acostumbrados a su presencia, laboraban a su lado, graznando, aleteando, escarbando con sus picos amarillos, como ayudándoles a descubrir la pista de la preciosa suciedad” (Ribeyro, 1977: 8). La convivencia de los personajes con los

animales establece una relación simbólica: el “monstruo” en que se convierte el cerdo se vincula con la obstinación de la anciana, al mismo tiempo que la convivencia en los basurales de los gallinazos con los niños, transfigura a estos en aves de rapiña.

El cambio experimentado por doña Mechita está asociado a la llegada del cerdo y la ambición que la hace olvidar la situación de sus nietos. Asimismo, la figura de Tomás adquiere un mayor protagonismo, pues es quien, finalmente, determina el desenlace de la historia y ayuda a su hermano a escapar.

REPRESENTACIÓN DE LOS ESPACIOS COTIDIANOS

Aunque Lima es el espacio que integra a todos los personajes de la película, los escenarios están determinados por cada historia en particular. La cinta muestra tres espacios diferenciados que representan, a su vez, niveles sociales distintos: una antigua pareja aristocrática venida a menos (cementerio y casa señorial, principalmente), don Ventura y Verónica, una pareja unida por un encuentro fortuito (casa cerca al acantilado, la radio y espacios de Lima que representan, en gran medida, el caos de la capital) y, por último, la choza en la que doña Mechita y sus nietos viven en los linderos de la propia ciudad (choza, corral, calle y muladar). Especialmente, estos últimos rescatan los espacios propuestos en el cuento de Ribeyro: presentan a unos personajes que viven fuera de las condiciones salubres básicas al margen de una sociedad que los desconoce.

El espacio en el que se mueven los personajes determina, en gran medida, su proceder. El personaje de doña Mechita concentra su atención exclusivamente en el espacio pauperizado en el que vive, pues su liberación, la única a la que aspira, se encuentra en la venta del cerdo. En el caso de sus nietos, quienes diariamente recorren lugares alejados, dirigen su mirada hacia afuera, no solo de su cotidianidad, sino también hacia otro objetivo: el viaje a Estados Unidos para que puedan reunirse con su madre. En ellos, la esperanza de un cambio está motivada por la existencia de una salida, un viaje al exterior, imagen que prefigura su huida a la ciudad.

Los lugares elegidos para representar esta historia implican, también, un descenso marcado por los espacios en los que se mueven los personajes: choza, corralón, basural y muladar. La paulatina degradación del espacio se ve reflejada por el traslado al muladar debido a la dificultad de encontrar restos en los cubos de basura de las casas

acomodadas. Sin embargo, en el muladar existen también reglas que deben respetar: “Acaso la basura tiene dueño”, pregunta César. “La basura tiene dueño, todo tiene dueño”, le responden, incidiendo en el hecho de que, en este espacio marginal, se encuentran códigos que no dependen de ninguna autoridad.

Lombardi había experimentado previamente con este tema. Así, en *Maruja en el infierno*, el personaje principal experimenta un descenso simbólico en el que se representa, también, un espacio marginal, la fábrica abandonada donde Maruja convive con delincuentes y desadaptados: “En ese sentido, la trayectoria narrativa dominante [es] la del descenso y su línea de fuerza central se [expresa] mediante la figura de la línea vertical hacia abajo” (Bedoya, 1997: 79). Del mismo modo, los “caídos del cielo” de la película representan a los “venidos a menos de la sociedad”, es decir, aquellos excluidos de una ciudad que los ha olvidado e ignora las precarias condiciones en las que viven.

Como hemos señalado previamente, la mayor parte de la historia de la abuela y sus nietos transcurre en la choza. Sin embargo, la llegada del cerdo implica también la construcción de un corralón y la necesidad de encontrar más comida para el insaciable animal. En esta nueva situación, los espacios son compartidos por animales y humanos. Tal es el caso de los niños, quienes acompañados por perros y gallinazos, salen en busca de desperdicios para el cerdo. Debido a esto, la relación entre ambos nietos y su espacio doméstico, la choza en la que han crecido, se deteriora y los empuja a la búsqueda de un nuevo lugar más allá de los desperdicios con los que conviven diariamente:

El muladar no es solo una frontera geográfica, también es frontera material. Es lugar de mezclas donde se reúne lo inmundo, lo podrido, lo inservible. Allí se junta todo tipo de restos, todo tipo de materia, que se pudre y apesta. En oposición a esta frontera podemos encontrar otra: aquella donde reina la limpieza, lo fresco, lo completo y lo selecto, que se ubica espacialmente en las casas y, sobre todo, en las mansiones de la gente rica (López Maguiña, 2012: 21).

Este espacio degradado es algo que doña Mechita no logra ver, en el doble sentido señalado previamente. En cambio, César y Tomás experimentan la dificultad de convivir en un espacio del cual se sienten ya ajenos. El contraste con las calles acomodadas en las que van a buscar restos de comida indica la existencia de una realidad que vislumbran, pero a la cual no pueden acceder.

El tono que domina en la historia es el de un dramatismo que subraya la dureza de sus circunstancias. Lombardi afirma que en la época en que le tocó filmar la película era “[...] difícil hacer una película que quiera transmitir un cierto estado de ánimo de estos diez últimos diez años sin caer en una cierta desesperanza” (Bedoya, 1997: 183). Sin embargo, si bien el tono es decididamente dramático, cada historia de *Caidos del cielo* tienen un sentido distinto. Especialmente, en el caso de la historia de los niños, se produce una “liberación, dolorosa, pero muy claramente afirmativa” (1997: 184), puesta de relieve con la salida de los niños a la ciudad.

LIMA: CIUDAD Y MARGINALIDAD

El tema de la marginalidad recorre gran parte de la obra de Julio Ramón Ribeyro, por lo que, en numerosas ocasiones, se ha analizado desde esta perspectiva. Cuentos como “Una aventura nocturna”, “La juventud en la otra ribera”, “Alienación”, “De color modesto”, “Silvio en el Rosedal”, etc., poseen como denominador común: la reflexión acerca de la marginalidad. En relación con este tema, Luis Fernando Vidal realiza un interesante acercamiento a la obra narrativa de Ribeyro. En su estudio, resalta la importancia del escritor no solo por su obra editada hasta el momento, sino también por “las proyecciones y conmovedora vigencia del mundo que representa” (1975: 73). Señala que en su obra existen dos vertientes claramente diferenciadas: por un lado, una modalidad inventiva en la que se agrupa una gran mayoría de relatos que están ambientados en Perú y, por otro, una modalidad evocativa en la que el escritor privilegia una visión nostálgica de una sociedad que existe solo en sus recuerdos de infancia, época en la que aparecen claramente ejemplificados los valores pequeño burgueses de sus personajes. Según Vidal, “ambas modalidades se articulan semánticamente en la dicotomía oficialidad/marginalidad” (Vidal, 1975: 78-79). La voz de los marginados presente en sus cuentos refleja el intento fallido de sus personajes, el cual los empuja a la búsqueda y posterior frustración de sus expectativas:

Porque en la mayoría de mis cuentos se expresan aquellos que en la vida están privados de la palabra, los marginados, los olvidados, los condenados a una existencia sin sintonía y sin voz. Yo les he restituido este hálito negado y les he permitido modular sus anhelos, sus arrebatos y angustias (Ribeyro, 1977: 10).

La marginalidad es vista por Ribeyro como un reflejo de la sociedad peruana y las intensas contradicciones que encierra. Recordemos que a mediados del siglo pasado las clases menos favorecidas de la periferia del Perú se asientan en la capital creando una amalgama de una mayoría sin recursos que, en palabras de José Matos Mar, representa un verdadero “desborde popular”.

En ese sentido, las cintas de Francisco Lombardi se vinculan de una manera cercana a la literatura de la época, reflejando los cambios experimentados en la capital del Perú. Al igual que los escritores de la Generación del 50, de la cual Ribeyro es uno de sus máximos exponentes, Lombardi busca mostrar el rostro humano de la transformación de la sociedad y los problemas que encierra:

Casi todas mis películas están situadas en un determinado contexto, en un determinado entorno, en un determinado espacio, y ese espacio tiene un vínculo necesario con lo que está ocurriendo, en ese momento, en una determinada sociedad. No es un cine que se autodefina como cine político o social, pero está contextualizado siempre. Habrá personas a las cuales les parece que mi cine es político; a mí no me parece que lo sea, pero al estar centradas en un determinado entorno, sí me interesa mostrar cómo ese entorno condiciona, influye, marca a los personajes y las acciones de la historia que estoy contando (Villazana, 2007: 4).

No solo adapta el mundo propuesto por el relato a un nuevo contexto, sino que actualiza los problemas representados en el conjunto de las tres historias. El inicio de la película subraya este contexto mostrando la imagen de una urbe moderna que, paulatinamente, descubre sus verdaderas entrañas: los escenarios cambian, se percibe el desorden generalizado hasta acabar con las imágenes del malecón y el caos de la capital. La imagen representada de Lima está lejos de aquella ciudad de los reyes de antiguo esplendor: es ahora una ciudad en crisis y la cinta denuncia a aquella sociedad que aún apela a la figura idealizada de la capital.

En este contexto, los personajes viven en una realidad que, en muchos sentidos, determina su situación. Su lucha es contra un destino que los atrapa y que, finalmente, concluye con un final trágico. La desesperada circunstancia en la que viven doña Mechita y sus nietos revela su condición sociocultural y el desamparo que los aqueja. Tomás y César son dos niños en edad escolar que no asisten al colegio, lo que afecta su desarrollo y prefigura futuros problemas de integración. Esta situación muestra el costo social que asume una sociedad en la que a algunos de sus futuros jóvenes se les

niega la oportunidad de educarse y, por consiguiente, las herramientas necesarias para enfrentarse a su futuro.

Otro rasgo que caracteriza al personaje de doña Mechita es su vehemente religiosidad. Sin embargo, a este fervor religioso se une, también, la superstición, aspectos que caracterizan su nivel sociocultural. Cuando la situación se torna desesperada, pues ambos nietos han caído enfermos y no pueden salir a buscar comida para el cerdo, la abuela lo atribuye a que, por accidente, cayó la sal al suelo. Este es un presagio de mala suerte que ella combate con rezos.

Tanto la formación educativa de los personajes como la religiosidad de doña Mechita son aspectos puestos de relieve en la película de Lombardi y resultado de una propuesta personal que amplía el significado del cuento de Ribeyro. Este sirve como marco de referencia en el que el cineasta propone una lectura crítica de la sociedad representada en la cinta, en la que los cambios no se enfrentan directamente, sino que se dejan al azar.

Asimismo, el lenguaje utilizado por ambos nietos denota una cierta caracterización sociocultural. En “Los gallinazos sin plumas”, los diálogos pertenecen casi en exclusiva al viejo don Santos y se refieren, en su mayoría, a la alimentación del cerdo. Ribeyro se preocupa, ante todo, de construir una atmósfera en la que la situación desesperada se explique a través del contexto. Sin embargo, en la cinta de Lombardi, el contraste de historias subraya las diferencias en cuanto al uso del lenguaje: los esposos Díaz Canseco emplean un lenguaje anticuado, en el que algunas de sus expresiones resultan especialmente cómicas en boca de don Lizardo (“pillo”, “carácter”, etc.). En el caso de los niños, el lenguaje utilizado destaca el contexto y clase social a la cual pertenecen, producto de una falta de educación, pero también expresión simbólica de las diversas circunstancias que rodean su situación, destacando el grado de marginación y exclusión en el que viven.

La ciudad de Lima se presenta como una urbe en continuo crecimiento que excluye a quienes no pueden adaptarse. En *Caidos del cielo* se refleja una sociedad producto de los cambios acaecidos a partir de la mitad del siglo xx: el surgimiento de las barriadas, la migración a la capital y el surgimiento de nuevas clases sociales son problemas que no pasan desapercibidos. En el personaje de doña Mechita convive el excesivo fervor religioso con un carácter supersticioso que deposita su confianza en hechos externos que ayuden al cambio de su situación. Asimismo, la falta de educación y la dureza de las condiciones en que viven reflejan una clara desventaja en las herramientas con la que cuentan para, de alguna manera, cambiar su futuro.

CONCLUSIONES

La lectura de Francisco Lombardi propone una adaptación del texto de Ribeyro mediante una relación intertextual entre ambos que contribuye a su resignificación. En ese sentido, *Caidos del cielo* refleja una ciudad con diversos problemas que afectan a sus habitantes y la crisis de unos valores en franca decadencia. Lombardi adecua el ambiente descrito por Ribeyro subrayando la crítica a una sociedad que deja desamparados a los más desfavorecidos.

Doña Mechita y sus nietos se mueven en un espacio caracterizado por la depresión y su situación geográfica en los linderos de una ciudad que subraya, también, su marginalidad. En este espacio, se reflejan los valores de una sociedad que dificulta un mejor futuro para sus habitantes. El final abre una ligera esperanza a unos personajes que deben buscar ahora una nueva forma de vivir. La cinta interpreta el desenlace como una huida hacia adelante con un sentido afirmativo, pues los niños abandonan su espacio cotidiano, marcado por el abandono, y deben salir a una ciudad a la que, “abrazados hasta formar una sola persona”, se enfrentan ya sin nada que perder.

REFERENCIAS

- Bajtín, Mijail (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bazin, André (2000). “Adaptation, or the Cinema as Digest”. En: James Naremore (ed.), *Film Adaptation*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Blanco, María (2004). “El texto cinematográfico: entre el escenario y el punto de vista”. *Arte y nuevas tecnologías: X Congreso de la Asociación Española de Semiótica*, pp. 261-271.
- Bedoya, Ricardo (1997). *Entre fauces y colmillos. Las películas de Francisco Lombardi*. Huesca: Festival de Cine de Huesca.
- Dirección General de Industrias Culturales y Artes (2016). *Boletín infoartes*. Consulta: 06 de abril de 2018, http://www.infoartes.pe/wp-content/uploads/2017/03/BoletinInfoartes_n2_2016.pdf
- Gutiérrez, Raquel (1994). “Intertextualidad: teoría, desarrollos, funcionamiento”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 3, pp. 139-156.

- Huerta Calvo, Javier (1982). “La teoría literaria de Mijail Bajtín (Apuntes y textos para su introducción en España)”. *Dicenda*, núm.1, pp. 143-158.
- Kristal, Efraín (2007). “Proyectar Perú: las películas de Francisco Lombardi”. *New Left Review*, núm. 42, pp. 95-108.
- Lombardi, Francisco (1990). *Caidos del cielo*. Largometraje. Perú.
- López Maguiña, Santiago (2012). “Lo humano y lo animal. Meditación semiótica sobre ‘Los gallinazos sin plumas’ de Julio Ramón Ribeyro”. *Letras*, vol. 83, núm.118, pp. 7-64.
- Matos Mar, José (1984). *Desborde popular y crisis del Estado*. Lima: IEP.
- Mello, Walter (2010). “Francisco Lombardi recuerda a Vargas Llosa”. 12 de diciembre. *La República*. Consulta: 25 de abril de 2018, <https://larepublica.pe/cultural/502679-francisco-lombardi-recuerda-a-vargas-llosa>
- Naremore, James (2000). “Introduction: film and the reign ad adaptation”. James Naremore (ed.), *Film Adaptation*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Ribeyro, Julio Ramón (1977). *La palabra del mudo I: cuentos 52/72*. Lima: Milla Batres.
- Stam, Robert (2000). “Beyond fidelity: The dialogics of Adaptation”. James Naremore (ed.), *Film Adaptation*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Vidal, Luis (1975). “Ribeyro y los espejos repetidos”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 1, pp. 73-87.
- Villazana, Libia (2007). “Entrevista con Francisco “Pancho” Lombardi: Hacia un cine peruano de coproducción”. *Contratexto*, núm.15, pp. 191-199. Consulta: 10 de abril de 2018, <http://revistas.ulima.edu.pe/index.php/contratexto/article/view/862/820>

EL ABIGEO DE FLAVIANO QUISPE: UNA EXPERIENCIA DE ADAPTACIÓN EN EL CINE REGIONAL PERUANO

Miguel Ángel Torres Vitolas¹

EL CINE REGIONAL PERUANO: UN CIRCUITO CULTURAL EN FORMACIÓN
ENTRE MELODRAMAS E HISTORIAS DE TERROR

En 1922 aparece en los cines la película *Nosferatu*, del director F. W. Murnau.² La cinta cuenta los peligros que enfrenta Thomas Hutter al ir, en una visita de negocios, al castillo del conde Orlok en Transilvania, quien se revela un vampiro. La cinta de Murnau es reconocida en el mundo del cine por su innovación en la construcción de sus encuadres, así como por sus sombras y contrastes pronunciados, distintivos del expresionismo alemán. No solo representa hechos que pueden despertar algún grado de miedo, sino que escoge a su vez formas plásticas (planos dislocados, contrastes y claroscuros pronunciados) que construyen para el espectador esta impresión de algo aterrador omnipresente. Otro detalle es, sin embargo, el que nos interesa y llama también la atención. La cinta se llama *Nosferatu*, el conde se llama Orlok, el joven que lo visita al inicio Hutter, pero para todo lector de Stoker es evidente que esta película es una adaptación de *Drácula*. Lo particular del caso es que la película no acredita dicha base textual. Como se sabe, la cinta de Murnau fue producida por un pequeño estudio alemán que quería ingresar al negocio del cine a partir de cintas centradas en lo sobrenatural. Sin los recursos necesarios para adaptar *Drácula*, deciden realizar la adaptación sin poseer dichos derechos. Enterados de la adaptación, los herederos de Stocker inician un proceso judicial contra la productora que recibe la condena de un pago de reparaciones. Frente a esta situación, Prana Films cierra. El origen de la cinta, además del final abrupto del proyecto empresarial de la productora, está así estrechamente ligado a las condiciones de su producción. Esta historia sobre la cinta de Murnau nos recuerda que el cine, como industria cultural, posee particularidades que se reflejan en la producción de la obra, así como en los modos de acceso a ella. Como veremos,

¹ Pontificia Universidad Católica del Perú, matorres@pucp.edu.pe

² Murnau, Friedrich Wilhelm. *Nosferatu*. Alemania, 1922.

esto no es anecdótico y representa un aspecto crucial al buscar comprender las características del cine regional peruano.

Casi como en un reflejo distante de la producción de Murnau, en septiembre de 2001, Flaviano Quispe estrena en Puno *El abigeo*.³ Enfrentado a múltiples dificultades económicas para financiarla, se ayudó de amigos y conocidos, recurrió a actores no profesionales, negoció con una comunidad para grabar en ella, editó la película, grabada en vhs, en una antena local del canal del Estado presta. La sola producción es testimonio del empeño y la convicción de Flaviano Quispe en su proyecto artístico. La película relata cómo José Maylli es acusado por otro poblador de la comunidad y, dada su reincidencia, condenado a abandonarla. Maylli desacata luego la condena y regresa al pueblo donde, finalmente, será ajusticiado de manera cruel por los pobladores. Otra vez, como en el lejano episodio de una productora en Alemania, el texto base de la historia puede ser reconocido por quienes conocen el cuento de Enrique López Albújar, “Ushanan-jampi”. Según cuenta el propio director, dado que empezó la producción considerándola una experiencia de creación que no pensaba originalmente exhibir y menos aún explotar comercialmente, no se preocupó por considerar la adquisición de derechos de la obra (Bustamante y Victoria, 2017: 411-412). Según cuenta también él mismo, durante una de sus primeras proyecciones en Tacna se encuentra con las hijas de Enrique López Albújar que viven ahí y si bien las invita a participar de la promoción, se llega a producir un pequeño incidente cuando le llega una carta notarial de parte de ellas denunciando que no tenía el consentimiento para la adaptación (Bustamante y Victoria, 2017: 414). El problema llega, sin embargo, a resolverse cuando convienen un acuerdo entre las partes. Como explica el propio Flaviano, además de los problemas ligados a la producción, al pasajero conflicto con las herederas, se añadieron las otras muchas dificultades ligadas a las formas de distribución y difusión de su película (Bustamante y Victoria, 2017: 414).

Si las dificultades enfrentadas para la producción y difusión de la película de Flaviano Quispe son las que encaran generalmente los cineastas en el país, aún más aquellos alejados de los circuitos culturales y de producción hegemónicos, ello nos recuerda una tarea importante que señala Marc Ferro con respecto al estudio del cine: “En lo esencial, las películas de cine son productos situados entre el arte y la

³ Quispe, Flaviano. *El abigeo*. Perú, 2001.

industria, y la historia de la fabricación de una película, de su producción y de su recepción debe analizarse también como se examinaría el destino de un automóvil” (Ferro, 2003: 116). Producto cultural de una industria cultural que le da forma, tanto en su contenido como en sus formas de difusión, el cine nos puede permitir reconocer cómo los imaginarios populares encuentran un correlato en las formas de representación que asumen los relatos cinematográficos o cómo, más bien, estos son excluidos. En este punto es interesante analizar qué es lo que ha ocurrido dentro del llamado cine regional (la denominación en sí misma es, por lo menos, curiosa), pues, como veremos, se trata de una forma de hacer y distribuir películas dentro de circuitos paralelos a los que la industria tradicionalmente ha circunscrito.

En principio, el desarrollo tecnológico que ha hecho accesibles dispositivos de grabación y de edición, desde las primeras cámaras de mano analógicas hasta las cámaras digitales que conocemos actualmente, así como la manipulación de lo grabado en computadoras personales han hecho que la posibilidad misma de producir un cortometraje o una película sea menos onerosa y más realizable que en los tiempos en que la única posibilidad era el trabajar en film y editar en salas de montaje. Este cambio en el acceso a medios de producción ha significado a nivel global un aumento significativo en la producción de cortos y largometrajes, evidente incluso en los circuitos formales. En los últimos años, se estrena así más de una decena de películas nacionales en salas comerciales; hace treinta años, la situación era completamente distinta. Este aumento en el número de producciones está desde luego ligado al abaratamiento de los costos al trabajar en formato digital, pero ello no cambia el hecho de que el emprendimiento de una película sigue siendo una aventura costosa, cuya rentabilidad supone siempre un alto riesgo. Sin un marco legal o alguna forma de apoyo estatal que equilibre la competencia con las grandes productoras y distribuidoras presentes en el mercado, la industria del cine nacional se enfrenta a una escasa y difícil presencia en pantallas. La manera en que las distintas iniciativas de producción han buscado lidiar con este contexto adverso y hacer viable económicamente su inversión ha sido recurrir a personajes y actores venidos de la televisión, así como expresarse en formas genéricas inteligibles para un público que han presupuesto más interesado por la comedia y el terror.

Esta posibilidad de poder producir material audiovisual con mayor facilidad ha tenido también como correlato el crecimiento de las producciones tradicionales, la aparición de creadores que en circuitos informales y muchas veces sin formación

audiovisual han comenzado a producir películas y a exhibirlas comercialmente. Este es el fenómeno que se ha venido observando los últimos veinte años, en regiones como Ayacucho, Puno y Cajamarca, entre otras. En ellas se han visto aparecer, en muchas ocasiones con bastante éxito, películas producidas con bajos recursos, autofinanciadas, con problemas de composición e iluminación, de edición y protagonizadas por actores no profesionales. Estas películas se exhiben en canales paralelos a los oficiales, pues llegan a ser vistas en localidades donde no existen salas de cine ni auditorios. Se distribuyen entonces en salas alquiladas o acondicionadas para la ocasión y, cuando escapan ya de las manos de los productores, son vendidas en DVD o VCD o vistas en Youtube. Se trata de un fenómeno cultural que ha sido ya señalado con rasgos similares en Ecuador y en Nigeria. En particular, el caso de Nigeria y de su muy diversa producción audiovisual en estos circuitos paralelos ha merecido varios análisis en sus distintas dimensiones: sus contenidos y su relación con los públicos locales (Adesokan, 2014: 116-133; Iyorza, 2016: 75-83). En el Perú, en los imaginarios culturales predominantes estas películas han sido usualmente ignoradas.

Ricardo Bedoya señala a 1996 como un año determinante para el cine regional, aquel que marca un momento de inicio fundamental (Bedoya, 2015: 227). Durante ese año aparecen en varias regiones del país películas realizadas por directores locales con las características que señalamos antes. Bustamante y Luna Victoria registran, hasta 2015, 216 películas, entre medimétrajes y largometrajés, producidas fuera de Lima Metropolitana y el Callao (Bustamante y Victoria, 2017: 34). Estas producciones, como anotamos antes, se caracterizan por la precariedad de los recursos en que se apoyan y las imperfecciones en la actuación o en la construcción audiovisual que son a veces muy notables. Frente a estas carencias, los productores y directores buscan medios distintos para promocionar sus películas, así como para financiarlas, pues, señala De Taboada, se observa en general en todos ellos no solo una motivación artística, una búsqueda estética o el deseo de alguna forma de reconocimiento social y artístico, sino también una resuelta actitud empresarial que asume la dimensión económica del proyecto y que busca por tanto que esta logre alguna rentabilidad (De Taboada, 2015: 245-246). Esta motivación se ve luego enfrentada a un circuito que en su propia informalidad encuentra sus posibilidades y dificultades, pues si la exhibición itinerante de las películas, que se lleva de las ciudades centrales a los pueblos, permite alcanzar un público mayor ello implica un esfuerzo importante de promoción y organización, lo que conduce también a

confrontar a quienes se presentan como promotores de dicha explotación comercial, pero de cuya honestidad muchas veces los creadores dudan (Bustamante y Victoria, 2017: 43-52). Por el temor al pirateo de sus películas, que pueden ser colgadas en internet o vendidas en DVD en los mercados, los directores tratan también de mantener el mayor control posible sobre las copias en circulación y exhibición, lo que también produce el efecto colateral de hacer poco accesibles estas películas y confinarlas a sus circuitos locales.

Bajo las formas características del cine regional que hemos descrito, *El abigeo* de Flaviano Quispe nos interesa en particular por dos razones. En primer lugar, se trata de la adaptación de un texto literario que forma parte del canon nacional. Es decir, se trata de la transposición de una ficción literaria, de un autor que indiscutiblemente forma parte de una esfera cultural hegemónica, a las formas audiovisuales en una obra cultural y un circuito que difícilmente puede aspirar a la legitimidad cultural. En segundo lugar, y esta razón no deja de estar ligada a la anterior, Enrique López Albújar es un autor entendido dentro de una corriente literaria, el indigenismo, que pretende representar al indio y sus costumbres y, de esa forma, revalorizarlo dentro de un espacio social y cultural que lo excluye, mientras que Flaviano Quispe aparece como un cineasta puneño que retoma un cuento indigenista para producir una película que será vista fundamentalmente por comunidades andinas; en ese sentido, el cine regional ha sido a veces entendido como un cine producido desde las regiones y para las regiones. Dicho en términos simples, cuya conveniencia veremos luego, la mirada de López Albújar aparece como la de alguien externo a la comunidad que describe, mientras que la de Flaviano Quispe corresponde a la de alguien que proviene de dicha comunidad y crea una película basándose en esta lectura exterior. Es en este contraste y en estas tensiones que vemos el interés del caso. Desde una perspectiva semiopragmática se resaltarán las tensiones. Esto quiere decir que no buscaremos realizar fundamentalmente un análisis de las formas textuales de ambos textos, sino comprenderlos dentro de los espacios de comunicación que les dan sentido.

Recordemos entonces que si el principio de immanencia es el que fundamenta la perspectiva de la semiótica canónica, desde la semiopragmática se intenta precisar los procesos de significación entendiéndolos dentro de los contextos que los precisan. Se puede así decir que esta perspectiva “se interesa por los condicionamientos que rigen la construcción de los actantes de la comunicación y la forma en la cual estos son conducidos a producir el sentido” (Odin, 2011: 21). Se trata entonces de asumir

el contexto como punto de partida para describir las relaciones de significado. Con ese interés, se busca entonces establecer los espacios de comunicación que se configuran en tanto estos serían los que determinan los ejes de pertinencia que conducen a las prácticas de enunciación y de recepción correspondientes. No leemos un texto periodístico como leemos un texto literario, así como no comprendemos una película de ficción como un documental; lo que quiere decir, señala Odin, que existen determinantes para los actantes de comunicación que prescriben formas de lectura y que quien no respeta dichas restricciones pagará de una forma u otra las consecuencias (Odin, 2011: 40).

Bajo esta lógica, nuestro análisis se detendrá en dos puntos que nos parecen centrales para comprender las formas de la transposición. A partir de un estudio semionarrativo, nos interesaremos por la estructura narrativa y semántica del relato. Lo que buscaremos observar es qué distancias existen entre el relato original y la adaptación, y a qué razones obedecen. En esta parte nos interesará observar las formas de la actualización que realiza la película al adaptar el cuento. En cuanto a actualización, y este es el segundo punto, nos detendremos en la actorialización, centrándonos particularmente en las formas aspectuales con que se caracteriza al indio en el cuento y en la película. Si para los análisis señalados nos apoyaremos fundamentalmente en el análisis semiótico del discurso tal como es establecido por Greimas y Courtés (2003: 88-91), en el de las formas aspectuales nos basaremos además en la propuesta de análisis semántico interpretativa textual de François Rastier, en particular para observar cómo aparece conformado semánticamente el lexema “indio” y poner en relación dicha representación discursiva con su correlato en la película. Recordemos que uno de los intereses particulares de la semántica interpretativa textual es establecer descripciones semánticas asumiendo que los lexemas no solo poseen significados determinados inherentemente, sino que pueden alcanzar otras conformaciones sémicas según el contexto en que se presentan, que puede así conducir a actualizar valores social y culturalmente formados o introducir significados innovadores (Rastier, 1989: 103-106). Finalmente, a partir de este análisis, señalaremos lo que consideramos que esta cinta nos dice sobre las formas de expresión que aparecen en el cine regional.

DE CUNCE MAILLE A JOSÉ MAYILLI, DE “USHANAN-JAMPI” A *EL ABIGEO*: ¿DE QUIÉN Y PARA QUIÉN SE HABLA?

El cuento de López Albújar plantea una estructura narrativa en la que dos sentencias comunales marcan las tensiones inicial y final del relato. Cunce Maille es denunciado por José Ponciano ante los yayas, junta de notables del pueblo, por haberle robado una res. Si bien Cunce Maille se defiende y argumenta solo haberla recuperado, los delitos que ha cometido en el pasado debilitan su posición y dada la reincidencia, los yayas imponen sobre él la pena de Jitarishum, exilio y expulsión del pueblo. Los yayas asumen un rol judicator que sanciona el hacer de Cunce Maille e imponen sobre él una sanción que fija sobre él un programa que *debe* realizar. Se establece así un contrato inicial: Cunce Maille puede y debe abandonar el pueblo, dejando detrás a su madre y su casa, y si lo incumple sabe que se expone a un castigo más severo. Cerca del río que debe cruzar significativamente para señalar su ostracismo, el yaya le dice: “desde este momento tus pies no pueden seguir pisando nuestras tierras porque nuestros *jircas* se enojarían, y su enojo causaría la pérdida de las cosechas, y se secarían las quebradas y vendría la peste. Pasa el río y aléjate para siempre de aquí” (López, 1974: 48). El relato nos muestra a Cunce abandonando el pueblo en un gesto de desafío y realizando así el programa para el que ha sido modalizado “después de lanzar al suelo un escupitajo enormemente despreciativo, con ese desprecio que sólo el rostro de un indio es capaz de expresar, exclamó: —¡*Ysmayta-micuy!*— Y de cuatro saltos salvó las aguas del Chillán [...]” (López, 1974: 48).

En seguida, se forma la segunda parte que marca el final previsible de la historia, pues frente a este contrato inicial, el cuento nos señala la naturaleza de Cunce Maille que lo conducirá a incumplirlo: “Conce Maille, dada su naturaleza rebelde y combativa, jamás podría resignarse a la expulsión que acababa de sufrir” (López, 1974: 49). Asistimos entonces a la ruptura de dicho contrato inicial, que de hecho los yayas habían ya previsto “Maille volverá cualquier noche de éstas; Maille es audaz, no nos teme, nos desprecia [...]” (López, 1974: 50), por lo que dejan bajo vigilancia su choza. Confirmado el retorno de Cunce, se fija la sanción de muerte: Ushanan-jampi. Sanción que impone implícitamente la comunidad por haber roto el contrato del exilio impuesto y sobre el que la palabra misma de los yayas nada puede hacer. Cunce Maille se enfrenta a los comuneros de Chupán desde la choza en que se encuentra visitando a su madre y consigue matar a varios de ellos. Frente a esta dificultad,

los yayas deciden recurrir a alguien, José Facundo, que consiga engañar a Cunce Maille prometiendo o engañando según sea necesario para luego aplicarle la justicia comunitaria. José Facundo consigue con engaños acercarse a Cunce y que deje de lado su arma. Aprovecha la situación y lucha con él para dejarlo en manos de los comuneros. Cunce consigue matar a José Facundo, pero ahora expuesto a los demás termina asesinado brutalmente. Su cadáver es además mancillado y sus entrañas exhibidas, incluso meses después, en el dintel de la puerta de la casa de los Maille. La resolución de la sanción impuesta por el incumplimiento del contrato fundador señala, así, el segundo momento de tensión que da fin al relato.

Frente a esta estructura narrativa, podemos reconocer ciertos roles actanciales centrales: el actante que impone el contrato y su sanción, el que es sujeto a la sanción y los que la ejecutan, además del adyuvante que permite el engaño final de Cunce. Si los dos primeros roles son realizados por varios actores (los yayas, los comuneros, respectivamente), los roles del actante sancionado, quien realiza a su vez el programa de la afrenta al volver y desafiar la pena impuesta, y del adyuvante son realizados por un solo actor (Cunce Maille y José Facundo, respectivamente). Son dichos roles actanciales los que se despliegan en los dos momentos de tensión narrativa que hemos señalado.

La película de Flaviano Quispe es fiel a la estructura narrativa fundamental y los roles señalados actancialmente son los mismos en la película. Los dos momentos que hemos establecido como articuladores del relato son similares: el contrato inicial que condena al ostracismo al abigeo (José Maylli) y la ruptura del contrato que conduce a la confrontación final y a la muerte de José Maylli, quien es golpeado brutalmente delante de su abuela y finalmente ahorcado. Los roles actanciales propuestos para el cuento son aquí similares y lo que varía son los actores y sus representaciones figurativas: de Cunce Maille a José Maylli y de los yayas a Gerónimo, presidente de la comunidad. Una diferencia narrativa fundamental existe luego del ajusticiamiento de Maylli, cuando aparece la policía y detiene a Gerónimo y a otros comuneros, quienes terminan en prisión.

En la transposición, la película extiende el relato desarrollando pasajes que profundizan los conflictos que enfrenta el presidente de la comunidad para considerar el caso de Maylli. Se lo ve dudar, así como discutir con su esposa, quien le reclama que Maylli ha tenido un pasado difícil, huérfano y criado por su abuela, y cómo en otra ocasión este no fue ayudado cuando fue víctima de un robo. La figura del denunciante del robo ante la comunidad, Luciano, en la película, aparece también con una mayor

complejidad, pues la película deja planteada con más énfasis una duda ya presente en el cuento: Maylli ha robado para vengarse de un robo anterior. La representación de Maylli se extiende también en sus dudas, en los recuerdos de su abuela, en su camino de retorno y la huida de sus perseguidores. Los actores del relato son entonces presentados con un mayor detenimiento en su motivación. Este es un punto que nos parece central en las diferencias de los dos textos: la actualización actorial.

La actualización actorial que predomina en el cuento de López Albújar se puede establecer observando la ocurrencia de la lexía “indio” en el texto. Apoyándonos en un análisis semántico interpretativo textual buscaremos establecer con qué formación sémica se constituye el término en el cuento. A lo largo de él, “indio” aparece 16 veces, en pasajes como los siguientes: “el indio más parecía la estatua de la rebeldía que la del abatimiento” (López, 1974: 44), “—Verdad, taita —contestó un indio” (López, 1974: 45), “el indio, con el arma preparada, avanzó cauteloso auscultando todos los ruidos” (López, 1974: 49). En esta ocurrencia, se puede observar que el término posee una regularidad semántica la cual nos permite establecer el semema que se está formando. Así, consideramos que está integrado por el sema genérico inherente /humano/ y el sema específico inherente /de raza indígena/. Lo que aparece así es un término que particulariza una categoría racial dentro de un conjunto mayor que supone la existencia de otras razas. En los pasajes citados, la sola actualización de estos semas parece suficiente para describir lo que cada enunciado propone.

De las 16 ocurrencias, sin embargo, existen al menos seis donde la función particularizante, la de especificar una raza, parecen requerir de la actualización de otros semas para la formación semántica del semema: “con ese desprecio que sólo el rostro de un indio es capaz de expresar, exclamó” (López, 1974: 48), “Si para cualquier hombre la expulsión es una afrenta, para un indio, y un indio como Cunce Maille, la expulsión de la comunidad significa todas las afrentas posibles” (López, 1974: 48), “Para el gran consejo de los yayas, sabedor por experiencia propia de lo que el indio ama su hogar” (López, 1974: 50), “resolvieron vigilarla día y noche, por turno, con disimulo y tenacidad verdaderamente indios” (López, 1974: 50). “Pero Maille era demasiado receloso y astuto, como buen indio” (López, 1974: 51). Si permaneciéramos únicamente en la descripción sémica realizada antes, ninguno de los pasajes anteriores alcanzarían a entenderse a cabalidad. Si los semas /despreciativo/, /ofendido/, /hogareño/, /tenaz/ y /receloso/ parecen formar parte de los sememas ‘indio’ en los pasajes citados, lo que quedaría por establecer es si dicha actualización

se produce por irradiación contextual (aferencia contextual), por apelación contextual a un saber cultural (aferencia contextual socialmente normada) o por actualización de un sema inherente que no había sido actualizado, por irrelevante, en nuestros casos anteriores. Nos parece que lo que ocurre, fundamentalmente, son los dos últimos casos; es decir, el término invoca y actualiza una acepción particularizante peyorativa existente en el imaginario social y que sería inherente al término para el enunciador que el texto construye.

Lo interesante del caso es que este nos señala a un texto construido desde el punto de vista de un enunciador exterior a la comunidad que describe y que desde ese posicionamiento actualiza a los personajes que intervienen en su relato. Nos parece a este respecto acertado Escajadillo cuando describe la perspectiva asumida en los *Cuentos andinos*: “López Albújar es un buen observador pero ni intenta siquiera compenetrarse, contaminarse del mundo interior del indígena. Él narra consciente y deliberadamente desde fuera” (Escajadillo, 2007: 84).

En la adaptación de Flaviano Quispe, esta perspectiva exterior y particularizante, si acaso aparece, reviste formas enunciativas distintas. En *El abigeo* la representación audiovisual nos sitúa dentro de la comunidad, como lo evidencia la cercanía de la cámara a los personajes, la extensión de los planos que nos los presenta por un tiempo incluso excesivo, la música extradiagética andina, la casi total ausencia de personajes exteriores a la comunidad en la historia central. Todos los elementos señalados podrían también servir de recurso para una película que particularice y exotice a los comuneros, como se ha señalado a menudo en el caso del cine campesino de los años 70 (Huayhuaca, 1989: 26). El enunciador que nos lleva a actualizar la película de Flaviano Quispe, sin embargo, no parece uno en este sentido, pues casi nunca exhibe o muestra actividades de la comunidad con un fin explicativo.

En la película, la palabra indio no aparece ni una vez. Los personajes se refieren a sí mismos con términos genéricos como “mal hombre” o “persona”. El único momento en que aparece un empleo particularizante de una comunidad lo encontramos cuando Maylli retorna al pueblo desafiando el castigo y se encuentra en la choza de su abuela donde comparte con ella la coca. A la luz del fuego, entre ambos sostienen una hoja de coca, Maylli la describe como propia de “sus dioses”, “la coca de nuestros apus” y señalando su apego a esta creencia y a la fortaleza que ésta le da termina diciendo que en esto ellos, los comuneros, “no [son] como esos mistis que se creen hombres”. Esto es lo más cercano que encontramos en la película al uso de un término particularizante

que describa a una comunidad definida en su diferencia: “misti”. Vemos así para esta lexía conformarse un semema con la siguiente conformación sémica: sema genérico inherente /humano/, sema inherente específico /de raza blanca/ y sema aferente socialmente normado /carente de valor/ que señala la connotación negativa con que es empleado el término.

La diferencia mayor entre el cuento y la película se da cuando interviene un personaje externo a la comunidad: la irrupción de la policía que detiene a algunos comuneros y se los lleva presos. Dirigidos por un comandante, el grupo pequeño de policías actúa de un modo autoritario que no exterioriza, sin embargo, ningún término discriminatorio. No lo hacen los suboficiales ni lo hace el oficial a cargo, de rasgos más próximos a un “misti”. Si bien los comuneros son tratados con alguna violencia y los detenidos son llevados entre forcejeos, esta violencia no va más allá.

Aunque la participación de actores no profesionales y las imperfecciones de continuidad o fotografía se deben a las limitaciones económicas del proceso de producción y a la carencia de destreza del manejo profesional de los recursos audiovisuales por parte de Flaviano Quispe y su equipo, lo cierto es que la película llega a componer escenas de distintos planos bastante bien articulados, dinámicos en las secuencias de peleas o persecución, amplios y con un ritmo más tranquilo en los pasajes que recorren el campo, como en el recorrido de Maylli de regreso al pueblo. Lo interesante del caso es que si volvemos a nuestra perspectiva semiopragmática, podemos establecer que si bien la película es presentada como una ficción (el paratexto lo indica) y por tanto invita a la proyección de una lectura ficcionalizante, en el sentido en que el espectador no debe normalmente reclamar a la película por sus valores de verdad sino de verosimilitud, sobre la coherencia de su universo diegético, no es menos cierto que en el espacio de comunicación en que circulan estas películas existe una expectativa de parte de los espectadores por reconocer los poblados y parajes de su vida cotidiana, o incluso a las personas que han intervenido en la película. Odin sostiene en *De la fiction* que una película puede ser abordada de modo ficcionalizante o documental por el espectador según este active una lectura ficticia o documental (2000: 54-56). Algunas de las señaladas imperfecciones de la película pueden así resultar secundarias frente al horizonte de lectura de los espectadores que no opera únicamente bajo una lectura ficcionalizante, sino a su vez sobre un horizonte de lectura documentalizante, que no observa los lugares representados solo como espacios de la diégesis, sino a su vez como las iglesias, las casas, los campos y ríos que recorren en su vida corriente.

Este punto nos parece fundamental, porque señala a su vez la pertenencia de los objetos culturales que estamos discutiendo, el cuento y la película, a dos espacios de comunicación con determinantes culturales que encaminan a formas de lectura distintas. El cuento de López Albújar se inscribe dentro de un circuito cultural que en dicho momento integraba en su discurso al indio dentro de una corriente que era incluso nombrada, el indigenismo, y valorada o criticada en su justeza o su idealización. El cuento se sitúa, así, en el espacio de un circuito cultural hegemónico. La exterioridad del enunciador hacia el indio y su comunidad que toma forma en el cuento de López Albújar no es así sorprendente; no lo es, tampoco, el enunciador más próximo a la comunidad que aparece en la adaptación de Flaviano Quispe. Nos parece en ello de una lucidez notable la descripción que Mariátegui hacía en 1928:

La literatura indigenista no puede darnos una visión rigurosamente verista del indio. [...] Es todavía una literatura de mestizos. Por eso se llama indigenista y no indígena. Una literatura indígena, si debe venir, vendrá a su tiempo. Cuando los propios indios estén en grado de producirla (Mariátegui, 1959: 359).

La cinta de Flaviano Quispe aparecida en 2001 se inscribe dentro de una forma de hacer cine que nace de una inquietud tanto de ficcionalizar como de representar. Nos parece así que lo que es característico del llamado cine regional es esta imbricación entre formas enunciativas ficcionalizantes y documentalizantes que se plantean tanto de parte de los creadores como de los receptores de las películas. Como hemos visto en el contraste entre el cuento de origen y la película que lo adapta, eso da lugar a un producto cultural que busca comunicar desde y hacia la comunidad apoyándose en estructuras narrativas inteligibles. A ese nivel, se observa en estas películas, como *El abigeo*, que la dimensión ficcionalizante busca su inteligibilidad apoyándose en formas narrativas cinematográficas y espectaculares y no en las expectativas del imaginario cinematográfico, las cuales ya existen y provienen del discurso hegemónico. Así, como hemos señalado, en el cine regional abundan en particular los melodramas y las películas de terror. El propio Flaviano Quispe dirigió luego el melodrama *El huerfanito* (2004) con un impresionante éxito de público. Lo interesante es cómo este proceso de representación, que todavía debe estudiarse más en toda su complejidad, se inscribe dentro de una industria aún en formación con sus condicionantes económicos y culturales particulares.

REFERENCIAS

- Adesokan, Akin (2014). "Nollywood: Outline of a Trans-ethnic Practice". *Black Camera: An International Film Journal (The New Series)*, vol. 5, núm. 2, pp. 116-133.
- Bedoya, Ricardo (2015). *El cine peruano en tiempos digitales*. Lima: Universidad de Lima / Fondo Editorial.
- Bustamante, Emilio y Luna Victoria, Juan (2017). *Las miradas múltiples. El cine regional peruano*. Tomos 1 y 2. Lima: Universidad de Lima / Fondo Editorial.
- Cáceres, Tito (1981). *Indigenismo y estructuralismo en López Albújar*. Arequipa: Ediciones de la Dirección Universitaria de Investigación de la UNSA.
- Courtés, Joseph (2003). *La sémiotique du langage*. París: Nathan Université.
- De Taboada, Javier (2015). "¿Y cómo lo hacen? Breve guía para entender el cine regional". En Noriega, J. y Morales J. (ed). *Cine andino*. Lima: Pakarina ediciones, pp. 243-252.
- Escajadillo, Tomás (2007). *La narrativa de López Albújar*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Ferro, Marc (2003). "El cine: agente, producto y fuente de la historia". En *Diez lecciones sobre la historia del siglo xx*. México: Siglo XXI editores, pp. 105-119.
- Greimas, Algirdas y Joseph Courtés (1979). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. París: Hachette.
- Huayhuaca, José Carlos (1989). *El enigma de la pantalla*. Lima: Universidad de Lima.
- Iyorza, Stanislaus (2016). "Film Content Evaluation: Nollywood in the Mirror of African Movie Academy Awards (AMAA)". *Journal of Arts and Humanities*, vol. 5, núm. 9, pp. 75-83.
- López Albújar, Enrique (1974). *Cuentos andinos*. Octava edición. Lima: Juan Mejía Baca.
- Mariátegui, José Carlos (1959). *Siete ensayos de la realidad peruana*. Tercera edición. Lima: Amauta.
- Murnau, Friedrich. (1922). *Nosferatu*. Alemania.
- Odin, Roger (2000). *De la fiction*. Bruxelles: De Boeck Université.
- Odin, Roger (2011). *Les espaces de communication*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble.
- Quispe, Flaviano (2001). *El abigeo*. Perú.
- Rastier, François (1989). *Sens et Textualité*. París: Hachette.
- Rastier, François, Marc Cavazza y Anne Abeille (1994). *Sémantique pour l'analyse (de la linguistique à l'informatique)*. París: Masson.

EN EL PUNTO DE MIRA. ANÁLISIS CINEMATográfico DE “LA CENA” DE ALFONSO REYES Y *AURA* DE CARLOS FUENTES

Rocio Oviedo Pérez de Tudela¹

La presencia del cine en Alfonso Reyes² y en Carlos Fuentes es incuestionable. Ha quedado constancia en los ensayos periodísticos de ambos la atracción que sintieron por la cámara. Serán recogidos en el caso de Reyes en colaboraciones publicadas, fundamentalmente, en *El imparcial* (Madrid, 1916) con sus “Notas sobre cinematografía” firmadas bajo el seudónimo de Fósforo. Previamente en el semanario *España*, había compartido la misma firma con Martín Luis Guzmán (“Frente a la pantalla”). Por su parte, los ensayos de Carlos Fuentes serán recogidos en *Pantallas de plata* y recientemente su acercamiento al cine será meticulosamente analizado en la obra de Ivan Ríos Gascón. La conexión de este con Reyes se pone de relieve por la utilización del seudónimo “Fósforo II”, cuando Fuentes redacta sus colaboraciones para el cine en la *Revista de la Universidad de México*. Más allá de estos puntos de contacto también la crítica ha analizado la relación entre ambas obras, comenzando por Gerald Petersen en la década de 1970.

El tema que aborda Reyes en “La cena” (1912) y *El plano oblicuo* (1920)³ responde sinuosamente a una trayectoria literaria modernista donde la muerte se contempla bajo la aureola de una mujer bella, de hecho “La muerta enamorada” de Teophile Gautier, o previamente, como destaca García Pérez, una obra latina perdida: “La novia de Amfípolis” atribuida a Flegón de Trale. Más cercana en el tiempo Aurèlia de Gerard de Nerval, la más ilustre y añorada de las muertas que anticipan el surrealismo (Willi, 1981: 276). Sin embargo, también existe una clara distancia, puesto que la tentación amorosa, tan clara en Gautier, apenas es un esbozo de curiosidad en Reyes. Diferente caso es el de Fuentes, puesto que *Aura* parece más contagiada por lo religioso sacrílego de la relación erótica; como el pobre Romualdo (el protagonista de

¹ Universidad Complutense de Madrid, mroviedo@filol.ucm.es

² Cfr. Manuel González Casanova.

³ “Simpatías y diferencias”, tercera serie, tomo IV de las *Obras completas*, se recogen las crónicas cinematográficas de Fósforo, publicadas en *España* y *El espectador*. Él mismo es consciente de que inauguró el género como indica en la “justificación” que hiciera en 1950 (Cfr. José de la Colina, 2016).

Gautier) quien comparte en sus sueños una intensa unión con la claramente vampira Clarimonda. O el caso que relata Ernst Theodor Amadeus Hoffman en “El misterio de la casa desierta” (*Cuadros nocturnos*, 1817), donde la confusión entre las mujeres, ya sean las hermanas Angélica y Gabriela o la gitana, provoca un ambiente de terror que se diluye en lo racional conforme se desenvuelve la narración, lo que no impide que aún queden “cabos sueltos” que vuelven a dotar de interrogantes al relato.

Coinciden a su vez los dos escritores mexicanos en la explicación de los motivos que les llevaron a la redacción de la obra. Reyes explica los pormenores de “La cena” en: *Historia documental de mis libros*:

La cena [...] es una combinación de recuerdos personales, anodinos en apariencia, pero que me dejaron un raro sabor de irrealidad [...] Por esos días, Jesús Acevedo me contó también ciertas impresiones extravagantes de su visita a una familia desconocida. De ahí salió “La cena” y no solamente de un sueño como se ha supuesto generalmente [...] En todo caso, la invención tuvo aquí la parte principal (Reyes, 1962: 287).

En todo caso en este breve estudio lo que se pretende es mostrar la percepción ya cinematográfica del propio Reyes en un relato tan temprano (1912), cuando contaba con apenas 23 años y en un momento en el que el cine, tímidamente, comenzaba a dar sus primeros pasos desde aquel año de 1895 cuando los hermanos Lumière habían proyectado su primer film. En todo caso no es extraño puesto que a México le corresponde un papel pionero en lo que a reproducciones cinematográficas se refiere. Obviamente no se puede defender que en Reyes exista una influencia del cine en este primer relato, pero resulta sorprendente cómo su análisis se puede acompañar a una perspectiva cinematográfica. De hecho permite un análisis mediante los planos que nos presenta, puesto que la narración responde precisamente a la premisa de que en el cine cobra mayor relevancia el que mira que el sujeto al que se mira, esto es, la cámara.

ALFONSO REYES. EL NARRADOR Y SU CÁMARA

La primera parte de la historia narra una trayectoria en la que el sujeto, inexplicablemente, está supeditado a un dinamismo que ya le aproxima a la versión

cinematográfica. La primera frase: “Tuve que correr a través de calles desconocidas” sitúa a la cámara en un plano panorámico en el que el objetivo se focaliza en el sujeto que corre y, sin embargo, rápidamente lo hemos de modificar, pues el siguiente párrafo —“El término de mi marcha parecía correr delante de mis pasos”— presenta la posición de una cámara que aparentemente es llevada por el sujeto en un plano picado. Circunstancia que hace suponer que la cámara, a partir de este momento, es el propio narrador. Incluso el hecho de que “la hora de la cita palpitaba en los relojes públicos” no solo nos refiere al sonido de las horas marcadas por el reloj, sino que coincide con el sonido de los latidos del corazón, por la indicación del verbo “palpitaba” en una metáfora acertada entre el pulso del sujeto y las manillas del reloj. De esta breve referencia al sonido se pasa nuevamente a la calle, a esa sensación de pesadilla, tan característica de los cuadros de Vanguardia, aumentada por un ámbito que linda lo fantasmagórico propiciado por la luz: “serpientes de focos eléctricos bailaban delante de mis ojos. A cada instante surgían glorietas circulares sembradas de arriates, cuya verdura, a la luz artificial de la noche, cobraba una elegancia irreal”. Incluso en las casas se percibe no solo la iluminación, sino también cuatro esferas de reloj orientadas a cuatro vientos.

El tiempo va a ser determinante en la narración. La imagen de los relojes es esencial tanto al comienzo como al final. Un tiempo que no solo se ve, sino que se escucha a través de “las nueve campanadas” que suenan justo en el momento en el que sus ojos “Cayeron sobre la puerta más cercana”, repitiendo nuevamente el plano picado, acompañado por el sonido.

El *flashback* resulta esencial para la explicación del motivo de la acción. Una analepsis presidida por la “esquela breve y sugestiva” que ha recibido el día anterior. Este retroceso se corresponde con el plano detalle que ha de describir la pequeña nota:

En el ángulo del papel se leían, manuscritas, las señas de una casa. La fecha era del día anterior. La carta decía solamente:

Doña Magdalena y su hija Amalia esperan a usted a cenar mañana, a las nueve de la noche (1962: 8).

El cambio de plano se produce con una enorme efectividad en el encuentro con la mujer: Al abrirse la puerta, la cámara parece estar sobre el hombro ofreciendo alguna referencia del narrador, cuya imagen ni siquiera se entrevé en todo el relato: “yo estaba

vuelto a la calle y vi, de súbito, caer sobre el suelo un cuadro de luz que arrojaba, junto a mi sombra, la sombra de una mujer desconocida” (1962: 9).

Esta acción supone un giro por parte del protagonista que se observa a sí mismo mirando hacia la calle, y de espaldas a la puerta, hasta que la luz (elemento cinematográfico por excelencia) le hace volverse yendo desde un plano dorsal (o bien *flip over*, como giro de 180°) hasta un plano frontal.

Frente a sus balbuceos, la voz es clara: “Pase usted, Alfonso”. El hecho de llevar al narrador al plano del personaje, puede producir un cierto movimiento de cámara. Y, a partir de este momento, se distingue su propio deambular por la casa. Solo en la descripción del plano detalle se registra nuevamente el escenario. Llama la atención que se fije en primer lugar en el suelo porque nuevamente este hecho, repetido a lo largo de los primeros párrafos, lleva al plano picado con efecto zoom y travelling al pasar por los muebles, el muro, las máscaras japonesas. El plano picado se confirma cuando él mismo indica que miraba hacia el suelo: “Pero alcé la vista y quedé tranquilo”. Tras esta situación la cámara se conduce, casi por primera vez, a un plano medio. “Ante mí, vestida de negro, esbelta, digna, la mujer que acudió a introducirme me señalaba la puerta del salón” (1962: 10). Una mujer de la que se va desvelando paulatinamente la fisonomía.

Con la presencia de doña Magdalena la cámara evoluciona hacia el plano frontal. Las propias palabras simbólicas del protagonista así lo indican: “doña Magdalena y su hija me hipnotizaron, desde los primeros instantes con sus miradas paralelas” (1962: 11).

La cita de Sudermann (1857-1928) lleva a la relación con una de las novelas psicológicas de este autor como es *El deseo*⁴ donde, así mismo, existe un juego entre las personalidades femeninas que llevan finalmente al crimen (es también una de las novelas psicológicas de mayor influencia en la literatura argentina). De la conversación banal se va evolucionando hacia el verdadero motivo de la invitación. Paulatinamente los rostros evolucionan, como el de Amalia, que pasa de ser una máscara a algo vivo, hasta que finalmente la palabra se ahoga en el suspiro, con alternancia hacia una expresión de espanto: “Continuaba con sus sonrisas, sus asombros y sus suspiros, en tanto yo me estremecía cada vez que sus ojos miraban por sobre mi cabeza” (1962: 13).

⁴ Traducida por Ramiro de Maeztu en torno a 1900.

El sonido finalmente se ahoga en el “coloquio de suspiros” entre Amalia y Magdalena. A la escena inquietante contribuye de igual manera la luz que, desde el centro de la mesa, agranda las figuras de las dos mujeres, hasta el punto “que no era posible fijar la correspondencia de las sombras con las personas” (1962: 13). Esta distorsión solo puede trasladarse en el film a través de un efecto zoom a lentí.

En cuanto al sonido, apenas sí hay voces: el coloquio de suspiros finaliza en las sombras alargadas confundidas con los propios sujetos, un efecto esencial del expresionismo. Y, sin embargo, son claves las escasas palabras que se pronuncian, puesto que nos llevan a un cambio de escenario: “Vamos al jardín”.

Del plano frontal que había predominado hasta el momento se evoluciona hacia un plano medio que sitúa el objetivo detrás de los tres personajes y que abarca el jardín “Pequeño y artificial como el del camposanto”, hasta que se sientan bajo el emparrado.

Paulatinamente el foco de atención se dirige a las señoras, mientras el narrador pasa de lo visual a lo auditivo. Es la primera vez que realmente existe una conversación como si la casa ahogara el diálogo que solo se mantiene en el jardín. Pero el protagonista parece hipnotizado al punto de que su imaginación hace que no escuche, y no responda, por lo que de manera gradual se tiene la noción del sujeto carente de voluntad. La conversación deriva hacia las plantas “creo haberles oído hablar de flores que muerden y de flores que besan” (1962: 14). A partir de este momento la imagen se difumina. Es un esfumado que aleja la cámara y sitúa el encuadre en la figura del protagonista: “Todo me fue convidando al sueño; y quedeme dormido sobre el banco, bajo el emparrado”.

Pero, de inmediato, el sonido va delineando los contornos y se traslada, del esfumado de la oscuridad a las voces que apenas sí delimitan las figuras. Amalia y Magdalena conversan. “Era capitán de Artillería”.

La transición brusca al plano cenital tiene la función de situar al lector en el momento en que recobra la lucidez de golpe. “En aquel instante alguien abrió una ventana en la casa, y la luz vino a caer, inesperada, sobre los rostros de las mujeres”. La luz revela lo fantasmagórico: Las mujeres son espectrales, solo se ven los rostros suspensos en el aire: “con la expresión de piedad grabada”. “Eran como las caras iluminadas en los cuadros de Echave el viejo”.⁵ Sorprende la intuición y la precocidad de Reyes que con la cita del pintor hispano-mexicano remite a

⁵ Pintor y escritor español que residió en México desde 1582, origen de una familia de pintores.

una iluminación clara sobre el rostro, como hiciera Joseph von Sternberg en *El ángel azul* con Marlene Dietrich (Gutiérrez, 2002: 105). Pero, a su vez, una técnica propia del expresionismo, tanto pictórico como fílmico, pues en ambos se destaca el blanco de los rostros sobre el fondo oscuro, lo que facilita la versión de espectral. Betina Keizman señala que la cita a Jean Henry Fabre, poeta y entomólogo, es un acto de fe en la posibilidad de concretar una forma de conocimiento transversal ciencia-arte. El recorte que el cine opera de los cuerpos, que en la pantalla pierden su totalidad y se transforman en cabezas, ojos y dedos de tamaño gigantesco, es visto por Reyes como una capacidad expresiva —evidentemente—, pero también de conocimiento” y añade que la deformación provoca la posibilidad de lo imposible, “líneas rectas que son el camino más largo, instantes que se deshacen en ruido, pesos que se vuelven luz, etc.” (González, 2000: 384).⁶

Es el murmullo como versión de una hipnosis que el protagonista escucha como ruido de fondo, para precipitar el desenlace final. Frente a los planos iniciales, como el plano picado, frontal o detalle, lo que predomina en esta escena es un difuminado que se mueve en la oscuridad. El aviso de la madre para cenar continúa con la interpretación de un “aire piadoso de la cara de Amalia” (1962: 12). La acción se concreta en el cuadro del caballete que se contempla desde un plano frontal con la cámara en posición dorsal respecto al sujeto, mientras se escucha la voz que finalmente justifica la trama del relato: “Pero usted le hablará de París, ¿verdad? Le hablará del París que él no pudo ver. ¡Le hará tanto bien!”.

⁶ “la autonomía del reflejo (que es como ir creando un universo nuevo de objetos y seres)” y que supone una doble reflexión: la de esta separación creadora entre la persona y su imagen, arte perfecto cinematográfico, pero también la pulsión fáustica que la técnica cinematográfica misma libera, y cuyo carácter la implica. Sin embargo, Reyes afirma el agotamiento de la imagen que es también un agotamiento del soporte: Luchando uno contra otro, y sin poder alcanzarse nunca por el medio millonésimo de segundo que los separa y los coloca en dos universos virtuales diferentes, ambos se van debilitando, atenuando, desvaneciéndose gradualmente en el éter de que están hechos. Ya se esfuman como si mutuamente se devoraran, ya son transparentes. (...). El sabio y su imagen desaparecieron, digeridos en un rayo de luz (387)— (Betina Keizman, 2015: 214) El nuevo elemento sonoro enriquece los asuntos, no a manera de adorno (éste es el error de los directores), sino porque añade también otra ironía, otro toque estético posible; por ejemplo, la presencia de lo ausente...” (Reyes, “Nota sobre el cine”, OC VIII: 380).

Desde esta perspectiva se pasa al efecto zoom y el narrador retoma la cámara:

Contemplé de nuevo el retrato; verifiqué la semejanza: Yo era como una caricatura de aquel retrato. El retrato tenía una dedicatoria y una firma. La letra era la misma de la esquila anónima.

El retrato había caído de mis manos. Algo sonó en mis oídos como una araña de cristal que se estrellara contra el suelo (1962: 17).

La brusca salida de la casa no se describe. Hay un salto de imagen. Nuevamente el sujeto se ve en la calle, corriendo entre calles desconocidas, siendo él, nuevamente, quien lleva la cámara en una escena en la que predomina la iluminación clara (“bailaban los focos delante de mis ojos”), incluso en los relojes (“congestionados de luz”). La luz, como espacio, y el tiempo, los relojes, le devuelven a una realidad enseñoreada en lo fantástico porque

“Oh cielos! Cuando alcancé, jadeante, la tabla familiar de mi puerta, nueve sonoras campanadas estremecían la noche.

Sobre mi cabeza había hojas; en mi ojal, una florecilla modesta que yo no corté” (1962:17).

FUENTES. LA CÁMARA SIGUE AL SUJETO

Pese a la insistencia de Fuentes respecto a la escasa presencia del cine en su obra, desde sus comienzos está ligado al séptimo arte. Uno de sus guiones, *Los caifanes*, escrito con la colaboración de José Ibáñez obtuvo el Premio del Primer concurso nacional de argumentos y guiones cinematográficos (1965). Por su parte, la obra que nos ocupa, *Aura*, no solo ha sido llevada al cine, sino que ha sido analizada en más de una ocasión desde el punto de vista cinematográfico. Desde el comienzo la dedicatoria nos sume en el ámbito fílmico, puesto que está dedicada a Manolo (1925-1994) y Tere Barbachano.⁷ Como señala Iván Ríos (2017), en el caso de Fuentes su relación con el cine va más allá de su función como espectador, pues analiza la luz, el

⁷ Fue guionista, productor y cinematográfico, llevó al cine dos obras de Fuentes: *Las dos Elenas* y *Un alma pura*. Ambos colaboraron con Carlos Velo en la producción de *Pedro Páramo* y en *El gallo de oro*.

código simbólico, y sitúa al cine como “punto referencial de la existencia. Muchos de sus personajes de la novela *Cambio de piel* (1967), por ejemplo, refieren su vida a la relación con una película”.

En *Aura* la casa tiene una ubicación precisa, frente al desvanecimiento local de Reyes. Posee número y calle con una clara intención de situar al lector fuera de un plano de irrealidad, es la calle Donceles 815. Frente a Reyes, Fuentes utiliza el monólogo interior, pero narrado desde la segunda persona del singular, lo que supone una llamada a la filmación, a una cámara que registra las acciones del sujeto. Un plano frontal, pero también un plano dorsal o “flip over”, tan semejante al que hiciera el propio Reyes al entrar a la casa. Al igual que el sujeto de Reyes, se sitúa de espaldas a la puerta y mira a la calle: “antes de entrar miras por última vez sobre tu hombro, frunces el ceño porque la larga fila detenida de camiones y autos gruñe, pita, suelta el humo insano de su prisa. Tratas inútilmente de retener una sola imagen de ese mundo exterior indiferenciado” (1962: 6).

Desde el comienzo, el desdoblamiento en un tú permite una filmación objetiva que analiza al sujeto narrador, incluso desde sus propios sentimientos: “estiras las piernas, enciendes un cigarrillo, invadido por un placer que jamás has conocido, que sabías parte de ti, pero que sólo ahora experimentas plenamente, liberándolo, arrojándolo fuera porque sabes que esta vez encontrará respuesta...” (1962).

El mismo Carlos Fuentes confirma la voluntad de fraccionarse:

Porque *Tú es Otro*, tal era la visión subyacente a mis encuentros con Buñuel en México, con la muchacha encarcelada por la luz en París, con Quevedo en el hielo abrasador, el fuego helado, la herida que duele y no se siente, el soñado bien y el mal presente que se proclama Amor pero primero se llamó Deseo. La película de Mizoguchi, curiosamente, se estaba exhibiendo en el cine de las Ursulinas, el mismo lugar donde, un poco más de treinta años antes, se estrenó con gran escándalo *El Perro Andaluz de Buñuel* (Cómo escribí *Aura*).

Pero, además, este desdoblamiento le sitúa en una posición de igualdad ante Consuelo Llorente y *Aura*, a su vez, desdobladas.

La relación entre ambos autores y obras surge de forma natural. Los dos coinciden en la presencia del tiempo, con diferencias de matiz: en la obra de Alfonso Reyes es un tiempo mágico y detenido; en el caso de Fuentes es psicológico, pese a que *Aura*

es una fábula sobre el tiempo: “no volverás a mirar tu reloj, ese objeto inservible que mide falsamente un tiempo acordado a la vanidad humana, esas manecillas que marcan tediosamente las largas horas inventadas para engañar el verdadero tiempo, el tiempo que corre con la velocidad insultante, mortal, que ningún reloj puede medir” (1962: 47).

Fuentes funda su narración no sólo en lo visual, sino en un mundo interior en el que las imágenes se superponen al igual que los sentidos: el olfato, el olor a podrido y a humedad, a pino viejo y húmedo; el tacto, la carencia total de luz le hace guiarse por el este sentido, “esta casa siempre se encuentra a oscuras. Te obligarás a conocerla y reconocerla por el tacto” (1962: 14) y el oído (trece pasos, 22 escalones, puerta de la derecha), con lo que la vista se convierte en un sentido inútil y, por tanto, ajeno, pero, aún más, irónico con respecto a la confirmación de conocimiento que otorga la vista y una negación a la visualidad cinematográfica. Cuando por fin accede a la habitación, el deslumbramiento es patente, la cámara es el propio protagonista que ve millares de luces hasta que localiza a la figura tumbada en la cama y, sin embargo, por el efecto de la segunda persona, aparentemente, esa cámara le está grabando. Así mismo la aparición de Aura, la meticulosa descripción de sus ojos verdes, parece más fruto de la imaginación que de la realidad, pues apenas dos líneas después afirma: “te das cuenta de que no la sigues con la vista, sino con el oído: sigues el susurro de la falda, el crujido de una tafeta” (1962: 13). La descripción del protagonista frente al espejo nos vuelve a ofrecer la misma oscilación entre un plano frontal en el que el cámara es el propio protagonista y un cámara ajena que graba desde el espejo sus acciones. Salvo excepciones, como en este caso, la mayoría de los movimientos se graban desde un plano frontal y un plano detalle. A pesar del uso de la segunda persona, estamos ante un narrador omnisciente, pero que mantiene en todo momento el concepto de espejo.⁸ La narración funciona constantemente en la dialogía entre un yo y un tú. Incluso en las memorias del general Llorente, el narrador se convierte en un reflejo del protagonista.

⁸ Las coincidencias iniciales remiten a *Alicia en el país de las maravillas*, desde el conejo blanco que aparece al comienzo —el conejo del cuento de Carroll obsesionado por el tiempo— al tema de la edad, o el propio espejo. Pero el escritor indica que en realidad su fuente de inspiración fue el relato de Akinari, “La cortesana Miyagino” (300 años antes que la película de Mizoguchi) “abre la tumba y encuentra a su mujer, muerta años atrás, tan hermosa como el día que dejó de verla. El fantasma de Miyagino regresa a contarle la historia a su marido transido de dolor”, “La fuente final de esta historia, descubrí entonces, era el cuento chino llamado *La biografía de Ai’King*, parte de la colección Tsien teng sin hoa” (Como escribí *Aura*).

Esta circunstancia supone una premeditada intención del propio Fuentes, con el fin de llegar a la indefinición del sujeto, y aparece prescrita por el juego entre luz y sombra, tan característico de la novela, y que facilita el diálogo entre el pasado y el presente:

El segundo espacio, la segunda persona —la otra— en el espejo no nace *allí*, sino que viene de la luz. La muchacha que pasó de su sala a la recámara donde yo la esperaba esa tarde caliente de agosto hace veinte años era otra porque habían pasado seis años desde que la conocí, adolescente, en México. Pero también era otra porque la luz de la tarde, como si la esperase a ella, venció una barrera empecinada de nubes, primero se abrió paso tímidamente, como colándose entre la amenaza de una tormenta estival, luego se hizo una luminosa perla, con sus nubes; y al cabo se desparramó por breves segundos con una plenitud que también era una agonía (Fuentes, s.f.).

Y concluye “*Aura* vino al mundo para aumentar la descendencia secular de las brujas”.

Ambos relatos conectan como experiencia onírica que produce la evanescencia y borra los contornos. Para Willis Robb la experiencia onírica desencadena una serie de efectos como la flexibilidad de los planos temporales; visión del tiempo-espacio circular en que todo sucede en momentos mientras sonaban las nueve campanadas del reloj; la sensación del *deja vu*, lo ya visto (“Y corría frenéticamente, mientras recordaba haber corrido a igual hora por aquel sitio y con un anhelo semejante. ¿Cuándo?”); ambiente de somnolencia, con el efecto hipnótico de las miradas de los relojes y de las dos damas de existencia ambigua.

En resumen, pese a la coincidencia en el tema, son patentes las diferencias entre “La cena” y *Aura*. Por una parte, “La cena” respondería al cine en blanco y negro donde los encuadres funcionan con una luz muy recortada. Y, sin embargo, coincide con *Aura* en la iluminación del escenario por partes, como se llevaba a cabo en la cinematografía de los primeros tiempos. “La cena” indudablemente transcurre acorde con las directrices de un cine en blanco y negro, incluido el reloj; mientras que, en el caso de Carlos Fuentes, se combina con el verde de la vestidura de la protagonista y los colores oscuros de las maderas. El escenario que plantea Fuentes es más completo que el de Reyes. Pero el juego con la luz, símbolo de las emociones que rodean al relato, es un recurso narrativo y visual también esencial en Fuentes. En ambos se diluye el encuadre. Tal vez la única excepción sea la contemplación de sí mismo que lleva a cabo Felipe Montero frente al espejo. Así como otras situaciones en las que, en esta

obra, se produce un mayor uso del efecto zoom; es el caso de la descripción de los ojos, tanto de Consuelo como de Aura o los ojos del conejo blanco. El resto se diluye en el pensamiento. Sorprende, por tanto, cómo Reyes ha sabido fijar en planos concretos la trama, incluso con ausencia de diálogo, mientras que Fuentes —aún con el apoyo de la conversación— diluye en el pensamiento la variedad de planos concretos, huyendo del encuadre concreto. Por último, la multiplicidad de imprecisiones de Fuentes dota a la obra de un terrorífico factor de evanescencia que diluye el final en un plano esfumado, frente a la conclusión del plano detalle preciso, centrado en el reloj (negro sobre blanco),⁹ que brinda Alfonso Reyes.

REFERENCIAS

De la Colina, José (2016). “Cuando Alfonso Reyes fue Fósforo”. *Milenio*. Consulta: 23 de mayo de 2018. http://www.milenio.com/firmas/jose_de_la_colina_losinmortalesdelmomento/Alfonso-Reyes-Fosforo_18_859894035.html

Fuentes, Carlos (1962). *Aura*. México: Era.

Fuentes, Carlos (s.f.). “Como escribí *Aura* por Carlos Fuentes”. *Escritura creativa Clara Obligado*. Consulta: 23 de mayo de 2018. <https://escrituracreativa.com/sin-categorial/como-escribi-aura-por-carlos-fuentes-6797/>

García, David (2017). “Claves de la tradición clásica en *Aura* de Carlos Fuentes”. *Nova Tellus*, 35/1, enero-junio de 2017, pp. 131-149. Consulta: 23 de mayo de 2018. <https://revistas-filologicas.unam.mx/nouatellus/index.php/nt/article/view/763>

González, Manuel (2000). *Por la pantalla. Génesis de la crítica cinematográfica en México 1917-1919*. México: UNAM.

Gutiérrez, Begoña (2002). “La luz como elemento expresivo en la narrativa audiovisual”. *Comunicar*, núm.18, pp. 101-110.

⁹ En una divertida referencia sobre Diego Rivera él mismo indica la impresión de negro sobre blanco en el pintor mexicano. “Varios días estuvo canturreando para sí: Blanco con blanco no se pondrá. Negro con negro no se pondrá. Blanco con negro ¡Cómo se pondrá! Allá cuando los comienzos de la guerra europea, solía contarme Diego esta anécdota, asegurándome que ésta había sido su primera noción de pintura.

—¿Y la segunda? —¿La segunda? El ver que la lavandera, para mejor blanquear la ropa, la teñía de azul, le daba añil” (“Diego Rivera descubre la pintura”: 372).

- Keizman, Betina (2015). “Alfonso Reyes y el cine del porvenir”. *AISTHESIS*, núm. 57, pp. 203-218. Consulta: 23 de mayo de 2018. <http://www.redalyc.org/html/1632/163241108011>
- Petersen, Gerald (1970). “A literary parallel; *La cena* by A. Reyes and *Aura* by C. Fuentes”. *Romance Notes*, XII, núm. 1, Autumn, pp. 41-44.
- Reyes, Alfonso (1962). “El plano oblicuo, *La cena*”, en *Obras Completas* (OC) III. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 11-17.
- Reyes, Alfonso (s.f.). “Nota sobre el cine”. *Tren de ondas Obras Completas*, vol. VIII, pp. 379-382.
- Reyes, Alfonso (s.f.). “Diego Rivera descubre la pintura”. *Tren de ondas. Obras Completas*, vol. VIII, p. 372.
- Reyes, Alfonso (1962). “Tres puntos de exegética literaria” (III. Los estímulos literarios: Tipo onírico”), en *OC*, XIV. México: FCE, pp. 285-288.
- Ríos, Iván (2017). *El cine de Carlos Fuentes*. México: Ediciones B.
- Willi, James (1981). “La cena de Alfonso Reyes, cuento onírico: ¿Surrealismo o realismo mágico? *Thesaurus*, tomo XXXVI, núm. 2, pp. 272-283.

DIÁLOGOS CULTURALES: LA NARRATIVA HISTÓRICA Y SU IMPORTANCIA EN EL CINE

Pedro Gonzales Durán¹

INTRODUCCIÓN

Cuando los hermanos Lumière inventaron el cinematógrafo en 1895, no sabían que estaban marcando un antes y un después en la historia de la humanidad. Creado inicialmente sin ningún fin artístico, sino como la evolución de la fotografía, el cine ha fascinado, extrañado y cautivado desde sus inicios y hasta la actualidad a una cantidad incalculable de personas alrededor del globo. La fascinación que el cine ha despertado en el hombre ha sido tan desbordante que hoy en día, solo 120 años después de su creación, la industria cinematográfica es una de las más poderosas alrededor del planeta. Sin embargo, la demanda incansable de un público que no puede ser satisfecho y el afán económico de una industria que ha visto en el cine el medio idóneo para lucrar ha provocado una producción exagerada y carente de calidad de productos cinematográficos.

El cine hollywoodense en un afán megalómano de satisfacer la demanda de múltiples espectadores, y así seguir engrosando su reserva económica, hoy en día se ha convertido en lo que se denomina cultura de masas:

Toda cultura de masas bajo el monopolio es idéntica, y su esqueleto —el armazón conceptual fabricado por aquél— comienza a dibujarse. Los dirigentes no están ya en absoluto interesados en esconder dicho armazón; su poder se refuerza cuanto más brutalmente se declara. El cine y la radio no necesitan ya darse como arte. La verdad de que no son sino negocio les sirve de ideología que debe legitimar la porquería que producen deliberadamente. Se autodefinen como industrias, y las cifras publicadas de los sueldos de sus directores generales eliminan toda duda respecto a la necesidad social de sus productos (Horkheimer y Adorno, 1998: 166).

¹ Universidad de Wisconsin-Madison, pgonzales3@wisc.edu

Este producto cinematográfico carente de valor artístico se ha impuesto como el principal producto de consumo de un público desmedido y ansioso, que ha normalizado dentro de su rutina diaria la necesidad de ver cine, y en esa necesidad es que se radica su principal problema: “No criticamos la cultura de masas porque dé demasiado al hombre o porque le haga la vida demasiado segura —quede esto para la teología luterana—, sino porque hace que los hombres reciban demasiado poco y demasiado malo...” (Adorno, 1962: 68). El cine hollywoodense, en su afán de satisfacer la insaciable necesidad de su público, ha empezado a producir un producto insípido y vacuo que solo busca apaciguar a espectadores ansiosos.

Si bien las afirmaciones de Horkheimer y Adorno son bastantes claras y parecen ser determinantes, ¿se puede encontrar algún valor positivo en la producción masiva del cine en la actualidad? Sobre la problemática que plantea esa pregunta, el siguiente trabajo busca revalorizar los productos cinematográficos de masas, debido a que propone que estos sí pueden poseer un verdadero valor intelectual y artístico, siempre y cuando complejicen el concepto de narración histórica. Además, debido a que son creados para acceder a un público mayor que otros productos culturales, permitirían más fácilmente una reflexión crítica en el público que productos destinados solo para una esfera intelectual. Para comprobar dichas afirmaciones, se utilizarán principalmente los escritos de Hayden White y de Walter Benjamin.

Los objetos de estudio de este análisis son dos películas dentro de la propuesta cinematográfica del director estadounidense Clint Eastwood: *La bandera de nuestros padres* y *Cartas desde Iwo Jima*, ambas filmadas en 2006 bajo la productora Warner Bros. Pictures, una de las principales casas del cine hollywoodense. La razón para la elección de estas películas es la importancia que tiene Eastwood dentro del campo cultural contemporáneo norteamericano: “Eastwood and his films are constantly taken up in television, magazines, newspapers, everyday conversation, even in classrooms and this constitute a part of what we might call the ongoing conversation that our culture holds with itself” (Smith, 1993: XII). De esta manera, debido a su presencia constante dentro del espectro cultural de la sociedad estadounidense, las películas de Eastwood podrían considerarse un producto destinado a las masas. Sin embargo, la calidad cinematográfica de estas obras es innegable: “La otrora vilipendiada capacidad interpretativa de Clint Eastwood y su cuestionada calidad como realizador reciben actualmente un trato más serio, al menos por parte de la crítica especializada, sobre todo europea” (Cuéllar, 1999: 12). Por ello, este trabajo busca demostrar cómo

ambas películas, como una propuesta única, proponen una revisión a las estructuras históricas hegemónicas y problematizan el discurso histórico. De esta manera, las dos cobrarán mayor relevancia, pues su capacidad como un producto destinado a las masas permitirá que un mayor grupo de personas reflexione sobre la variabilidad de los discursos históricos.

LA IMPORTANCIA DE LA NARRACIÓN HISTÓRICA

Antes de profundizar en el análisis de las películas, es importante responder: ¿qué se entiende por narrativa histórica?:

Entiendo que “crónica” y “relato” se refieren a “elementos primitivos” en la narración histórica, pero ambos representan procesos de selección y ordenación de datos del registro histórico en bruto con el fin de hacer ese registro más comprensible para un público de un tipo particular. Así entendida, la obra histórica representa un intento de mediar entre lo que llamaré el campo histórico, el registro histórico sin pulir, otras narraciones históricas, y un público (White, 1992a: 16).

Como señala White, la narrativa histórica es un constructo que permite organizar un discurso histórico para un público general. Este discurso se va a presentar con una organización determinada y simple, pues busca ser de fácil comprensión y acceso para un lector no especializado. El problema se genera cuando este discurso se impone como hegemónico y busca desaparecer la reflexión alrededor de los sucesos históricos que pretende organizar y narrar:

Pero hay un problema que ni los filósofos ni los historiadores han planteado seriamente y al cual los teóricos de la literatura han prestado sólo una atención superficial. El asunto tiene que ver con el estatus de la narrativa histórica, considerada puramente como un artefacto verbal que pretende ser un modelo de estructuras y procesos muy antiguos y, por consiguiente, no sujeto a controles experimentales u observacionales (White, 2003: 109).

Con esto lo que White persigue resaltar es que dichos discursos históricos tratan de convertirse en verdades incuestionables y olvidan que en realidad son constructos ficcionales propios de un autor o una sociedad:

[...] en general han sido reticentes a considerar las narrativas históricas como lo que manifiestamente son: ficciones verbales cuyos contenidos son tanto inventados como encontrados y cuyas formas tienen más en común con sus homólogos en la literatura que con las de las ciencias (White, 2003: 109).

Así, el problema que encarna el discurso histórico ortodoxo es que desea ser un discurso que habla por los hechos. Y de esta manera, olvida su valor ficcional:

Los acontecimientos reales no deberían hablar por sí mismos. Los acontecimientos reales deberían simplemente ser; pueden servir perfectamente de referentes de un discurso, pueden ser narrados, pero deberían ser formulados como un tema de una narrativa. La tardía invención del discurso histórico en la historia de la humanidad y la dificultad de mantenerlo en épocas de crisis cultural sugiere una artificialidad de la idea de que los acontecimientos reales podrían hablar por sí mismos o representarse como acontecimientos que cuentan su propia historia (White, 1992a: 19).

Sin embargo, un verdadero texto histórico, según White, sería aquel que narra y reconoce su categoría de ficción, ya que al no imponerse como una verdad absoluta permitiría la discusión alrededor de dicho discurso histórico.

Finalmente, la posibilidad de la existencia de un discurso histórico narrativo, entendido este último término como sinónimo de ficcional, permite la existencia de productos narrativos con una carga histórica, a pesar de no haber sido escritos con dicho fin. Esta idea Hayden White la desarrolla en la obra: *El texto histórico como artefacto literario*, en la cual reconoce que existe un doble préstamo entre la narrativa y la historia. Para él, en la actualidad, las estrategias literarias como el tramado o el valor cultural agregado han sido tomadas por la narrativa histórica, y al mismo tiempo los temas históricos han sido acogidos por el discurso literario (White, 2003). Esta apropiación permite sostener que hoy existen textos literarios que problematizan la narración histórica hegemónica y, por ello mismo, se convierten en textos con un valor histórico. Sin embargo, esta capacidad de problematizar y contribuir a la reflexión histórica ¿sería solo propia de los discursos literarios?

EL CINE COMO UN AGENTE DE NARRACIÓN

David Bordwell señala en *El arte cinematográfico* que el cine se divide en dos subcategorías dependiendo del discurso fílmico que se utilice: narrativa y no narrativa. La primera es más popular y utilizada, mientras que la segunda es aquella que se emplea, principalmente, en películas educativas, experimentales, anuncios políticos, etc. (2010: 102). Esta simple división ayuda a entender la complejidad del discurso cinematográfico, pero también permite delimitar ciertas similitudes con el discurso literario narrativo. Y es que Bordwell afirma correctamente que las personas, cuando se refieren a ver una película, lo que buscan es que se les narre una historia:

La presencia habitual de las historias en nuestras vidas es una de las razones por las que necesitamos examinar con detalle de qué manera pueden encarnar las películas la forma narrativa. Cuando hablamos de «ir a ver una película» casi siempre queremos decir que vamos a ver una película narrativa, una película que cuenta una historia (2010: 64).

Esta narración cinematográfica va a causar, necesariamente, una expectativa dentro del espectador:

Sin embargo, por lo general, tenemos expectativas que son características de la propia forma narrativa. Damos por sentado que habrá personajes y alguna acción que implicará a unos con otros. Esperamos una serie de incidentes que estarán conectados de alguna forma. También esperamos, probablemente, que los problemas o conflictos que surjan en el curso de la acción obtengan alguna explicación final, o bien se resuelvan o al menos se arroje alguna nueva luz sobre ellos (Bordwell, 2010: 65).

Estas expectativas demuestran que el público conoce o reconoce ciertos constructos que asocia, necesariamente, al discurso narrativo.

Y es que el cine y la literatura se han visto relacionadas desde sus orígenes y hasta la actualidad:

El ámbito que abarcan las relaciones entre cine y literatura es tan amplio como heterogéneo ya que no se limita a los problemas derivados de la adaptación fílmica de textos literarios, sino que se extiende a otras muchas parcelas, tales como el estudio de las relaciones entre

un determinado escritor y el medio cinematográfico, los estudios de carácter histórico sobre la adaptación, los de las relaciones generales entre literatura y cine, los manuales de guion que abarcan igualmente aspectos vinculados a la adaptación o los estudios de tipo metateórico (Cattrysse citado por Pérez, 2004: 277-278).

Si bien este trabajo no pretende profundizar en las relaciones complejas entre estos dos productos culturales, sí busca determinar que existe una similitud en el discurso que emplean. Y es que algunos productos cinematográficos y literarios se conciben como productos narrativos. Ambos buscan la presentación y el desarrollo de una trama o argumento. Esto es importante porque lo desarrollado por White como discurso narrativo o entramado propio del discurso literario se podría aplicar también al discurso cinematográfico narrativo:

Se llama *explicación por la trama a la que da el “significado”* de un relato mediante la identificación del tipo de relato que se ha narrado. Si en el curso de la narración de su relato el historiador le da la estructura de trama de una tragedia, lo ha “explicado” de una manera; si lo ha estructurado como comedia, lo ha “explicado” de otra. El tramado es la manera en que una secuencia de sucesos organizada en un relato se revela de manera gradual cómo un relato de cierto tipo particular (White, 1992b: 18).

De esta manera, el discurso cinematográfico adquiriría la capacidad de, al igual que lo hace el discurso literario, problematizar el discurso histórico, lo cual le daría una preponderancia artística y cultural innegable.

LA BANDERA DE NUESTROS PADRES Y CARTAS DESDE IWO JIMA, Y LA AMBIVALENCIA HISTÓRICA DE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

La bandera de nuestros padres y *Cartas desde Iwo Jima* se presentan desde la perspectiva de Bordwell como películas narrativas: “Consideraremos que una narración es una cadena de acontecimientos con relaciones causa-efecto que transcurre en el tiempo y el espacio... Por lo general, una narración comienza con una situación, se producen una serie de cambios según un esquema de causa y efecto, y finalmente se crea una situación nueva que provoca el final de la narración” (2010: 65). Ambas desarrollan el mismo hecho, la historia de la Batalla de Iwo Jima, pero cada una lo realiza con

un argumento y una perspectiva diferente. En *La bandera de nuestros padres* se narra desde la perspectiva de los estadounidenses a través de un solo narrador y con múltiples saltos temporales, mientras que *Cartas desde Iwo Jima* lo hace desde la perspectiva japonesa, a través de múltiples narradores y con continuos flashbacks que interrumpen continuamente las narraciones de los múltiples personajes principales. Además, en ambas películas se presenta una secuencia temporal y espacial clara que se verá alterada a través del montaje² de los hechos que se desean presentar.

Para White, las narraciones históricas deben reconocer su ficcionalidad, pues esto es lo que las permite erigirse como verdaderos constructos que problematizan el discurso histórico y no solo mantienen la hegemonía histórica:

Por supuesto, es una ficción del historiador considerar que las distintas situaciones que él constituye como el principio, el nudo y el final de un curso de desarrollo son “reales”, y que él meramente ha registrado “lo que pasó” en la transición desde una fase inaugural a una terminal. Pero tanto la situación inicial como la final son inevitablemente construcciones poéticas y, como tales, dependientes de la modalidad del lenguaje figurativo usado para darles coherencia. Esto implica que toda narración no es simplemente un registro de “lo que pasó” en la transición de una situación a otra, sino una redescrición progresiva de las series de acontecimientos de manera que dismantelan una estructura codificada en cierto modo verbal, al principio, para justificar una recodificación de ésta en otro modo, al final. En esto consiste el “medio” de todas las narraciones (White, 2003: 137).

Lo propuesto por White es interesante, pues permite aceptar que los discursos cinematográficos funcionan como redescriciones progresivas que permitirían evaluar el discurso de los hechos que narran. Lo importante es que dichas redescriciones deben aceptar la carga de ficción que poseen, en otras palabras, no deben omitir el hecho de que lo que se cuenta no es ficcional.

En *La bandera de nuestros padres*, la narración inicia con un anciano que es entrevistado por un joven. Se puede inferir que el entrevistado es un acabado exmilitar, por los reconocimientos en la pared y las preguntas que está respondiendo. La conversación inicial, entre los minutos 3 y 5, resalta debido a que el anciano propone dos ideas que van a problematizar toda la narración de la película. Él comenta que cuando las familias de los caídos en acción le preguntan por sus familiares, él les

² El tema del montaje será analizado a profundidad en el siguiente apartado de este trabajo.

responde que ellos murieron por su patria, lo cual los convertía en héroes, pero acepta al entrevistador que esto no es verdad. Lo que él dice a las familias no es más que un paliativo para evitar decir la cruel realidad: no hubo héroes en esa guerra. Además, comenta que los hechos que acontecen durante el conflicto son increíbles y que, desgraciadamente, no existe una foto memorable de dichos hechos (2006), lo cual es bastante confuso, pues la película gira alrededor de la famosa foto *Alzando la bandera* en Iwo Jima que se tomó cuando la batalla fue ganada por el ejército americano, y la repercusión que dicha foto tuvo para la sociedad norteamericana.

El desarrollo de la trama de la película presenta la vida de tres excombatientes de la Batalla de Iwo Jima, Doc, Ira Hayes y Rene Gagnon. Ellos formaron parte, y fueron los únicos sobrevivientes, de la famosa foto de *Alzando la bandera*. Durante toda la película, se busca generar un paralelo entre la figura del héroe que ellos ejemplifican para la sociedad norteamericana y qué tan cierto es este rol que ellos asumen para sí mismos. A partir de esta dicotomía se puede observar en la película cómo los medios de comunicación crean la imagen del héroe para satisfacer sus propias necesidades sin tomar en cuenta las opiniones de los jóvenes:

Cada vez que encendemos la radio o la televisión, cada vez que abrimos un libro, una revista o un periódico, alguien está intentado educarnos, convencernos de que comprems un producto, persuadirnos para que votemos por un candidato o que suscribamos una versión de lo correcto, verdadero o hermoso (Pratkanis y Aronson, 1994: 21).

La cita revela que muchas veces los medios de comunicación tratan de imponer una verdad, la cual siempre les es beneficiosa. De esta manera, el papel del héroe de guerra, en la película, se convierte en un discurso mediatizado que se proyecta y crea a través de la foto *Alzando la bandera*. Los medios presentan a estos jóvenes como seres solemnes, valerosos, importantes y patrióticos, pues los necesitan para promocionar, validar y conseguir bonos para mantener el desarrollo de la guerra. Sin embargo, este papel del héroe, que los espectadores pueden ver a través de las escenas de los discursos que ellos dan, los bailes que se celebran en honor a ellos y las cenas de gala a las que se les invita, se contraponen con la actitud y cómo se sienten, verdaderamente, los tres participantes frente a lo que la foto representa.

Doc, cuyo verdadero nombre es Jhon Bradley, no muestra interés por nada relacionado con la guerra ni quiere saber de esta luego de que termina. Eso se

evidencia en el minuto 117, cuando su hijo dice que todos los días del veterano los medios lo llamaban para entrevistarlo y él siempre respondía que se había ido a Canadá a pescar (2006). Es curioso porque a lo largo de toda la película, quien cumple con un rol “heroico”, en el sentido ortodoxo de la palabra, es justamente él. Doc es herido por arriesgarse a salvar a sus compañeros, se niega a abandonarlos en la guerra y es el médico del escuadrón. La imagen que proyecta en los momentos bélicos es exactamente la imagen que los medios buscan, pero él los rechaza, pues siente que solo lo utilizaran para capitalizar y, de esa manera, prolongar la guerra o justificarla cuando esta ha acabado.

Por otro lado, Rene Gangman es quien más disfruta del papel del héroe. Gusta de ser un personaje mediático y trata de sacarle provecho a dicha situación, pero él no cumple con el rol del héroe que los medios han creado. Ira siempre le recuerda que él nunca disparó un arma durante toda la guerra, pues era un inútil. Además, el espectador contrapone la actitud solemne que este personaje asume en contraposición a la decisión del comandante al inicio de la película, quien lo determina en el cargo de mensaje, pues lo considera inservible para los temas bélicos. Paradójicamente, por mantener esa imagen él finalmente fracasará en la vida. Y es que Rene rechazará tratos comerciales para seguir promocionando la imagen de héroe que los medios han creado. Sin embargo, cuando la guerra termina y los medios ya no lo necesitan, lo desechan. En esa situación, él trata de buscar ayudar con aquellos que le ofrecieron hacer tratos en el pasado, pero todos lo rechazan. Rene termina sus días como un portero, y siempre rememorando su vida como héroe, aunque nadie le presta atención. La película cierra demostrando que él no fue un héroe, sino una marioneta de los medios.

Finalmente, Ira Hayes detesta la figura del héroe que se crea sobre ellos y lo demuestra a través de un comportamiento conflictivo y agresivo en las presentaciones públicas y en un alcoholismo patológico. Nadie, al regreso de la guerra, lo comprende completamente, aunque Doc siente que Ira tiene razón en su descontento y trata que su compañero entre en razón. Finalmente, Ira decide volver a la guerra, pues es el único ambiente en donde se siente cómodo y puede encontrar gente que lo comprenda. A su regreso él morirá debido a su alcoholismo, pero, antes de eso, le revelará al padre de Harlon, un combatiente fallecido en la guerra, que su hijo sí está presente en la foto, a pesar de que el gobierno norteamericano no lo reconozca. Esta última acción demuestra lo falso que es el discurso mediático y cómo este ha sido totalmente manipulado. Entonces, la figura del héroe se vacía

de significado y muestra a tres seres que no pueden o no quieren cuadrar con dicho estereotipo. La historia que se narra sobre estos héroes se contrapone con lo que ellos sienten acerca de la guerra.

Por otro lado, el otro tema central de la película es la foto de *Alzando la bandera en Iwo Jima*. Esta foto busca transmitir todos los sentimientos patrióticos y de esperanza de EUA en la Segunda Guerra Mundial, pues se toma cuando los americanos conquistan la isla japonesa, y es un símbolo de patriotismo y heroísmo. La persuasión es la base de Estado norteamericano, tal como lo señalan Pratkanis y Aronson:

Las raíces de la práctica de la persuasión en Norteamérica se remontan a la creación del Estado. Tanto entonces como ahora, Estados Unidos era una sociedad plural poblada de americanos nativos, pero también de personas procedentes de Inglaterra, España, África, Holanda y Francia, entre otros lugares. Cada uno de ellos tenía sus creencias y valores. Aunque con frecuencia se utilizaba la violencia y la amenaza para asegurar la unificación, el grueso de la labor de formación de un nuevo consenso a partir de esta pluralidad de opiniones y perspectivas recayó en la persuasión (1994: 25).

La importancia de la persuasión se puede palpar en la película y en el discurso que se crea alrededor de la foto, la cual debe ser multirracial, pues busca demostrar la pluralidad de la sociedad norteamericana, esto provoca que Harlon sea sustituido por Ira, un nativo americano, a pesar de que el segundo no se encontraba al momento de tomar la foto. Además, esta debe transmitir dos mensajes claros: la guerra es justificada y EUA la está ganando. De esta manera, se persuade a los norteamericanos que no fueron a la guerra de que todo está bajo control y que sigan colaborando, a través de los bonos, para conseguir la victoria.

Sin embargo, al igual que con los protagonistas de dicha foto, esta es solo un instrumento de los medios de comunicación para crear una ficción, en este caso la de la persuasión. La película revela que la foto no se toma al momento de conquistar la isla, sino al llegar y subir la primera pendiente. Además, no es la foto de la acción original, sino una recreación. La versión original se tomó con otros seis soldados, la cual se veló. La segunda es sacada porque el coronel decide quedarse con la bandera de la foto original como un símbolo de patriotismo; entonces, se tiene que izar una nueva bandera y bajar la original. Finalmente, cuando se mencionan los involucrados, se agregan dos personas que no estaban presentes. Así, la película busca demostrar

cómo se ficcionaliza un discurso que se erige como verdadero, no por serlo, sino porque está acorde a los deseos y necesidades del poder representado por el gobierno. Los hechos que se narran son ficticios y la película los reconoce como tales.

Finalmente, puede quedar la duda de si la película se presenta como la versión real de los hechos. Si esto fuese cierto, no reconocería su valor de ficción y solo la utilizaría como un instrumento de su narrativización. Sin embargo, esto no es así y se puede comprobar con las últimas escenas de la misma. En el minuto 118, se descubre que el narrador de la película es el hijo de Doc y que esta es una narración que él está escribiendo sobre los hechos del Combate de Iwo Jima; por eso, él aparece cargando un lápiz y papel al inicio de la película. Esto permite, desde el inicio, suponer que los hechos que se ven son ficciones escritas por él.

Además, él revela que su padre nunca le comentó nada sobre la guerra: “Él nunca habló de la guerra, ni del día que plantaron esa bandera. Él nunca nos contó nada. La primera vez que escuché estas historias fue después de que murió” (2006). Sin embargo, en las últimas escenas, su padre antes de morir le cuenta una historia de guerra, en la que los jóvenes de la foto después de plantar la bandera se fueron a nadar al mar. Finalmente, su hijo dice que los héroes son creaciones ficcionales que las personas crean para tratar de explicar lo inexplicable, en este caso el Combate de Iwo Jima, y que los únicos que pueden saber lo que en realidad sucedió son aquellos que estuvieron presentes. Con esta última escena, la película deja en claro que todo lo que se ve en ella no es más que una suposición del hijo de Doc, el discurso de lo que él asume sucedió en la guerra. Este discurso se crea para acercarlo con un padre que siempre le fue distante. Así, toda la película se presenta como un intento para comprender a su progenitor y un aspecto de la vida de este que nunca compartió con él. La muestra más clara de esto es la contradicción que hay al final de la película, ya que el narrador acepta que su padre nunca le contó nada, pero en la siguiente escena se observa lo contrario. Debido a que es una ficción, el narrador puede alterar lo que segundos antes menciona como verídico. No es coincidencia que la última escena de la película sea la de su padre y sus compañeros bañándose en la playa, pero esta se presenta desierta. No parece un escenario bélico, sino casi paradisíaco. No hay barcos ni trincheras, próximas a la playa, solo los jóvenes bañándose en el mar. La escena cierra con los barcos muy lejanos como fuera de contexto, lo cual permite suponer que esta última escena es una recreación del narrador de la película, una invención.

Por otro lado, en *Cartas desde Iwo Jima* también se juega con el tema de la ficción, pero desde otra perspectiva, la posibilidad de que exista una multiplicidad de versiones sobre el mismo hecho. Sobre ello, White dice lo siguiente:

[...] eso significa que los diferentes tipos de interpretaciones históricas que poseemos para el mismo conjunto de acontecimientos [...] son poco más que proyecciones de los protocolos lingüísticos que esos historiadores usaron para pre-figurar ese conjunto de acontecimientos antes de escribir sus narrativas sobre el mismo (2003: 132).

Lo anterior explica que puede acontecer un mismo hecho y ser narrado e interpretado de múltiples maneras dependiendo de su narrador y cómo este decida narrar dicho acontecimiento. Eso quiere decir que no existe una versión única de un hecho histórico, sino múltiples narraciones ficticias, válidas todas desde sus perspectivas.

En *Cartas desde Iwo Jima* se puede observar una oposición entre un discurso oficial y la multiplicidad de discursos populares sobre un hecho histórico. Este conflicto siempre ha sido un tema interesante para el discurso histórico:

Una de las funciones de la crónica³ es crear un testimonio impugnador: cuenta otra historia, la historia no oficial. Como afirma Piglia, la tarea del escritor es construir relatos alternativos a los que construye y manipula el Estado para “desmontar la historia escrita y contraponerle el relato de un testigo” (Piglia, 2001: 17).

Frente al relato del poder y su máquina de ficciones, la crónica se presenta como un relato subversivo que expresa el testimonio de la “verdad borrada”. La voz del cronista es precisamente la de ese testigo que crea otras versiones no definitivas de los hechos, un tipo de significación no unívoca e incontestable. Por ello afirma la multiplicidad y el no determinismo de las alternativas de modo que la tolerancia se vuelve sinónimo de la inclusión y posibilidad de relecturas continuas (Salazar, 2005: 5).

De esa manera, Salazar reconoce que frente a un discurso oficial siempre se crea uno subalterno, que no será reconocido, pero no por ello es menos cierto. Todo lo contrario, siguiendo lo planteado por White, este discurso subalterno sería más valioso, pues permitiría el desestabilizar discurso histórico oficial.

³ Es importante señalar que White utiliza el término crónica como símil de un objeto propio de la historia que se ha utilizado para determinar la hegemonía del discurso histórico. En este caso, Salazar lo emplea como sinónimo de discurso no oficial o subalterno.

En la película, el discurso oficial se presenta a través de la entidad académica. Una universidad está realizando una investigación arqueológica para descubrir cómo los soldados crearon cuevas artificiales como estrategia militar en el Combate de Iwo Jima y, así, entender cuál fue la falla de dicha estrategia militar. Luego de esta escena, se presenta a Saigo, un joven soldado raso, que está narrando y escribiendo una carta para su esposa, pero, a diferencia de *La bandera de nuestros padres*, en esta película no habrá un solo narrador. Además de Saigo, también narrarán la batalla el general Kuribayashi, el coronel Takeichi Nishi y Shimizu, un exmiembro del Kempeitai. Cada uno narrará las acciones de la guerra y los hechos previos que los llevaron a ser parte de ella. Las versiones a las que se enfrenta el espectador se presentan como las versiones no oficiales de lo que sucedió en el combate. Así, se vuelve importante que sean cuatro los narradores de la película, pues cada uno representa un tipo diferente de rango de soldado al momento de combatir. Y, por lo tanto, demostrarían la multiplicidad de versiones que se puede tener sobre la guerra, ya que cada uno desde su clase, perspectiva e historia personal la narrará de una forma totalmente diferente.

Saigo es un panadero que es obligado a combatir. Kuribayashi es un militar que idolatra a EUA y que, desde un inicio, se opuso a la guerra, pues sabía que era imposible ganarla. Nishi es un noble y un ganador de medallas olímpicas por su habilidad en la equitación, quien ve en la guerra una cuestión de honor y de protección hacia su pueblo. Finalmente, Shimizu es un desertor del Kempeitai, pues no pudo matar a un perro a sangre fría a pedido de un superior. Él ve en la guerra una forma de castigo para purgar su debilidad. Cada uno de ellos tiene una perspectiva diferente de la guerra que se supedita a su lugar de procedencia, estatus social y cultura. Esto se puede observar claramente en la escena en que Kuribayashi narra su último combate, minuto 126, el cual es imposible de ganar, pues se encuentran rodeados por militares estadounidenses. Sin embargo, decide intentar un ataque frontal como último acto heroico. La escena carente de música, y solo acompañada de disparos y gritos, demuestra una situación de derrota heroica. En cambio, cuando Saigo ve lo que sucede desde lejos y a Kuribayashi convaleciente, en el minuto 130, la música cambia a una melodía trágica y la escena se carga de tensión y tristeza que se condensa en la lágrima que cae por la mejilla de Saigo, mientras el moribundo pregunta si aún se encuentran en tierra japonesa. Para Saigo no hay una derrota heroica, sino una muerte triste y trágica. A pesar de que ambos están viviendo el mismo hecho, cada uno tiene una versión diferente de lo sucedido.

Finalmente, la película termina con una escena en que las cartas de los soldados, las cuales debieron ser quemadas por Saigo, son encontradas enterradas por los arqueólogos. Estas cartas al caer generan que muchas voces empiecen a narrar los hechos de la guerra. De esta forma, el discurso oficial que se buscaba a través de la arqueología se ve metafórica y literalmente sepultado entre la gran cantidad de cartas que inundan la escena final. En este choque los arqueólogos no encuentran la respuesta oficial que buscan, — ¿por qué perdieron la batalla?—, sino, en su lugar, múltiples respuestas sobre las posibles causas. De esta manera, se resalta, de nuevo, el hecho de que la película se narre desde la perspectiva de cuatro personajes tan diferentes, ya que ellos podrían representar esa variedad de voces que se escuchan al final de la película. Al igual que en *La bandera de nuestros padres*, el espectador no se encuentra frente a una narración que quiere aparentar ser hegemónica, sino, por el contrario, ante a una multiplicidad de versiones que buscan narrar un mismo hecho histórico. Nada garantiza que la versión de Saigo o del resto de personajes principales sea la correcta, pero eso no significa que esta sea menos valiosa.

Es importante señalar que el análisis de ambas películas, como una propuesta conjunta, resalta aún más la idea que las dos comparten: no hay una verdad hegemónica sobre la historia del Combate de Iwo Jima. Si solo se hubiese filmado una de las películas, se estaría poniendo en una posición hegemónica a los hechos históricos ficcionales que se presentan en dicha cinta. Que ambas funcionen como una propuesta que busca narrar dos versiones del mismo suceso histórico dota al proyecto de un valor ficcional único que además reconoce y celebra dicha ficcionalidad, pues cada cinta se construye en contraposición a la otra. Así, la ficción de los discursos se vuelve el centro de ambas películas, y el hecho de que reconozcan que ninguna es la versión hegemónica permite que estas problematicen al espectador sobre los hechos acontecidos en el Combate de Iwo Jima e, incluso, en la Segunda Guerra Mundial.

Así, White señala lo siguiente acerca de la importancia de reconocer el legado cultural dentro de las narraciones históricas: “El historiador comparte con su audiencia nociones generales de las formas que las situaciones humanas significativas deben adquirir en virtud de su participación en los procesos específicos de dotación de sentidos que los identifican como miembros de un cierto legado cultural” (2003: 116). Son estos rasgos culturales los que determinan el aspecto humano de la historia y que muchas veces el discurso oficial trata de omitir, pues busca ser uniforme y determinado. Por ello, el discurso histórico no debe obviar estas características

humanas que lo convierten en único y complejo, ya que estas permitirán problematizar, reflexionar y empatizar con el público.

De igual manera que el historiador debe reconocer que su narración proviene de un legado cultural, el cual va a modificar la manera en que narra y aprecia el hecho histórico, ambas películas intentarán reconocer el legado cultural que encarnan. Por ello, *La bandera de nuestros padres* es narrada en inglés, mientras que su contraparte es narrada íntegramente en japonés. Clint Eastwood trata, mediante el idioma, de reconocer el legado cultural que tiene cada una de las versiones cinematográficas, ya que la lengua permite filiar cada una de las películas a un determinado grupo cultural. No es coincidencia que la primera se haya basado en una novela escrita por un autor estadounidense, Jhon Bardley, mientras que la segunda fue escrita por una guionista de origen japonés, Iris Yamashita. Si la segunda se hubiese narrado en inglés o hubiese sido escrita por un escritor estadounidense, perdería el legado cultural que es tan importante para White, ya que su narración histórica se vería enturbiada por la perspectiva cultural estadounidense que se tiene sobre la Batalla de Iwo Jima.

Para finalizar, el reconocimiento del legado cultural es importante, pues permite la presentación de ambas películas como una propuesta conjunta que contradice el discurso hegemónico histórico norteamericano, en el cual Estados Unidos se presenta como el salvador que puso fin a la guerra:

Es interesante que un director norteamericano tenga el valor para profundizar en la visión japonesa de la Segunda Guerra Mundial en *Cartas desde Iwo Jima*. A través de ella, no solo presenta al individuo japonés como un personaje humanizado, sino que además intenta acercarse a la cultura japonesa rodando la película en su mismo idioma (Rosillo, 2016: 711).

Reconocer que existen ambos discursos permite a la película sostener su propuesta de la ficcionalización de los hechos y de que no existe una verdad absoluta sobre lo que aconteció en la guerra.

EL MONTAJE COMO UN ELEMENTO DE DISTANCIAMIENTO

Una vez determinada la presencia de una narrativa histórica que problematiza al discurso hegemónico a través de la narración de los hechos que acontecen en ambas

películas, ¿es posible encontrar un elemento dentro de la propia construcción cinematográfica que ayude a visibilizar dicha crítica y mantenga la atención del espectador frente al producto que ve?

Walter Benjamin señala que un verdadero producto artístico es aquel que utiliza la técnica para encarnar una tendencia literaria que es necesariamente política, entendiendo política como crítica a un sistema de poder establecido. Esta tendencia dotará de calidad al producto de arte, pues no se verá supeditado a los sistemas de producción, sino, todo lo contrario, los pondrá en cuestionamiento para el lector y se instaurará como un modelo para los futuros escritores:

Un autor que no enseña nada a los escritores, no enseña a nadie. Como podemos ver, el carácter de modelo de la producción es determinante; es capaz de guiar a otros productores hacia la producción y de poner a su disposición un aparato mejorado. Y mejor es este aparato mientras mayor es su capacidad de trasladar consumidores hacia la producción, de convertir a los lectores o espectadores en colaboradores (2007: 310).

De esta manera, un verdadero producto de arte no es aquel que se centra en el producto mismo, sino en el público que lo acoge. Sin embargo, Benjamin advierte que el autor debe cuidarse de no obsesionarse solo con la técnica para mostrar un producto “aparentemente” nuevo:

Tenemos aquí un ejemplo contundente de lo que significa: abastecer un aparato de producción sin transformarlo. Transformarlo habría significado, aquí también, eliminar uno de aquellos límites, superar una de aquellas oposiciones que obstaculizan la producción de los intelectuales (2007: 307).

De esta manera, la técnica se presenta como una herramienta necesaria e importante para Benjamin, pues permite que el producto de arte pueda presentar su tendencia política; no obstante, la técnica, si el producto literario solo se concentra en esta, puede enturbiar dicha tendencia; y, por el contrario, repetiría patrones convencionales que se instauran como una simple moda y no provocan la reflexión del público.

Finalmente, el ejemplo de un verdadero producto artístico que utiliza la técnica correctamente para la presentación de una propuesta política literaria se puede apreciar en el teatro brechtiano, el cual se ha apoderado de la técnica del montaje propio del cine y la radio para generar una técnica humana y no una técnica de la moda:

Como podemos ver, el teatro épico adopta de esta manera —con el principio de la interrupción— un procedimiento, que en los últimos años se nos ha vuelto familiar gracias al cine y al radio, a la prensa y a la fotografía. Me refiero al procedimiento de montaje; en efecto, el elemento montado interrumpe el contexto en que está incluido. Pero lo que quisiera subrayar con una breve indicación es el hecho de que este procedimiento tiene su justificación especial —tal vez la más completa— en el caso del teatro épico. La interrupción de la acción [...] se dirige constantemente contra una ilusión de público. Una ilusión que carece de función en un teatro que se propone tratar los elementos de lo real en el sentido de una serie de experimentos. Los estados de cosas no se encuentran en los elementos sino en el resultado de este proceso experimental. Son siempre —bajo una figura u otra— situaciones en las que estamos nosotros. Y el teatro épico no las aproxima sino más bien las aleja del espectador. Este las reconoce como situaciones reales; no con presunción, como en el teatro del naturalismo, sino sorprendido (Benjamin, 2007: 308).

El teatro épico utiliza técnicas nuevas para provocar una reflexión en el espectador. El montaje permite que el espectador se aleje de la acción y así pueda apreciar la realidad. El sentimiento de distanciamiento permite que el público evalúe la situación sobre el hombre, en lugar de quedarse atrapado en una fantasía que brinda el teatro clásico.

Si bien lo planteado por Benjamin es propio del teatro épico, desde una reflexión retroactiva se podría utilizar dicha lógica para validar también la calidad de arte de los productos cinematográficos y fotográficos, pues la técnica del montaje proviene de estos productos artísticos. El montaje es, según Bordwell, “La coordinación de un plano con el siguiente... En el cual el montador elimina el material que no desea utilizar y une los planos elegidos, el final de uno con el comienzo del otro. Estas uniones pueden ser de diversos tipos” (2010: 247). En el discurso cinematográfico, el montaje es la técnica que permite unir diferentes planos durante la historia dependiendo de lo que se desee contar, los cuales no están obligados a seguir una narración lineal o cronológica de los hechos. Esta filiación artificial provocará que el espectador tenga que reorganizar en su cabeza lo que está aconteciendo en la cinta y, de esa forma, se conseguirá la extrañeza reflexiva que menciona Benjamin, pero también que el espectador reflexione sobre lo que ve y que cuestione de manera constante si efectivamente los hechos acontecen como él los reorganiza.

En *La bandera de nuestros padres* el montaje se aprecia en los múltiples saltos temporales que se dan en la narración de la película. Un claro ejemplo se observa

en el minuto 5. Primero, se puede ver a un anciano Doc narrando una historia de guerra. Luego, se aprecia a tres jóvenes soldados saludando frente a un estadio que los ovaciona. Después, aparece el Combate de Iwo Jima, donde Doc e Iggy, uno de los soldados muerto en acción que aparece en la foto del *Alzamiento de la bandera*, se separan para buscar sobrevivientes. Finalmente, aparecen los soldados de la foto en el campamento militar antes de partir hacia Iwo Jima. Este montaje debería producir, siguiendo lo dicho por Benjamin, una sensación de distanciamiento, que provocaría la reflexión en el espectador.

El distanciamiento, según Didi-Huberman, es “[...] mostrar, es decir, adjuntar visual y temporalmente diferencias. En el distanciamiento, es la simplicidad y la unidad de las cosas la que se vuelve lejana, mientras que su complejidad y su naturaleza desasociada pasan al primer plano” (2008: 78). El distanciamiento se produce por las diferencias que se muestran al momento de montar múltiples escenas aparentemente desasociadas entre sí. Eso provoca que el espectador se concentre en reorganizar lo que está sucediendo y, por lo tanto, evite identificarse con los personajes y se pierda en la historia de estos: “[...] es una forma de centrar en la obra las ideas y las decisiones sin sumergir al espectador en este mundo, evitando el efecto de catarsis. Para esto hay que lograr un distanciamiento emocional de lo que está sucediendo en escena, para así poder reflexionar y lograr hacer una crítica” (Brecht y Dieterich, 1953: 4). Retirar el apartado emocional provoca que el espectador pueda tomar una posición más crítica y reflexiva frente al producto de arte que se presenta delante de él.

En este aspecto, la narración de *La bandera de nuestros padres* sí causa una sensación de distanciamiento, pues el espectador debe estar atento para poder reconstruir los hechos que se aprecian en la película. De todos los personajes, el único que se presenta como entrañable es Doc, pero, al reorganizar la estructura de la película, el público no puede estar seguro si ha visto verdaderamente a este personaje o solo una creación poética y enaltecida por parte de su hijo, el narrador principal de toda la película. De esta manera, nunca se puede llegar a empatizar con ninguno de los personajes; por el contrario, lo que se consigue es una constante reflexión sobre quiénes son y qué representan verdaderamente para la sociedad norteamericana.

En *Cartas desde Iwo Jima* se puede observar un montaje más sencillo, pero que también provoca que el espectador esté atento a lo que sucede. En esta película, el montaje se distingue a través de flashbacks que interrumpen las narraciones de los personajes principales. Un ejemplo es cuando Kuribayashi está explicando su

estrategia para enfrentar a las fuerzas estadounidenses sobre un mapa de la isla de Iwo Jima; en ese momento, la narración se interrumpe y él aparece narrando sobre su estadía en Estados Unidos para luego regresar a la narración de su estrategia bélica. Estos pequeños flashbacks aparecen a lo largo de toda la cinta y generan un distanciamiento, pues provocan que el espectador pierda el hilo narrativo de lo que está observando y se cuestione constantemente la relación entre la narración principal y los recuerdos que observa.

A diferencia de *La bandera de nuestros padres*, los personajes en *Cartas desde Iwo Jima* se presentan mucho más cercanos y amenos. Es muy difícil no empatizar con la tragedia de Kuribayashi o de Saigo. Sin embargo, en esta película el efecto de distanciamiento más que centrarse en evitar la identificación, busca provocar una sorpresa: “La creación del efecto distanciador es algo muy cotidiano y frecuente. Es explicar algo a alguien. Con este efecto conseguimos que algo corriente y hartito conocido se convierta en algo sorprendente” (Brecht, 2010: 8). Este elemento sorpresivo conseguirá que el espectador reflexione y critique lo que está viendo, pues aquello que parecía determinado y cotidiano se presenta como nuevo y diferente. El ejemplo más claro de esto se puede observar cuando Kuribayashi, quien se mostró a lo largo de la película como el más fiero contendor contra Estados Unidos, en los flashbacks se ve como un admirador del desarrollo que aquel país ha conseguido y manifiesta que le encantaría repetir ese desarrollo en su natal Japón. Solo al final de la película, a través del flashback final, se entenderá que él nunca deseó pelear; por el contrario, trató de evitar el conflicto bélico de todas las formas posibles. Y lo único que lo empujó a combatir fue la idea de proteger a su familia. Esta sorpresa final provoca que el espectador revalúe todo lo que ha visto, pues aquel que se presentaba como la última defensa del país Nipón nunca lo quiso proteger en verdad. Esto permitiría al espectador reflexionar sobre cómo, en un conflicto bélico internacional, muchas veces las razones sociales o culturales son las menos relevantes, y las cuestiones personales son aquellas que terminan movilizándolo a las grandes masas humanas al conflicto.

Finalmente, el distanciamiento se consigue en ambas películas a través del montaje; sin embargo, cuál sería su función:

En el traslado al teatro, este procedimiento está relacionado con técnicas que permiten despojarlo de la ilusión, condición fundamental para Brecht y su teatro épico. Dejar atrás la idea de realidad escénica, y develar el ficticio de la gran maquinaria teatral. Así la atención del espectador se centrará en cómo ocurren las cosas, cómo se fabrica la ilusión y la manera en que se construye el drama y los personajes (Cabezas, 2016: 25-26).

Si bien la tesis de Cabezas se centra en el teatro, siguiendo la lógica retroactiva que se ha mantenido a lo largo de todo este trabajo, también puede ser aplicable al producto cinematográfico. El fin del distanciamiento es revelar a los espectadores que están frente a una ficción y, de esa manera, mantenerlos atentos para que puedan reflexionar sobre lo que están viendo. Esta idea concuerda correctamente con lo planteado sobre el montaje por Didi-Huberman: “La nueva disposición es acto de montaje: redistribución de las cosas que nos las hace ver como si fuera la primera vez pero resulta que tiene el efecto de hacerlas ver insólitas para nosotros... conocimiento nuevo que viene a enturbiar todo reconocimiento” (2008: 86). El montaje en el cine, correctamente aplicado, es finalmente lo que permite la ilusión de acercarse a algo conocido, pero desde una nueva perspectiva.

Es importante señalar que la revalorización que obtienen las películas no se consigue solo a través de la lectura del discurso narrativo histórico, sino también desde la misma construcción cinematográfica. De esta manera, el montaje en ambas películas ayuda a complementar la crítica que presenta la idea del discurso narrativo histórico. Así, el Combate de Iwo Jima, incluso, la Segunda Guerra Mundial son vistos desde una perspectiva nueva y diferente. Ver cómo se construyen personajes humanos a lo largo de ambas cintas ayuda al espectador a comprender que en un combate bélico no hay buenos ni malos, solo sufrimiento y dolor: “No pretende demonizar a su propia patria, sino que despliega todos sus recursos narrativos para mostrar la brillante personalidad de Kurabayahi y sus hombres, tan abnegados como los soldados norteamericanos por ganar aquella batalla” (González, 2012: 944). Esto no sería posible sin el montaje de ambas películas, pues una secuencia ortodoxa aristotélica hubiese provocado la empatía hacia los personajes, y se hubiese podido caer en el error, dependiendo de las ideas propias de cada espectador, que unos se presentaban como salvadores y otros como enemigos. Eastwood, con este montaje tan complejo, busca que el espectador pueda entender la guerra como un todo y no se centre solo en las experiencias humanas de sus protagonistas.

CONCLUSIONES

A manera de conclusión, se demuestra que ambas películas poseen una narrativa histórica, pues narran un hecho que forma parte de la historia de la humanidad, pero reconocen que son narraciones ficcionales y no tratan de imponerse como hegemónicas. Además, ambas siguen los patrones culturales de las sociedades que representan, lo cual se denota a través del idioma y de quienes escribieron los guiones. También se intenta demostrar que la narrativa histórica dota de un nuevo valor artístico a ambas películas, ya que esta puede considerarse el préstamo de una técnica que proviene de la historia y puede servir para producir una reflexión sobre qué es la historia en sí. Finalmente, el distanciamiento ayuda a complementar la idea de la ficción propuesta por el discurso narrativo histórico, puesto que la imposibilidad de empatizar con los personajes ayuda a que el espectador vea la guerra como un todo y no identifique héroes ni villanos.

Para finalizar, esta lectura que se propone sobre las cintas de Clint Eastwood busca abrir el espectro a nuevos estudios que revaloricen los productos de masas, los cuales no necesariamente deben ser catalogados como productos nulos de valor cultural. Con esta afirmación, no se quiere decir que todas las películas de masas puedan ser consideradas productos culturales, pero sí que algunas pueden entrar en este grupo y, lo más resaltante, es que estos productos, a diferencia de otros, pueden llegar a un público más general; y, por ende, podrían provocar una reflexión en un público mayor y no solo dejar esta reflexión sobre temas como qué es la historia, entre otros, para un público minúsculo y especializado. Sin embargo, con esto no se quiere afirmar que solo la identificación del concepto de narrativa histórica podría dotar de un valor cultural a los productos de masas. Por el contrario, este trabajo busca demostrar que la investigación permite la revalorización de un producto que, en la actualidad, cuenta con un gran desprestigio sin valorizar las características positivas que podrían tener. De esta manera, deben existir y es importante identificar otros conceptos que ayuden a estos tipos de productos a ser revalorizados, si es que lo merecen.

REFERENCIAS

- Adorno, Theodor (1962). *Primas: la crítica de la cultura y la sociedad*. Barcelona: Ediciones Ariel.
- Benjamin, Walter (2007). “El autor como productor”. *Obras completas*. Madrid: Abada Editores, pp. 297-315.
- Bordwell, David y Kristin Thompson (2010). *El arte cinematográfico: una introducción*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
- Brecht, Bertolt (2010). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba Editorial.
- Brecht, Bertolt y Genoveva Dieterich (1953). *Para un teatro épico*. Palermo: Centro de Estudios de Arte Dramático. Consulta 10 de marzo de 2018. http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/blog/images/trabajos/5575_32728.pdf
- Cabezas, Ángela (2016). *Brecht y el extrañamiento: su influencia en el teatro latinoamericano*. Tesis de Maestría en Artes con mención en Dirección teatral. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Artes. Consulta: 10 de marzo de 2018. http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/145218/Brecht_y_el_extra%C3%B1amiento.pdf?sequence=1
- Cuéllar, Carlos (1999). “La trilogía fantástica de Hollywood”. *Banda aparte*, núm. 13, pp. 65-69.
- Didi-Huberman, Georges (2008). “La disposición de las cosas: Desmontar el orden”. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado Libros, pp. 47-86.
- Gonzálvez, Juan (2012). “El concepto de sello autorial en el cine. Los casos de Steven Spielberg y Clint Eastwood”. *Estudios sobre el mensaje Periodístico*, vol. 18, núm. especial noviembre, pp. 941-949.
- Horkheimer, Max y Theodor Adorno (1998). *Dialéctica de la ilustración: fragmentos filosóficos*. (3ª ed.). Valladolid: Simancas Ediciones S.A.
- Hellín, Lucía (2016). “Una travesía política: el extrañamiento de Brecht como propuesta transformadora de la desautomatización del formalismo ruso”. *Castilla. Estudios de Literatura*, núm. 7, pp. 461-491.
- Pratkanis, Anthony y Elliot Aronson (1994). *La era de la propaganda: uso y abuso de la persuasión*. Barcelona: Paidós.
- Pérez, José (2008). *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

- Rosillo, Laura (2016). “Japón como referente en el cine occidental: entre la proyección condicionada y la variable receptividad”, en Gómez, Anjhara (Coord.). *Japón y Occidente: El patrimonio cultural como punto de encuentro*. Sevilla: Aconcagua Libros, pp. 707-716.
- Salazar, Jezreel (2005). “La crónica: una estética de la transgresión”. *Razón y palabra*, vol. 10, núm. 47. Consulta: 5 de marzo de 2018. <http://www.redalyc.org/html/1995/199520655007/>
- Smith, Paul (1993). *Clint Eastwood: A cultural production*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- White, Hayden (1992a). *Metahistoria: La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica S.A.
- White, Hayden (1992b). “El valor de la narrativa en la representación de la realidad”. *El contenido de la forma*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, pp. 17-39.
- White, Hayden (2003). “El texto histórico como artefacto literario”. *El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, ICE de la Universidad Autónoma de Barcelona, pp. 107-139.

SALVADORES Y VÍRGENES: LAS FICCIONES FUNDACIONALES DE *AVES SIN NIDO* (1889) Y *MADEINUSA* (2006)

Vera Wurst¹

Aves sin nido (1889), de Clorinda Matto de Turner, es una novela decimonónica, que gira en torno a Lucía y Fernando Marín, pareja ilustrada limeña que llega a instalarse al pueblo andino de Killac, y *Madeinusa* (2006), película de Claudia Llosa, cuenta el arribo del limeño, Salvador, a la comunidad andina de Manayaycuna y su encuentro con la joven Madeinusa. ¿Por qué comparar estas dos obras separadas por más de cien años? Un somero repaso de algunos de sus datos principales ya revela muchos puntos en común: toman lugar en un pueblo ficticio de los Andes de Perú, retratado como un espacio de envilecimiento y corrupción; se tratan de relaciones interétnicas entre miembros de la costa y la sierra; los protagonistas criollos trabajan para empresas mineras; recibieron duras críticas, aunque por diferentes motivos, se dijo que *Aves sin nido* tenía un mensaje anticlerical² y de *Madeinusa*, que hacía una representación racista de los Andes.³ Vistas bajo el lente de la teoría de las “ficciones fundacionales” de Doris Sommer, sin embargo, se puede profundizar en un análisis comparado y establecer un diálogo productivo entre ambas obras y sus respectivas representaciones de nación. Mediante esta relación, se busca encontrar pistas acerca de la evolución de las ficciones fundacionales. A continuación, se utilizará la teoría de Sommer para comparar las obras de Matto y Llosa a partir de sus retratos de Lima y los Andes, el complejo de salvador de sus personajes, así como el rol maternal y virginal de los personajes femeninos, pero antes se hará un breve resumen de las historias y se explicará el concepto de las ficciones fundacionales.

En *Aves sin nido*, los Marín asisten a Marcela y Juan Yupanqui, pareja indígena que es víctima de los abusos de las autoridades políticas y religiosas del lugar hasta que

¹ Universidad de Bonn, vwurst@uni-bonn.de

² Ver *El Abanico y la Cigarrera: La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú 1860-1895* (Denegri, 1996: 175-177) para una descripción detallada de la controversia que generó *Aves sin nido* en el sector conservador católico peruano, así como los ataques personales que recibió Matto de Turner por su género y procedencia andina.

³ Ver “Tiempo de fuga: desterritorializaciones en *Madeinusa* de Claudia Llosa” (López, 2017: 613) para un inventario de las críticas recibidas por Llosa.

mueren trágicamente en una emboscada urdida por estas, quienes buscaban atacar a los limeños por su intromisión. En un último gesto caritativo hacia los difuntos, Fernando y Lucía adoptan a las huérfanas, Margarita y Rosalía Yupanqui. La historia adquiere un tono romántico cuando Manuel Pancorbo, supuesto hijo del alcalde, entabla una amistad con la pareja Marín y se enamora de Margarita. La relación amorosa se frustra, en la última página de la novela, cuando se revela que Margarita y Manuel comparten un mismo padre, un obispo que abusó sexualmente de sus madres.

En *Madeinusa* Salvador llega a Manayaycuna durante la celebración de Tiempo Santo, tradición ficticia de Pascua, en la que se puede cometer cualquier tipo de pecado porque se cree que Dios está muerto. Allí conoce a Madeinusa, que es coronada como la nueva Virgen de Manayaycuna por su padre, Don Cayo, el alcalde del pueblo, que alberga un deseo incestuoso hacia su hija, el cual es consumado hacia el final de la película. Salvador sucumbe a los avances de Madeinusa y accede a llevarla a Lima tras los pasos de la madre que la abandonó. La película termina, empero, con Madeinusa culpando a Salvador de su parricidio y partiendo sola hacia la capital.

Doris Sommer denomina “ficciones fundacionales” a aquellas historias latinoamericanas del siglo XIX, donde la unión amorosa de dos personajes de sexos y sectores nacionales opuestos se presenta como metáfora de un ideal de nación, que busca conciliar diferencias sociales y raciales a través de la homogenización (2006). La unión de la pareja heterosexual funciona, de este modo, como una alegoría de la consolidación no violenta de la nación (Sommer, 2006). En las palabras de Lee Skinner, la familia representa, en las ficciones fundacionales, un microcosmos de la nación (2011: 395). En el siglo XIX, época en la que, según Sommer, “en toda América Latina, la ciudadanía activa comenzaba a comprender el deseo personal como motor tanto de proyectos pasionales como patrióticos” (2006: 12), la familia burguesa empieza a ser vista como la base del proyecto republicano. Muchas de estas novelas buscan mostrar el fracaso de sistemas patriarcales existentes y desarrollar una nueva visión de nación a través de una nueva visión de familia (Skinner, 2011: 395-396). No obstante, si bien estas obras giran en torno a la exhortación de ser fértil y reproducirse, rara vez muestran lo que pasa cuando se consume ese deseo, y no necesitan tener un final feliz (Sommer, 2006: 11). Por este motivo se puede aplicar la teoría de las ficciones fundacionales a *Madeinusa* y *Aves sin nido*, pues sus desenlaces no resultan en una relación amorosa exitosa ni en un mestizaje de la nación moderna.

La novela decimonónica *Aves sin nido* encaja perfectamente en el concepto de ficción fundacional.⁴ La posibilidad de una unión de dos sectores nacionales opuestos se manifiesta en dos instancias. Por un lado, la potencial unión entre Manuel, representante del sector regidor provinciano, por su supuesta filiación al alcalde, y Margarita, que representa el sector indígena, simboliza la posible disolución de la relación de explotación del primer sector hacia el último. El amor de estos personajes es uno de los principales movilizadores de la trama y la revelación en la última página del carácter incestuoso de su relación, producto del abuso sexual de una autoridad religiosa, le da un final trágico a la novela y, con ello, al proyecto de unificación de nación. Si el mutuo deseo erótico es lo que vincula pacíficamente a representantes de grupos sociales antagónicos en las ficciones fundacionales, la imposición forzosa de un deseo unilateral a través de la violación sexual y la descendencia que esta produce, representan la relación vertical de explotación del sector religioso hacia el sector andino que también vincula a los grupos, pero de modo violento, y demuestra la imposibilidad de progreso de un pueblo que se basa en estructuras de poder destructivas. Por otro lado, la adopción de las huérfanas Yupanqui por los Marín forma una familia interétnica, que podría simbolizar una posible consolidación de la población blanca de la costa y la indígena de la sierra. Si bien el mestizaje de esta familia no se basa en el deseo erótico de una pareja heterosexual, el carácter voluntario de la adopción, la cual surge, por lo demás, por la alianza establecida entre Lucía y Marcela, una mujer de la sierra y otra de la costa, ofrece un modelo alternativo de ficción fundacional.

Madeinusa, por su parte, parece, en un principio, una versión moderna del concepto de Sommer. Jon Beasley-Murray explica que la película “mantiene la promesa de una ‘ficción fundacional’ prototípica, en la cual el romance garantizaría casi naturalmente la idea de nación, uniendo a representantes de la costa y la cordillera” (2014: 330). Salvador, empleado capitalino de una minera extranjera, aparece como representante del poder hegemónico costeño y el imperialismo globalizador occidental, mientras que Madeinusa representa el mundo andino rural, potencialmente vulnerable a la explotación globalizadora (Monette, 2013). Por diversos motivos, la unión de estos protagonistas en una pareja fundacional tampoco se materializa. Para empezar, surge la oposición paterna como típico obstáculo de las parejas de las ficciones fundacionales.

⁴ Doris Sommer menciona *Aves sin nido* en su recuento de ejemplos de ficciones fundacionales, pero no se detiene en su análisis (Sommer, 2006: 11).

Don Cayo impide físicamente la unión al encerrar a Salvador y obligar a Chale, la hermana de Madeinusa, a coserle la ropa interior a su falda. No obstante, como ya se mencionó, a diferencia de otras obras fundacionales, las acciones de este padre no están solamente motivadas por un instinto sobreprotector, sino por un deseo incestuoso hacia su hija, que luego se analizará con más detalle.

Sommer dice que, en las ficciones fundacionales, cada obstáculo con el que se enfrenta la pareja potencia su amor mutuo y el amor de los lectores por la posible nación en la cual podría consumarse el amorío (2006). Sin embargo, el mayor impedimento para la unión de los protagonistas pareciera no deberse, a primera vista, a factores externos, como en otras novelas del tipo fundacional, sino a la propia decisión de Madeinusa, lo cual ni siquiera preservaría el deseo de los amantes de forjar un futuro solidario (Ubilluz, 2010). Beasley-Murray ofrece esta lectura en clave feminista cuando argumenta que Madeinusa no necesita ningún salvador excepto ella misma y que logra su libertad a partir de la destrucción de las tres figuras masculinas de autoridad: Cristo, representante de la Iglesia; Don Cayo, representante del poder local, y Salvador, representante del poder hegemónico (2007). Esta actitud también podría leerse como un rechazo a las figuras que generalmente se presentan como antagónicas al mundo andino rural en las ficciones fundacionales decimonónicas, como se puede ver en *Aves sin nido*. Diana Palaversich apoya la interpretación feminista de la película, y describe al limeño como un salvador pasivo e inefectivo, a pesar de su nombre, cuando este mira impotentemente la violación de Madeinusa por su padre (2013). Beasley-Murray arguye que, a través de la traición del subalterno, la película no sólo se rehúsa a apostar por una política de solidaridad, sino que además critica las relaciones de poder que subyacen incluso a los esfuerzos más liberales por construir la nación. La película socava así el complejo de salvador de la élite de Lima (Ubilluz, 2010). No obstante, este acto emancipador es solo aparente, por razones que se explicarán a continuación.

Juan Carlos Ubilluz se opone a la interpretación de que sea un acto emancipador de Madeinusa lo que cancele “la posibilidad de solidaridad e igualdad nacional” (2010: 137) esperada en las ficciones fundacionales, mediante el rechazo del complejo de salvador de la élite criolla y el afán civilizador que esta implica. Ubilluz explica que “la destrucción del salvador no destruye el complejo del salvador ni cuestiona las formas de dominación que subyacen a los esfuerzos de la élite por civilizar al subalterno” (2010: 146), sino que provoca la rabia o la falsa compasión de un supuesto salvador ante la

ignorancia o la estupidez de una víctima que no quiere ser salvada, corroborando así su certeza de que hay que salvar, o mejor dicho, civilizar, a ese ser primitivo (2010). Ubilluz incluso señala que esa es la misma manera en que el gobierno representa a los comuneros andinos que reclaman sus derechos ante las compañías mineras (2010). No es gratuito, entonces, que tanto Salvador como Fernando Marín trabajen para compañías mineras. Ellos representan la visión que tiene el sector criollo del mundo andino, como un espacio de barbarie necesitado de civilización.

Para comprender mejor esta representación de la población de los Andes como primitiva en *Madeinusa*, es importante detenerse en el concepto de Ubilluz del “fantasma de la nación cercada”. Este se refiere a la imagen preconcebida de la población andina como congelada en un tiempo ancestral, a los márgenes del Perú oficial, moderno y democrático, ajena al progreso y al devenir histórico (Ubilluz, 2010). Ubilluz aclara que el fantasma de la nación cercada es el principio estructurador de *Madeinusa*, lo cual es reconocible en el rechazo del pueblo a elementos foráneos, como se observa en el nombre de Manayaycuna, que significa en quechua “El pueblo al que nadie puede entrar”, y cuya máxima expresión es el incesto Don Cayo (2010: 146). Salvador también es rechazado como representante de una alteridad moderna (Ubilluz, 2010), y es detenido para que no intervenga en la celebración del Tiempo Santo cuando saca su cámara fotográfica⁵ durante la coronación de *Madeinusa* como Virgen de Manayaycuna, es decir, cuando introduce un elemento moderno a la fiesta tradicional. Además, el personaje del anciano que cambia manual e instintivamente las horas del reloj hace que el pueblo parezca habitar su propio tiempo suspendido (2010: 135).

La ciudad de Lima, en cambio, es representada en la película como el espacio de la modernidad, un espacio utópico y distante al que *Madeinusa* solo tiene acceso a través de unos pocos objetos que admira con fascinación. Lima les es tan ajena a los habitantes de Manayaycuna que Don Cayo incluso se refiere a Salvador como “un extranjero” (Llosa, 2009). *Madeinusa* encarna, en la película, la tensión entre

⁵ Ubilluz también hace un puente entre la representación del mundo andino en *Madeinusa* y el “Informe sobre Uchuraccay” (1983) escrito por Mario Vargas Llosa. No se puede evitar distinguir un paralelo entre la reacción de los habitantes de Manayaycuna y la excusa que se hizo en aquella época de que el asesinato de los ocho periodistas se debió a una reacción de confusión de los uchuraccainos ante la cámara fotográfica.

el deseo de modernidad y el apego a la identidad rural tradicional, pero esto es justamente lo que Ubilluz critica, es decir, que “Madeinusa sólo pueda escoger entre permanecer en la tradición enfermiza del pueblo o huir hacia la modernidad de Lima, ya sea por sus propios medios o de la mano de Salvador” (2010: 146), y que no haya en la película ningún reconocimiento de los largos esfuerzos de las poblaciones andinas por desarrollar una modernidad alternativa (2010). Asimismo, critica la proposición de un programa de feminismo neoliberal, basado en la tesis de que la emancipación de las mujeres andinas requiere la destrucción de sus comunidades vía la imposición modernizadora de la metrópoli (2010). Dicho de otro modo, desde la perspectiva de Llosa, la modernidad no existe en los Andes. Madeinusa debe abandonar Mayanaycuna si desea acceder a ella y a la emancipación femenina esta que promete.

Otro síntoma del fantasma de la nación cercada en la película es la imposibilidad de comunicación entre Salvador y Madeinusa, lo cual cancela sus posibilidades de enamorarse y convertirse en una pareja fundacional. Salvador no sabe hablar quechua y no entiende, por eso, la canción con la que Madeinusa intenta seducirlo (Palaversich, 2013). Esta incompreensión impide que se establezca una conexión emocional entre los personajes, a pesar de que logren consumar su unión. Con esta canción, Madeinusa intenta también comunicarle su identidad indígena, que Salvador tampoco es capaz de comprender. Ella entona: “Yo soy una provinciana Mayanaycuna de corazón” (Llosa, 2009). La imposibilidad de comunicación se ve, además, intensificada por el sentimiento de superioridad racial y cultural de Salvador, quien, a lo largo de la película, desprecia las costumbres y habitantes de Manayaycuna (Palaversich, 2013). Palaversich afirma que Salvador terminará pagando con su propia vida por su falta de comprensión, pues no entiende el significado del nombre del pueblo, que prohíbe su entrada, ni cuando Madeinusa y su hermana conspiran en quechua en su contra para culparlo del parricidio (2013: 500). Se puede reconocer, en la película, entonces, un escepticismo ante la posibilidad de comunicación intercultural en un contexto poscolonial, que desbarata la interpretación de esta pareja como potencial fundadora de una armónica nación futura. Madeinusa y Salvador personifican, de este modo, la infranqueable distancia entre Lima y Manayaycuna que mantiene el fantasma de la nación cercada.

Se puede entender aún mejor la interpretación propuesta por Ubilluz si se retoma la comparación con *Aves sin nido*. Para empezar, el complejo de salvador de

los personajes criollos es lo que articula toda la trama de la novela. Manuel, como representante del poder local de Killac, exhibe un complejo de salvador cuando intenta utilizar sus conocimientos legales y del lugar para buscar justicia para los Yupanqui. No obstante, él mismo sabotea la “Providencia justiciera” (Matto, 1968: 187) al liberar, hacia el final, a los verdaderos culpables, como puntualiza Elisabeth L. Austin (2010). Asimismo, la ayuda que ofrecen los Marín a Juan y Marcela Yupanqui, y a otros personajes secundarios, como el campanero que es encarcelado injustamente, en lugar de “la trinidad aterradora” del cura, el gobernador y el cacique (Matto, 1968: 80), nunca tiene buenos resultados. Su intervención en el conflicto de los Yupanqui con las autoridades locales y religiosas no logra resolverlo y, más bien, lleva a la muerte de la pareja indígena. Estas autoridades, al igual que en *Madeinusa*, también rechazan a los criollos por considerarlos figuras foráneas que intentan inmiscuirse en su comunidad: “No faltaba más, francamente, mi señor cura, que unos foráneos viniesen aquí a ponernos reglas, modificando costumbres que desde nuestros antepasados subsisten, francamente” (Matto 1968: 54). Austin realiza un análisis de la novela que llama la atención a la dificultad que tiene la pareja limeña para leer adecuadamente los signos sociales que les permitan navegar la corrupta política local de Killac, y lo interpreta como una señal del fracaso del proyecto republicano civilizador. Como respuesta a su frustrada empresa, Lucía y Fernando Marín optan por regresar a Lima con sus nuevas hijas y dejar a Killac a su propia suerte, lo que lleva a Austin a concluir que, al final de *Aves sin nido*, la trinidad aterradora ha reemplazado a la Sagrada Trinidad (2010). En otras palabras, al igual que en *Madeinusa*, el mundo andino de Killac es representado como un espacio sin esperanza de progreso en el que ni siquiera Dios está presente como figura salvadora.

La oposición de la novela de una Killac aislada y atrasada a una Lima, representante de un espacio utópico y moderno, puede verse como el modelo del posterior fantasma de la nación cercada. Este antagonismo puede verse mejor en el momento en el que la familia Marín, después de un largo y arduo trayecto para llegar al tren que se dirige a Lima, sufre un accidente cuando la locomotora se estrella contra un rebaño de vacas. Francesca Denegri analiza esta escena interpretando la imagen de las vacas como el símbolo de la inmutable naturaleza andina, que le estorba el paso al proyecto civilizador criollo, y que siembra dudas en la mente de los pasajeros sobre si la nación está lista, o no, para ingresar a la modernidad (1996). No es gratuito, por lo demás, que sea Rosalía, el único miembro de la familia Marín de completo origen indígena, la

que salga herida. La población indígena es la máxima afectada por el violento choque entre el mundo andino y el limeño producido por el rápido proceso de modernización.

Por otra parte, se recuerda que si las ficciones fundacionales buscan mostrar el fracaso de sistemas patriarcales existentes y desarrollar una nueva representación de familia nacional, la mujer, en su rol de ángel del hogar, debía estar en su centro. Ese es otro punto que inserta a ambas obras al canon de las ficciones fundacionales: la importancia de sus personajes maternos y la relación de las protagonistas con las cualidades correspondientes a la ética marianista decimonónica. En *Aves sin nido*, por ejemplo, se exalta, en repetidas ocasiones, el abnegado amor maternal de Petronila, madre de Manuel. Es así que este exclama: “¡Benditas las madres! Quien no ha sentido los mimos y las caricias de su madre, ni recibido los besos de la que nos llevó en su seno, ¡oh!, no sabe lo que es amor” (Matto, 1968: 92-93). Asimismo, cuando se presenta por primera vez al personaje de Lucía Marín en la novela, Marcela Yupanqui la compara con la Virgen María (Matto, 1968) y durante el resto de la trama se refiere a ella como su “ángel bueno” (Matto, 1968: 54), su “ángel de bondad” (Matto, 1968: 58), entre otros. Se puede observar claramente en el personaje de Lucía que, en el ideal de nación de *Aves sin nido*, rige “una ética de la protección y del cuidado asociada con el rol de las madres en el hogar” (Peluffo, 1998: 121-122), es decir, la mujer ilustrada ocupa el papel de madre de la patria que acoge a la población indígena como “miembros de una gran familia” (Peluffo, 1998: 121-122). Manuel también ve a Margarita como pura y virginal, un potencial ángel del hogar con el que podría formar una familia que sea base de la nación. En una escena en la que él llega de visita y la observa aprendiendo a leer y cuidando de su hermana menor, él se queda “extasiado por algunos segundos contemplando aquel hermoso cuadro de familia, donde Margarita representaba para su corazón el ángel de la Felicidad” (Matto, 1968: 115). No obstante, no debe dejarse de lado que Margarita ocupa un lugar intersticial entre la identidad indígena y blanca. Esta información, revelada al final de la novela, es importante, porque hace que este personaje sea visto desde otra perspectiva en una segunda lectura. Su facilidad y gusto por la lectura, su grácil belleza y sus buenas maneras son elogiadas a lo largo de la novela; no se alaba de ese modo a su hermana Rosalía, hija legítima de los Yupanqui y, por lo tanto, de identidad plenamente indígena. Puede interpretarse, entonces, que Margarita solo es presentada como una opción viable para la pareja homogeneizadora de la nación, porque ella ya posee la influencia de la identidad criolla civilizada.

En *Madeinusa*, en cambio, la protagonista rechaza el papel virginal, característico de las ficciones fundacionales decimonónicas. Ella se distancia del rol de virgen impuesto por las figuras masculinas de autoridad previamente mencionadas al tomar la iniciativa en el encuentro sexual con Salvador. La subversión de este rol virginal se acentúa, además, porque Madeinusa está vestida como la virgen del pueblo durante el acto sexual. Ella se distancia, de este modo, de la imposición de pureza de la Iglesia y de su padre, quien la corona como virgen, además de ordenar a Chale que le improvise una especie de cinturón de castidad. Puede reconocerse, en esta actitud, un paralelo entre Don Cayo y los curas de *Aves sin nido*, quienes imponen un mandato de pureza a las mujeres, excepto cuando son ellos los que quieren sacar provecho sexual de sus cuerpos.⁶ Además, en esa misma escena del encuentro sexual, Madeinusa ve, en la etiqueta de la camiseta de Salvador, las palabras “Made in USA”, y este ridiculiza su nombre diciéndole que debería tener uno más normal, como María; sin embargo, Madeinusa se rehúsa a ser definida bajo sus términos y le responde: “Es mi nombre y a mí me gusta” (Llosa, 2009). En este intercambio, que podría verse como una imagen especular de la apreciación de Manuel a Margarita, Madeinusa reitera su rechazo del papel virginal por quien sería su otra mitad en la pareja heterosexual fundacional y los valores femeninos de virtud y pureza que esta implica.

Regresando a este “cuadro de familia” (Matto, 1968: 115) de *Aves sin nido*, cabe señalar que lo que Manuel admira en Margarita no son solo sus cualidades de virtud y abnegación, sino su potencial de ocupar el papel de madre reproductora de valores de la ilustración, valga decir, valores civilizadores. Lucía Marín desempeña, desde luego, ese mismo rol en la novela. Ella es la que le enseña a las huérfanas Yupanqui a leer y la que les inculca las costumbres propias de una mujer ilustrada. Este no se trata de un papel que se limite al espacio del hogar. A pesar de que Lucía, “llamada al magisterio de la maternidad”, desee que Margarita sea “la primera discípula en quien ejercitara la transmisión de las virtudes domésticas” (Matto, 1968: 171), su campo de acción va más allá de la esfera privada e interviene en el ámbito público cuando debate y negocia con las autoridades de Killac. Según Catherine Davies, ella y las otras madres en la novela no representan pasividad, sino modernización bajo los valores de una

⁶ El comportamiento de Don Cayo también es análogo al de los curas de *Aves sin nido* cuando este utiliza la religión para justificar su corrupción ante Salvador: “Todos los obsequios del pueblo están aquí. Es mejor que piensen que [la Virgencita] se los lleva para arriba, sino luego la gente se molesta conmigo. Yo lo ayudo a ella y ella me ayuda a mí” (Llosa, 2009).

ética de cuidado y preservación de la vida cuando, motivadas por su amor materno, se enfrentan a las políticas sociales y económicas injustas de estos Estados-nación, que se encuentran en pleno conflictivo proceso por establecer políticas públicas para una rápida modernización (2004). En otras palabras, al asumir el rol de garantes del adecuado funcionamiento del Estado republicano, las madres representan, en la novela, un afán modernizador.

Esa es la misma representación que recibe la madre de *Madeinusa*, que, a pesar de estar ausente en la película, ocupa un rol central. Su partida a la capital la asocia inmediatamente al espacio moderno que Lima representa en la historia, y motiva a *Madeinusa* a seguir sus pasos. El estrecho vínculo que la protagonista siente hacia su madre y su deseo de emularla evoca a otra novela de Clorinda Matto de Turner, *Herencia* (1895), considerada la continuación de *Aves sin nido*, cuya trama tematiza la omnipotente influencia materna en los hijos al punto que estarían destinados a repetir sus pecados. El espectador recibe también atisbos de la personalidad de la madre ausente por los objetos que ha dejado atrás: las revistas de moda la asocian nuevamente a la modernidad limeña y los aretes rojos, a modo de sinécdoque, aparecen como un sustituto de su presencia. De modo similar a la representación de los personajes maternos de *Aves sin nido*, se insinúa cierto potencial modernizador en la caracterización de la madre de *Madeinusa*, pero es precisamente por ese motivo que no tiene cabida en el cercado mundo andino de Llosa.

De hecho es la madre, a través de la sinécdoque de los aretes, quien finalmente impide la unión entre Salvador y *Madeinusa*. Es por los aretes de su madre que *Madeinusa* regresa al pueblo y al verlos rotos decide matar a su padre y culpar a Salvador. Ubilluz se opone a la interpretación de Beasley-Murray de *Madeinusa* como una mujer emancipada para privilegiar su vínculo materno. Él llama la atención a una de las revistas, cuya portada exhibe a una madre abrazando a su hijo, y donde *Madeinusa* ha tachado el título y escrito su propio nombre, y la interpreta como un indicio de su deseo materno (2010). Queda claro, en la película, que *Madeinusa* desea aproximarse a la figura materna ausente e imitarla, pero el análisis de Ubilluz de la escena final añade otro nivel de interpretación. *Madeinusa* huye del pueblo en un camión, llevando puestos los aretes de su madre y cargando una muñeca, y cuando el Mudo, el chofer, le pregunta “¿Cómo se llama?”, ella responde “*Madeinusa*” (Llosa, 2009). En ese intercambio, sutilmente ambiguo, no se sabe si el Mudo está preguntándole a *Madeinusa* por su propio nombre o por el de la muñeca. Ubilluz

opta por la segunda opción y la interpreta como la transformación de Madeinusa en su propia madre “para poder cuidar de sí misma como hija, en la forma de la muñeca” (2010: 149). Esta interpretación tiene importantes implicancias en la lectura de Madeinusa como ficción fundacional.

Si la función de una pareja fundacional es, como indica Sommer, ser fértil y reproducirse para poblar la nación, este desenlace podría permitir dos lecturas. Primero, podría realizarse una interpretación optimista, que analice la consumación metafórica de la maternidad de Madeinusa como una reinterpretación de la ficción fundacional, en la que Madeinusa, la figura indígena, ya no necesita a su contraparte limeña para producir una progenie mestiza a su semejanza. El hecho de que la muñeca tenga la piel blanca, pero tenga sujeta la trenza de pelo negro cortada de Madeinusa apoya esta lectura. Además, esta también permitiría una reinterpretación de la caracterización de la madre virtuosa y transmisora de los valores de modernidad, pues Madeinusa también lleva consigo la fotografía que Salvador le toma cuando estaba vestida de virgen. No obstante, esta lectura estaría dejando de lado el concepto del fantasma de la nación cercada.

La segunda lectura, que apunta al fracaso del proyecto homogeneizador de la nación moderna, resulta más pertinente si se retoma el concepto del fantasma de la nación cercada, que insta un abismo de espacio y tiempo entre el mundo rural y el urbano del Perú. Tanto en *Aves sin nido* como en *Madeinusa*, se presentan ambos mundos completamente divorciados. Es así que las dos obras terminan con sus protagonistas partiendo hacia Lima, esta parece ser la única manera de acceder a la modernidad. Resulta imposible, entonces, consolidar a la nación. Se analizó previamente la escena del tren en *Aves sin nido*, en torno al fracaso del proyecto modernizador criollo, pero Austin destaca también la reacción de la pareja Marín inmediatamente después del accidente: Fernando se preocupa únicamente por Lucía, cuya mirada a su vez está fija en la vista del otro lado de la ventana y no presta atención a Rosalía que está herida. En este momento de crisis, cuando el retorno de la familia a la sociedad moderna se ve amenazado, los vínculos afectivos de la familia intercultural de Marín se desmoronan (Austin, 2010). Es decir, el mestizaje de esta familia, microcosmos de la nación, se revela como una farsa. Siguiendo esta misma idea, cabe señalar que Madeinusa, cuando tiene a su hija-muñeca en brazos, finalmente solo está haciendo eso: jugando a las muñecas. Su representación performativa de maternidad fundacional también es una farsa. La unificación de la nación no logra hacerse ni por medio de las parejas

heterosexuales, que no llegan a unirse, ni mediante las otras propuestas de familia fundacional alternativas, como los Marín y sus hijas adoptivas y Madeinusa con su muñeca mestiza.

En conclusión, se puede reconocer un puente desde *Aves sin nido* hasta *Madeinusa* a partir de sus representaciones nacionales y las actitudes y retratos de sus protagonistas. La oposición sarmientina de civilización y barbarie ilustrada originalmente en la novela de Matto a finales del siglo XIX, persiste en el retrato del mundo andino de Llosa a comienzos del 2000. La representación de Lima como un espacio utópico de modernidad y la representación de los Andes como un espacio primitivo, aislado y sin esperanza de progreso se mantiene respaldada por el fantasma de la nación cercada. Esta división del país impide el vínculo de la pareja heterosexual propia de las ficciones fundacionales, cuyo deseo sería capaz de unir a la nación, a pesar de la prevalencia de la ética marianista para los personajes femeninos y del complejo de salvador del sector criollo. Se observa, por lo tanto, en ambos contextos poscoloniales, un claro escepticismo ante la posibilidad de conformación de una familia mestiza fundacional, ya sea en su versión tradicional o resignificada, lo cual cancela su interpretación como potencial fundadora de una armónica nación futura. Ambas obras forman parte de un imaginario colectivo que persiste en retratar al país como atravesado por una brecha infranqueable, que lo divide en un “Perú profundo” y un “Perú oficial”, y que reaparece de modo más dramático en momentos de conflicto social.

REFERENCIAS

- Austin, Elisabeth L. (2010). “Insufficient Motherhood and Ideological Psychosis in Matto de Turner’s ‘Aves sin nido’”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 34, núm. 3, pp. 517-536.
- Beasley-Murray, Jon (2007). “Madeinusa”, en Posthegemony. Consulta: 20 de julio de 2018. <http://posthegemony.blogspot.com/2007/11/madeinusa.html>
- Beasley-Murray, Jon (2014). “Renombrar el desierto: Sonido e imagen en las películas de Claudia Llosa”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 40, núm. 80, pp. 325-332.
- Davies, Catherine (2004). “Spanish-American interiors: spatial metaphor, gender and modernity”. *Romance Studies*, vol. 22, pp.27-39.

- Denegri, Francesca (1996). *El Abanico y la Cigarrera: La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú 1860-1895*. Lima: Flora Tristán/IEP.
- Llosa, Claudia (2009). *Madeinusa* [videgrabación]. Lima: Play Music & Video.
- López, Ingrid Luna (2017). “Tiempo de fuga: desterritorializaciones en *Madeinusa* de Claudia Llosa”. *Hispania*, vol. 100, núm. 4, pp. 612-623.
- Matto de Turner, Clorinda (1895). *Herencia*. Lima: Imprenta Masías.
- Matto de Turner, Clorinda (1968). *Aves sin nido*. Buenos Aires: Solar.
- Monette, Marie-Eve (2013). “Negociaciones entre la cultura andina y la cultura urbana limeña en *Madeinusa* y *La teta asustada* de Claudia Llosa”. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*.
- Palaversich, Diana (2013). “Cultural Dyslexia and the Politics of Cross-cultural Excursion in Claudia Llosa’s *Madeinusa*”. *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 90, núm. 4, pp. 489-503.
- Peluffo, Ana (1998). “El poder de las lágrimas: sentimentalismo, género y nación en *Aves sin nido* de Clorinda Matto de Turner”. En Moraña, Mabel, ed. *Indigenismo hacia el fin del milenio: Homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Pittsburgh: Biblioteca de América, pp. 119-138.
- Skinner, Lee (2011). “The Failure of Fatherhood in the Novels of Clorinda Matto de Turner”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 35, núm. 2, pp. 395-409. Consulta: 20 de julio de 2018. <https://www.jstor.org/stable/23055725>
- Sommer, Doris (2006). “Un círculo de deseo: los romances nacionales en América Latina”. Traducción de Laura Laissaque. Araucaria. *Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, vol. 8, núm. 16, pp. 3-22.
- Ubilluz, Juan Carlos (2010). “¿Nuevos sujetos subalternos? ¡No en la nación cercada! Del “Informe sobre Uchuraccay” de Mario Vargas Llosa a *Madeinusa* de Claudia Llosa”. *Iberoamericana*, vol. 10, núm. 37, pp. 135-154.

AUTORES

Eduardo Huárag Álvarez (Perú). Profesor en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Doctor en Literatura por la PUCP, Maestro en Comunicaciones por la Universidad Internacional de Andalucía. Entre sus publicaciones destacan: *Mitos de origen y el trasmundo en las culturas prehispanicas y amazónicas* y *Pensamiento mítico en la narrativa latinoamericana*. Recientemente Axiara editions le ha publicado *La novela peruana y la violencia de los 80'*. Como narrador empezó publicando *Una partida sin retorno*. Su novela *La barca* mereció comentarios favorables de la crítica. Ha sido profesor visitante en las universidades de Sao Paulo (Brasil), Michel de Montaigne (Bordeaux-Francia), Ludwing Maximilian's (Múnich-Alemania) y Sevilla. Tuvo una estancia como profesor investigador en el CIALC de la UNAM (México), profesor de curso en la Universidad de Milano (2017) y la Universidad de Bonn (2018).

Audrey Louyer. Doctora en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Reims Champagne-Ardenne, trabaja como docente e investigadora de Lengua y Literatura en la Universidad de Reims, Francia. Se dedica a la expresión fantástica en América Latina, en particular en el Perú de los años sesenta en adelante. Dedicó una tesina a los cuentos de la salvadoreña Claudia Hernández y otra a la novela *La piedra en el agua*, de Harry Belevan. Es autora de una propuesta teórica para un estudio de la literatura de expresión fantástica titulada *Pasajes de lo fantástico* (2016) que se combina con la publicación, en otoño de 2017, de una antología de cuentos presentados en la perspectiva de dicha aproximación teórica. Publicó artículos en la revista francesa *Amerika*, en la *Revista del Instituto Riva Agüero*, *Lucerna* y en *Brumal*, *Revista de Investigación sobre lo Fantástico*. Participó en el tercer Congreso Internacional de Narrativa Fantástica de Lima (2016), en la séptima edición del Congreso internacional de los peruanistas (2015) y en varias sesiones del seminario AIL (Approches Interdisciplinaires de la Lecture, 2008-2017). Participa desde 2015 en la organización de la semana ¡Parada cine! en Reims.

Leonardo Pinto de Almeida. Profesor doctor en Psicología en la Universidad Federal Fluminense. Autor de los libros: *Escrita e Leitura, a produção de subjetividade*

na experiència literària y Escrita & autoria: internet, literatura y ontologia. Editor-jefe de la revista *ECOS - Estudos Contemporâneos da subjetividade*.

Diana Elisa González Calderón (México). Doctorada en Contenidos de Comunicación en la Era Digital por la Universidad Autónoma de Barcelona. Es docente e investigadora en la Universidad Autónoma del Estado de México. Su línea de investigación aborda la imagen y los medios desde los estudios de género y el enfoque de infancia. En 2012 obtuvo la Beca “Creadores” que otorga el Fondo para la Cultura y las Artes del Estado de México para el desarrollo de una investigación sobre el cine de mujeres en México. Es Directora Ejecutiva del Patronato de la Red Mexicana de Ciudades Amigas de la Niñez A.C.

Juan Carlos Rojas Rúnsiman. Profesor del Departamento de Humanidades de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, Doctor en Filología por la Universidad de Burgos y licenciado en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Tiene experiencia en el área de literatura española, especialmente en literatura comparada y escrituras autobiográficas en el contexto hispanoamericano. Ha publicado los estudios “Al borde del abismo: identidad e intimidad en *La tentación del fracaso* de Julio Ramón Ribeyro”, “La sonrisa oculta: identidad, tiempo e intimidad en *La letra e: fragmentos de un diario* de Augusto Monterroso”, entre otros. Actualmente, prepara la publicación de su tesis doctoral *Modalidades del discurso diarístico en tres escritores hispanoamericanos: un análisis a través de la crítica literaria francesa*.

Miguel Ángel Torres Vitolas. Doctor en Ciencias de la información y comunicación (Universidad de Toulouse 2 Le Mirail). Magister en Ciencias del lenguaje (Universidad de Toulouse 2 Le Mirail) y en Investigación cinematográfica y audiovisual (Universidad de París 3 La Sorbonne Nouvelle). Licenciado en Lingüística Hispánica (PUCP). Ha sido investigador asociado del laboratorio CPST (Centre Pluridisciplinaire de Sémiotique Textuelle) y docente de Comunicación, Semiótica y Semántica textual en la Universidad de Toulouse 2 Le Mirail. Es actualmente docente del Departamento de Comunicaciones de la PUCP. Su área de interés es la Semiótica y el análisis del discurso de producciones audiovisuales (cine y televisión) y de la prensa, áreas sobre las que ha publicado en revistas nacionales e internacionales.

Rocío Oviedo Pérez de Tudela. Doctora en Filología Hispánica, y en Periodismo. Correspondiente de la Real Academia Española (Academia Nicaragüense de la Lengua Española, 27 junio 2011 y Academia Norteamericana de la Lengua Española, 1 julio 2011). Presidenta de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos

(2018). Entre sus más de 130 publicaciones de toda índole destacan las referidas a la proyección de la imagen en la literatura con estudios que van desde los emblemas (Sor Juana) al modernismo (Rubén Darío, Silva, Amado Nervo, Herrera y Reissig, Delmira Agustini y Juana de Ibarbourou) y las Vanguardias (César Vallejo, Octavio Paz y los poetas mexicanos, Pablo Neruda, Julio Cortázar o la poesía peruana escrita por mujeres). Asimismo, ha publicado cuatro libros de poesía, y varios cuentos en revistas chinas e italianas. Directora del Grupo de Investigación Complutense: Imágenes de la memoria, El imaginario de la literatura hispanoamericana, y Siglos XIX y XX y del proyecto de Investigación i+D.

Pedro Gonzales Durán (Perú). Trabaja como profesor en la Pontificia Universidad Católica del Perú y en la Universidad Ruiz de Montoya. Posee una Maestría en Literatura hispanoamericana por la PUCP. Actualmente, estudia en el programa doctoral de Español de la Universidad de Wisconsin-Madison. Sus áreas de interés son el teatro latinoamericano y la literatura centroamericana.

Vera Lucía Wurst (Perú). Licenciada en Literatura Hispanoamericana de la Pontificia Universidad Católica del Perú y maestra en Filología Románica por la Universidad de Colonia. Actualmente se desempeña como docente de Español, Literatura y Estudios Culturales Latinoamericanos en la Universidad de Bonn, Alemania. Sus intereses de investigación se centran en la literatura decimonónica, estudios de género, psicoanálisis y cultura pop.

Los ensayos presentados en esta publicación monotemática son aproximaciones que, desde diferentes planteamientos teóricos y metodológicos, ponen en debate la situación de los estudios sobre adaptaciones de novelas. Así, en unos casos se realizan reflexiones sobre la naturaleza del signo fílmico, en otros, las dificultades o dilemas del realizador en el tratamiento de la narrativa propuesta por el novelista. Se aborda, también, la plasmación concreta al analizar varios casos de adaptación que, curiosamente, en algunos ejemplos, la versión fílmica termina siendo más exitosa que la novela.

Ocupa un lugar preferente el análisis para precisar las particularidades de cada código, especialmente si se trata de entender que ambas son modalidades de arte que se desenvuelven con categorías estéticas, aunque el significante sea distinto. Lo que queda de por medio es continuar con el estudio de este punto de encuentro entre literatura y cine, puesto que aún sigue en el debate si acaso debemos considerar si el cine, por su metaforización y visualización plástica, está más cerca de la poetización que de la narratividad.

SDC