

Literatura y cine:

acercamientos
críticos y teóricos



Fernando Delmar | Ángel Miquel | Angélica Tornero
(coordinadores)

Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Literatura y cine:
acercamientos críticos
y teóricos

Literatura y cine: acercamientos críticos y teóricos

Fernando Delmar
Ángel Miquel
Angélica Tornero
(coordinadores)



HUMANIDADES
CENTRO INTERDISCIPLINARIO
DE INVESTIGACIÓN
CIIHu



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

F FACULTAD
D E A-R-T-E-S

Literatura y cine : acercamientos críticos y teóricos / Fernando Delmar, Ángel Miquel, Angélica Tornero, (coordinadores). - - Primera edición. - - México : Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2023.

232 páginas

ISBN 978-607-8951-10-9

1. Cine y literatura 2. Literatura – Crítica e interpretación 3. Adaptaciones cinematográficas

LCC PN1995.3

DC 791.43

Esta publicación fue dictaminada por pares académicos bajo la modalidad doble ciego.

Literatura y cine: acercamientos críticos y teóricos
Primera edición, septiembre de 2023

© D.R. 2023, Fernando Delmar, Ángel Miquel, Angélica Tornero (coordinadores)

© D.R. 2023, Universidad Autónoma del Estado de Morelos
Av. Universidad 1001, Col. Chamilpa, C.P. 62209. Cuernavaca, Morelos, México
publicaciones@uaem.mx
libros.uaem.mx

ISBN: 978-607-8951-10-9

DOI: 10.30973/2023/literatura-cine

Corrección de estilo: Elizabeth Pérez Trigo

Diseño: Lucero Sandoval

Formación: Ernesto Alonso Navarro

Diseño de portada: Ernesto Alonso Navarro

Fotografía de portada: Eva Bronzini. Televisión, Pexels.

Taryn Elliott: libros, Pexels.



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0).

Hecho en México

CONTENIDO

Introducción 9

Acercamientos críticos

Ángel Miquel

La película *La parcela* (Ernesto Vollrath, 1922):
una incipiente muestra de colaboración
latinoamericana 19

Fernando Delmar

El cine y su doble: la imposible relación entre cine
y pensamiento en *La concha y el reverendo*
de Antonin Artaud 45

Armando Alonso Beltrán

La propuesta cinematográfica de Federico Fellini
de *El Satiricón* de Petronio 71

Agustín Rivero Franyutti

Un relato soñado con los ojos bien abiertos:
el texto de Arthur Schnitzler en la película
de Stanley Kubrick 103

Roberto Barajas Chávez

La importancia de los objetos en obras de Jim Jarmusch,
Marcel Duchamp y Orhan Pamuk 137

Alexis Ortega-Méndez y Anna Reid
Los mundos paralelos de Neil Gaiman 159

Acercamientos teóricos

Angélica Tornero
Literatura y cine: hacia el estudio de la transposición
desde el enfoque de la recepción 195

INTRODUCCIÓN

La historia de las relaciones entre la literatura y el cine resulta abundante e intrincada a pesar de que este último medio apareció como fenómeno social de masas hace poco más de ciento veinticinco años, cuando en 1895, Louis y Auguste Lumière presentaron un conjunto de cortos en el Salon indien del Grand Café. Es decir, en relativamente poco tiempo la literatura y el cine se han relacionado de muy diversas maneras, y estas relaciones han sido recíprocas. Es muy conocido el acercamiento que el joven medio tuvo con la literatura solo unos años después de haberse presentado los primeros cortos filmados por los hermanos Lumière: *Salida de los obreros de la fábrica Lumière en Lyon*, *Llegada de un tren a la estación de La Ciotat* y *El regador regado*. De hecho, este último (originalmente se filmó en dos partes), si bien no fue tomado de una obra literaria, sí de una tira cómica con ese mismo nombre (*L'Arroseur arrosé* de Hermann Vogel), lo que lo convierte en el primer filme con argumento. Esta posibilidad intrínseca al medio, el desarrollo argumental, acercó el cine a la literatura para iniciar la historia de sus relaciones. Como es bien sabido, en 1899, Georges Méliès realizó ya la primera adaptación del cuento *La Cenicienta* de Charles Perrault al cortometraje *Cendrillon*.

Pero estas relaciones no se han establecido en un solo sentido, sino que han sido recíprocas, como se dijo líneas arriba, porque paulatinamente la literatura ha tomado modos narrativos del cine, por ejemplo, la fragmentación o visualización de descripciones. Y no solo esto, también se ha apropiado de formas del discurso cinematográfico. Hay novelas escritas como

guiones o textos literarios en los que se incluyen formas de expresión propias de la técnica cinematográfica, como: *fade in*, *zoom back*, etcétera. Incluso, algunas novelas emulan géneros propios del cine, como el melodrama, entre otros.

Los acercamientos son diversos así como las propuestas de estudio de las relaciones literatura-cine. No hay que olvidar las primeras reflexiones de los formalistas rusos, quienes se interesaron por comprender estas relaciones desde muy pronto. Destaca, entre ellos, el estudio de Boris Eikhenbaum, quien aproximó la configuración del filme al lenguaje verbal, pues, a pesar de que el primero se expresa en imágenes, ambos se extienden temporalmente. Es decir, comparten el modo de ser temporal-narrativo, aun cuando, tanto en la literatura como en el cine, las configuraciones pueden expresarse cronológicamente o con juegos temporales.

De acuerdo con el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua*, *adaptar* significa: “Modificar una obra científica, musical, literaria, etc., para que pueda difundirse entre el público distinto de aquel al cual iba destinada o darle una forma diferente de la original”. Sin duda esta definición es precisa, sin embargo, muchos han sido —y siguen siendo— los enfoques propuestos para examinar los trasvases entre la literatura y el cine, debido a que son muchas las aristas que pueden estudiarse. Como sabemos, el mismo término *adaptación* ha sido criticado por especialistas que consideran que denominar así a este proceso es desestimar el cine, pues parece supeditarse a la literatura. La abundancia de asuntos compartidos por el cine y la literatura dificulta en gran modo uniformar formas de abordaje, y no solo eso, pretender que esto es posible puede restringir nuestro entendimiento de un fenómeno cultural muy complejo y de gran riqueza para comprender nuestra contemporaneidad.

En este libro se reúnen siete textos que se inscriben en el campo de los estudios intermediales, principalmente en torno a las relaciones entre el cine y la literatura. En la primera parte, se reúnen seis estudios críticos y en la segunda, un acercamiento teórico. El orden de los estudios críticos es cronológico, con base en las películas examinadas.

En el primer capítulo, titulado “La película *La parcela* (Ernesto Vollrath, 1922): una incipiente muestra de colaboración latinoamericana”, Ángel Miquel hace una recreación historiográfica de la adaptación al cine de la novela *La parcela*, del escritor José López Portillo y Rojas. Realizada en 1922 en la Ciudad de México por el director argentino Ernesto Vollrath con la participación de una actriz cubana junto a otros intérpretes y técnicos mexicanos, dicha película representó uno de los primeros esfuerzos deliberados de cooperación latinoamericana para intentar contrarrestar la poderosa presencia comercial del cine de Hollywood en la región. Se concluye que, a pesar de no haber sido exitoso, el proyecto participó de una pequeña corriente de adaptaciones a la pantalla de obras literarias de la tradición hispanoamericana, la cual crecería y tendría trascendencia en el contexto del desarrollo del cine sonoro en México una década más adelante.

Fernando Delmar aborda, en el capítulo “El cine y su doble: la imposible relación entre cine y pensamiento en *La concha y el reverendo* de Antonin Artaud”, problemas relacionados con las ideas sobre el cine de Artaud a partir de sus propias propuestas. El trabajo recoge los principales conceptos y preocupaciones descritos en una serie de ensayos y guiones en los que Artaud expresó sus inquietudes sobre la relación entre el lenguaje, el pensamiento y la representación del inconsciente, y dialoga con un ensayo temprano de Jean Goudal y con la teoría de la

imagen-movimiento de Gilles Deleuze. Además, se analiza, en la película *La concha y el reverendo* —basada en un guion de Artaud y dirigida por Germaine Dulac—, el desencuentro y la ruptura de Artaud con el cine al reconocer su incapacidad de reproducir el sueño, limitándose a ser un mero reflejo visual sin llegar a descubrir la relación entre el lenguaje y el inconsciente.

El capítulo titulado “La propuesta cinematográfica de Fellini de *El Satiricón* de Petronio” de Armando Alonso, ofrece un acercamiento al proceso filmico que realizó Fellini en su película *El Satiricón*, que él mismo definió como una *adaptación libre* del texto clásico al recrear una obra a partir de otra. La adaptación del texto clásico romano *El Satiricón* de Petronio es, en este caso, el pretexto para buscar las características que definen la particularidad de la propuesta cinematográfica del director italiano. Para llevar a cabo el análisis, Alonso utiliza la semiología desarrollada por Christian Metz y los códigos de significación de Barthes, combinados con la herramienta estructuralista expuesta por Robert Edgar-Hunt, John Marland y Steven Rawle. Para el estudio de la intertextualidad y adaptación se siguen las líneas teóricas de Kristeva y Subouraud. Una de las conclusiones a las que llega el autor es que la estructura dinámica de oposiciones dialécticas se despliega como un entramado estético que busca provocar al espectador.

Agustín Rivero, en el capítulo “Un relato soñado con los ojos bien abiertos: el texto de Arthur Schnitzler en la película de Stanley Kubrick”, aborda la relación entre el texto del escritor austriaco y la película del director norteamericano con el objetivo de poner en evidencia cómo se llevó a cabo la adaptación del texto escrito a las exigencias de un lenguaje tan diferente como es el cinematográfico, en el que priman la imagen y el sonido sobre lo verbal. Para lograr lo anterior, el capítulo parte de un mar-

co teórico sobre la intermedialidad, que sienta las bases sobre las que se establecen las relaciones entre dos productos culturales de tan diferente procedencia y registro como son un libro y una película. Después de acercar estos dos productos y mostrar sus rasgos particulares, puede apreciarse cómo procedió Kubrick en el tratamiento del texto de Schnitzler para plasmar sus propias concepciones y obsesiones en una película que es deudora a sus orígenes literarios decimonónicos y, al mismo tiempo, fiel a la personalísima manera de hacer cine de su director.

En “La importancia de los objetos en obras de Jim Jarmusch, Marcel Duchamp y Orhan Pamuk”, Roberto Barajas habla del protagonismo de los objetos en tres obras, una de cada autor mencionado en el título, y exalta, además, la diferencia y las posibilidades entre tres diferentes dispositivos: el cine, el arte plástico y la literatura. En este análisis comparativo en el que los objetos se toman como potencia afectiva en la vida de los protagonistas de cada obra, el autor propone una lectura crítica de los modelos significantes que privilegian el *sentido* de los objetos frente a su *presencia*. Entre sus conclusiones destaca que, en el filme *Paterson* de Jarmusch, la obra *Fuente* de Duchamp y *El museo de la inocencia* de Orhan Pamuk, la relación entre sujeto y objeto se recontextualiza, se vuelve más íntima y personal, con infinidad de parámetros de apreciación que no se limitan a la naturaleza utilitaria de los mismos, y su percepción se define como experiencia afectiva, fundada en estos nuevos significados y relaciones establecidos por el sujeto.

En “Los mundos paralelos de Neil Gaiman”, Alexis Ortega-Méndez y Anna Reid sostienen que el autor busca crear mundos paralelos en la literatura, las ilustraciones, la novela gráfica y el cine, y se proponen examinar dichos paralelismos. Exploran los límites entre lo gótico y lo infantil, entre la literatura y la

ilustración, y entre el cómic y el cine, pues proponen que cada género abre puertas para cuestionar la identidad y las percepciones sobre la realidad, así como sobre la manera en que actualmente se reinventa una tradición que viene de la oralidad y de los cuentos tradicionales. Toman aspectos de la teoría de lo ominoso de Freud, y acercamientos a los estudios sobre lo gótico y la *Bildungsroman*. Concluyen que, en la obra de Gaiman, los géneros se entrecruzan para enfatizar la fragmentación, cuestionar la estabilidad narrativa y postular la necesidad de su constante reinención.

La segunda parte del libro contiene el capítulo “Literatura y cine: hacia el estudio de la transposición desde el enfoque de la recepción”, en el que Angélica Tornero reflexiona sobre la transposición de la literatura al cine desde el enfoque de la recepción. La autora parte de la idea de que, desde la estética de la recepción, es posible analizar el proceso de transposición porque se promueve un acercamiento que tiende a diferenciar la manera como cada medio utiliza sus propios recursos para lograr el efecto estético. Muestra que con este acercamiento es posible examinar la forma en la que el lector, guionista y director interpretó y recreó el texto literario con los recursos filmicos. Se ha ubicado este capítulo al final del volumen para evitar confusiones, ya que no se trata de la orientación metodológica de los textos críticos, sino de una propuesta teórica.

Desde hace una década, el desarrollo de esta especialidad es promovido por el Cuerpo Académico “Teorías y Crítica del Arte y la Literatura”, que organiza regularmente coloquios dedicados al análisis y la discusión de temas concernientes a las relaciones entre distintas artes y medios desde una perspectiva interdisciplinaria. Los capítulos aquí reunidos ofrecen, en conjunto, una buena imagen de las aproximaciones practicadas

por los teóricos de los medios, filósofos e historiadores convocados. Además de este libro, el Cuerpo Académico “Teorías y Crítica del Arte y la Literatura” ha publicado en la editorial de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos: *Cine, literatura, teoría: aproximaciones transdisciplinarias* (2014); *Intertextualidades. Teoría y crítica en el arte y la literatura* (2014) e *Intermedialidades en las artes visuales y la literatura* (2017).

ACERCAMIENTOS CRÍTICOS

LA PELÍCULA *LA PARCELA* (ERNESTO VOLLRATH, 1922): UNA INCIPIENTE MUESTRA DE COLABORACIÓN LATINOAMERICANA

Ángel Miquel

Una actriz cubana

Escriben Arturo Agramonte y Luciano Castillo que Marina Cabrera ya era medianamente célebre en Cuba por sus interpretaciones teatrales cuando, a principios de la década de los veinte, incursionó en el cine con las películas *Inexperiencia* (Jaime Gispert, 1919), *Dios existe* (Ramón Peón y Pedro J. Vázquez, 1920) y *Alto al fuego* (Enrique Díaz Quesada, 1920). En su búsqueda del estrellato, Cabrera gestionó, poco después, la inversión de recursos familiares para crear una productora, la Cabrera Metro Pictures, que, con Juan Cabrera como productor, Ramón Peón como director, el crítico de cine Ramón Becali como argumentista y ella como intérprete principal, hizo en 1921 una única cinta: *Mamá Zenobia* (Agramonte y Castillo, 1998: 19-20). Al ampliar su esfera de representaciones en su país e intentar internacionalizarla a través del cine, Cabrera seguía el modelo instaurado por Lyda Borelli, en Italia, y que habían imitado antes Mimí Derba en México y Camila Quiroga en Argentina, entre otras actrices latinoamericanas de teatro o zarzuela (Miquel, 2000: 45-73; Cuarterolo, 2009: 153-156).

Con el *curriculum* de esas tres obras filmadas en años consecutivos, que tuvieron buena recepción en Cuba y, entre otras satisfacciones, le valieron ser conocida como “la Bertini cubana” (en alusión a la célebre diva italiana Francesca Bertini), Cabrera decidió salir del país para probar suerte en el cine de Estados Unidos. Una vez concluida la Primera Guerra Mundial, que afectó severamente a las industrias cinematográficas europeas, Hollywood había cobrado la primacía en el mercado internacional, y se volvió un poderoso polo de atracción para quienes, como Cabrera, deseaban participar en el séptimo arte. La primera escala de la cubana fue la Ciudad de México, donde, en el verano de 1922, declaró a un reportero:

Mi viaje ha sido la realización de un sueño. Concluida mi jornada en Cuba, tuve deseos de actuar en un campo mayor, más extenso. Los Ángeles ha sido mi punto de elección, la meta de los aspirantes. Sé lo difícil que es triunfar allí, pero también me conozco a mí misma y además estoy resuelta a vencerlo todo. (Quezada, agosto de 1922: 432)¹

Cabrera dijo llevar en el equipaje argumentos adecuados a su personalidad traducidos al inglés, lo que en su opinión le abriría las puertas de las productoras de Hollywood. También llevaba *Mamá Zenobia* que, el 29 de junio, consiguió estrenar simultáneamente en diez cines de la Ciudad de México con el título *Flor de virtud* (Amador y Ayala, 1999: 128-129). Era la primera película cubana de ficción que se exhibía en la capital y llamó la atención de algunos periodistas pues, como escribió

¹ Hay registro de su estancia en la capital a mediados de año (Soto, julio de 1922: 322).

uno, luego de muchas prédicas en pro de la unión latinoamericana se había al fin conseguido “que cada uno de los países de la América española considere como propio lo que hacen los demás” (Quezada, agosto de 1922: 432). Por otra parte, se habían filmado ya unas cincuenta obras locales de ficción y resultaba interesante para los periodistas y otra gente del mundo del cine compararlas con lo alcanzado en el país caribeño que, por lo pronto, había mostrado el empuje de exportar esa cinta.² Según el testimonio de Cabrera, el comercio en sentido opuesto era muy exiguo y no se conocían en Cuba películas mexicanas de argumento (Quezada, agosto de 1922: 432).

Jugó un papel en la gestión para exhibir la cinta Luis Márquez, hijo de un empresario teatral cubano, quien había nacido en México y estudiado en La Habana el oficio de fotógrafo al tiempo que desarrollaba —como afirma Peñaloza— “sus inquietudes como actor en el medio del cine” en las cintas *Entre flores* (Pedro J. Vázquez, 1920) y *Mamá Zenobia* (2006: 20). Márquez había regresado en 1921 a la Ciudad de México, con el objetivo de participar en el desarrollo del arte filmico local.³ Desde ahí escribió a Cabrera, la animó a llevar con ella la cinta en la que los dos habían actuado y le aseguró que no se le

² Consignan Agramonte y Castillo (1998, 20) que Ramón Peón viajó en 1921 a Nueva York para intentar vender las películas que había dirigido hasta entonces, las cuales, además de *Mamá Zenobia*, eran *Realidad* (1920), *Aves de paso* (1921) y *Las cosas de mi mujer* (1921).

³ El cubano-español Pedro J. Vázquez inició con Márquez, en México, un drama titulado *Bolcheviquismo*, que, en su argumento, se definía como “obra moral de altas tendencias sociales tratada familiarmente” (Archivo General de la Nación, Fondo de Propiedad Artística y Literaria, vol. 417, exp. 2243). No hay noticia de que se terminara. Otros proyectos en los que Márquez participó fueron *Alas abiertas* (Luis Lezama, 1921), *El Cristo de oro* (Manuel R. Ojeda y Basilio Zubiaur, 1926) y *Conspiración* (Manuel R. Ojeda, 1927) (Ramírez, 1989: 195, 236, 243 y 250).

dificultaría su estreno. Cabrera siguió el consejo y, aunque las previsiones de Márquez no resultaron realistas y fue difícil conseguir el permiso para exhibir la película, al final algunos amigos movieron sus influencias hasta lograr que el funcionario a cargo autorizara su exhibición, con el único requisito impuesto del cambio de título a *Flor de virtud* (Sánchez García, 2013: 151).

Luego del estreno, un periodista reprobó sus defectos de dirección y la excesiva importancia que se daba a los prolijos textos en los intertítulos; pero elogió la interpretación de la actriz principal, quien con “muchacha gracia y desenvoltura ante la cámara” era “el alma de la producción”; concluía que Cuba tenía en esa joven “desbordante de optimismo y audacia [...] una esperanza fácil de realizarse si encuentra [...] una persona que sepa guiarla” (Quezada, agosto de 1922: 432). El viaje de Cabrera a Hollywood se fue retrasando y la actriz decidió, por lo pronto, quedarse en México. A finales de año, el mismo periodista que había elogiado su trabajo en *Flor de virtud*, esta vez interesado en hacer un recuento de las aspirantes a estrella en el país, incluyó a la cubana, quien “se ha radicado entre nosotros y pertenece a la cinematografía nacional” (Soto, enero de “Una excursión”: 59). Esto era, más que nada, una galantería, pues cuando se publicó esa nota Cabrera había tenido participación en una sola cinta local que aún no se estrenaba: *La parcela*, producida y dirigida por Ernesto Vollrath.

Un director argentino

Nacido en 1890 en la ciudad Reconquista de la provincia de Santa Fe, Vollrath llegó a principios de siglo a México, donde hizo estudios de comercio. Viajó después por Estados Unidos y algunos países europeos, antes de asentarse en Buenos Aires.

En la década de los diez volvió a México, inició como empresario de dos cines de la capital. En 1919, colaboró con el santanderino Germán Camus en la creación de la alquiladora Central Cinematográfica y después en la productora Ediciones Camus, con estudios y laboratorios propios. Esta empresa, de la que Vollrath fue designado gerente y director artístico, fue la primera productora ampliamente refaccionada del cine nacional. Escribe Sánchez García:

Juntos fueron a los Estados Unidos don Germán y don Ernesto y el fotógrafo Ezequiel Carrasco, para adquirir los aparatos necesarios, procurando que correspondieran a los últimos adelantos científicos en materia cinematográfica [...] Así fue como al poco tiempo aparecieron en las calles de Revillagigedo [...] los flamantes y bien equipados Estudios Camus. (2013: 148)

Camus tenía experiencia como productor de *Santa y Caridad*, dirigidas por Luis G. Peredo en 1918. La adaptación de la célebre obra de Federico Gamboa sobre la prostituta Santa procuró ganancias al santanderino y, tal vez siguiendo ese filón, las cinco películas dirigidas por Vollrath para Ediciones Camus fueron adaptaciones de piezas literarias: *La banda del automóvil* (1919), basada en una novela de Enrique Guardiola Cardillac; *Hasta después de la muerte* (1920), en un drama de Manuel José Othón; *Carmen* (1921), en una novela de Pedro Castera; *En la hacienda* (1921), en una zarzuela de Federico Carlos Kegel y Roberto Contreras Jáuregui, y *Amnesia* (1921) en una novela de Amado Nervo.⁴

⁴ Ninguna de estas películas llegó a nuestros días. En cambio, se conserva el guion de *Hasta después de la muerte*, escrito por José Manuel Ramos (Archivo General de la Nación, Fondo de Propiedad Artística y Literaria, caja 339, exp.

Esta producción se inscribía en una tendencia relativamente amplia en la joven cinematografía nacional. Entre 1917 y 1922, se hicieron en México quince adaptaciones de obras de la tradición cultural hispanoamericana, aproximadamente la tercera parte de la producción total, y eso sin contar un puñado de películas en las que se adaptaron obras de escritores estadounidenses, italianos o franceses (Ramírez, 1999: 255-271) (véase cuadro 1). La vertiente muestra que, como había ocurrido en otros países, los productores locales intentaron capitalizar el conocimiento del público de novelas, dramas o zarzuelas probablemente populares (véanse Carou, 2002: 345-349 y Sánchez Salas, 2007: 405-426). De forma correspondiente, las adaptaciones ofrecieron a los escritores un nuevo vehículo para obtener provecho de sus obras, sobre todo, a través de la recepción de regalías, pero a veces, también, con salarios de adaptadores o directores de las cintas.⁵

De cualquier modo, en México, la estrategia de adaptar obras literarias al cine tuvo pobres resultados. Más que a malos cálculos en la elección de las piezas, esto se debió a que las empresas no dispusieron de capitales importantes, motivo por el cual no se crearon conjuntos de intérpretes susceptibles de lanzamientos publicitarios ni se formaron los directores y técnicos que garantizarían una buena calidad en las películas. El resultado fue que no existió, en México, la producción

9135). Por otra parte, Luis Lezama dirigió, para Ediciones Camus, *Alas abiertas* (1921), cinta adaptada de una novela de Alfonso Treja Zabre.

⁵ El más notable ejemplo de éxito en este campo en Hispanoamérica fue el valenciano Vicente Blasco Ibáñez, quien vendió los derechos de dos novelas que dieron lugar a películas hollywoodenses de gran popularidad, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (Rex Ingram, 1921) y *Sangre y arena* (Fred Niblo, 1922) (Coutel, 2018: 52 y ss).

permanente que dio viabilidad económica a las industrias cinematográficas asentadas en Estados Unidos, Francia, Italia y otros países.

De hecho, durante su breve periodo de actividades, Ediciones Camus fue la empresa más importante que se había lanzado hasta entonces en la capital. Se contrataron jóvenes aspirantes a estrella, como Elena Sánchez Valenzuela, Emma Padilla y Elvira Ortiz, y especialistas con alguna trayectoria, como el camarógrafo Ezequiel Carrasco y el argumentista José Manuel Ramos. A fin de cuentas, salieron de sus estudios seis cintas más que decorosas, en las que hubo despliegues técnicos y artísticos nunca vistos en el país. Por ejemplo, en *Alas abiertas*, los espectadores pudieron disfrutar de tomas realizadas desde un avión en vuelo, mientras que *Hasta después de la muerte* fue la primera cinta local “que no necesitó de corralones y de luz solar [...], rodándose dentro de un estudio cerrado y con luz artificial, ayudada por todas las comodidades y todos los recursos de que disponía Hollywood” (Sánchez García, 2013: 148). Sin embargo, la productora se vio obligada a cerrar. Las razones que se alegaron fueron que Vollrath había decidido regresar a la Argentina y, sobre todo, el “fracaso económico originado por el alto costo de las cintas” (Soto, mayo de 1922: 258).

Una vez decidido el cierre de la empresa, Camus y Vollrath viajaron a Nueva York para intentar recuperar algo de la inversión que habían hecho. A su regreso, los resultados no eran halagüeños. Dijo Vollrath:

No conseguimos gran cosa. Algunas cintas, como *Alas abiertas* y *En la hacienda* agradaron bastante y ya se arregló su distribución, así como la de *Amnesia*, cuyo asunto encontraron muy novedoso; pero clientes para el estudio, no

hay. Es un sueño pensar que los grandes productores americanos se trasladen a México. (Soto, octubre de 1922: 568)⁶

Al venderse el terreno, poco después, a una empresa de automóviles, se destruyeron el foro y los laboratorios donde se había intentado la producción profesional de películas de argumento locales. No antes, sin embargo, de que Vollrath —quien había decidido no volver a Argentina para fundar en México su propia productora, EV Films— alquilara esas instalaciones en los últimos meses de 1922 para filmar *La parcela*.

Una adaptación mexicana

En el último lustro de los años diez y el primero de los veinte, dentro del pequeño universo cinematográfico mexicano (conformado por productores, directores, camarógrafos, intérpretes y periodistas), una discusión frecuente fue la de qué significaba hacer cine nacional. Se debatía si había que imitar las producciones de otros países —en particular el modelo de los dramas de europeos ubicados en ambientes aristocráticos— o si, más bien, tendría que desarrollarse una forma de representación propia y, entonces, cómo debería ser. Hubo películas en las que se exploraron las dos posturas. Entre las que presentaron historias con duques y princesas, o bien con elegantes caballeros de clase alta seducidos por mujeres fatales estuvieron: *La luz* (J. Jamet, 1917), *La Tigresa* (Mimí Derba y Enrique Rosas, 1917), *Dos corazones* (Francisco de Lavillete, 1919), *El escándalo* (Alfredo

⁶ En la misma entrevista refirió Vollrath: “Don Germán Camus me dijo que cerraba los estudios si yo me iba; y como insistí en mis propósitos, él llevó a efecto su determinación; de lo que se derivó nuestro reciente viaje a Nueva York, que fue con el fin de encontrar cliente para todo esto.”

B. Cuéllar, 1920) y *La dama de las camelias* (Carlos Stahl, 1921); y entre las que adaptaron asuntos nacionales con personajes de héroes patrios, militares corruptos, indígenas nobles y rancheros joviales estuvieron: *1810 o los libertadores* (Manuel Cirerol Sansores, 1916), *El automóvil gris* (Enrique Rosas, 1919), *De raza azteca* (Guillermo Calles, 1921) y *El caporal* (Miguel Contreras Torres, 1921). La tensión entre las dos formas de representación se mantuvo, sin resolverse en un sentido u otro, durante toda la década de los veinte (Miquel, 2005b: 91-94).

Una discusión parecida se había dado a la vuelta del siglo en el seno de la literatura, al debatirse si la narrativa debiera emular la tradición española nacida con Cervantes o, más bien, a la francesa encarnada por las novelas de Hugo, Flaubert, Zola y los decadentistas; en cualquiera de los dos casos, era preciso determinar cómo debía mostrarse lo mexicano como diferencia específica. En un prólogo a su novela *La parcela* (1898), José López Portillo y Rojas analizó el asunto y llegó a la conclusión de que “nuestro modo de ser nacional íntimo y profundo” solo podía expresarse literariamente así:

Nuestra literatura, en cuanto a la forma, debe conservarse ortodoxa, esto es, fidelísima a los dogmas y los cánones de la rica habla castellana [...] Mas, por lo que ve a su misma sustancia, conviene que [...] sea nacional en todo lo posible, esto es, concordante con la índole de nuestra raza, con la naturaleza que nos rodea y con los ideales y tendencias que de ambos factores se originan. (1981: 3-4)

Para este escritor, nacido en Guadalajara en 1850, el universo que se debía explorar para tal revelación no era el de las ciudades, sino el del campo y, en particular, el de las haciendas;

un microcosmos donde convivían diversos estratos sociales, oficios, tradiciones culturales y modos lingüísticos. *La parcela* fue una propuesta para desarrollar esa vía, al contar la rivalidad entre los hacendados Pedro Díaz y Miguel Ruiz, quienes, en el curso de sus feroces disputas por un trozo de tierra (el Monte de los Pericos), involucran a un amplio conjunto de personajes que incluye a capataces, campesinos, obreros, abogados, curas, autoridades municipales e, incluso, a sus respectivos hijos (Gonzalo y Ramona), quienes están comprometidos en secreto para casarse. La subtrama del amor entre Gonzalo y Ramona no oculta en ningún momento que el tema principal de la novela es el odio acendrado entre esos dos hombres ricos que buscan por todos los medios prevalecer sobre el contrincante. Su ambición por poseer esa propiedad muestra, en el fondo, la de demostrar su poder, y da lugar a acciones crueles e irracionales que amenazan con desestabilizar la vida cotidiana de la región donde ocurren los acontecimientos. En la descripción de la disputa, el autor tiene oportunidad —de acuerdo con su programa— de desplegar “la rica habla castellana”, aderezada a veces con regionalismos, así como de indagar “la índole de nuestra raza” en el retrato de personajes masculinos y femeninos de todas las edades, junto “con la naturaleza que nos rodea” que, en este caso, es una zona tropical donde hay cañaverales. Sin embargo, la manifestación del conflicto se presenta como la expresión de dos fuertes caracteres individuales y no conduce a consideraciones políticas o sociales relativas a la vida en las haciendas durante el periodo retratado, ni a descripciones detalladas de asuntos folklóricos.⁷

⁷ La intervención crítica de López Portillo y Rojas se manifiesta sobre todo en su representación de los abogados corruptos de las ciudades, que se aprovechan de la ingenuidad de la gente del campo. (Soriano, 2019: 145 y ss)

La parcela fue bien recibida y tuvo una reedición corregida en el año de 1904. Después se ha considerado como obra fundamental en la producción de López Portillo y Rojas, y una de las novelas importantes de la generación de escritores activa entre los dos siglos.⁸ En cualquier caso, su historia resultó adecuada para el grupo que había decidido expresar “nuestro modo de ser nacional íntimo y profundo” con películas ubicadas en el ambiente de las haciendas. Uno de sus integrantes era el michoacano José Manuel Ramos, quien, después de publicar en 1916 el libro de versos *Relicarios*, se había especializado en la escritura de argumentos para las novísimas producciones de ficción. Antes de emprender la adaptación de *La parcela*, Ramos había hecho los guiones de una decena de cintas, lo que lo convertía en el profesional con mayor experiencia en ese ramo del naciente cine nacional⁹ (Ramírez, 1989: 257-269). Por otra parte, es posible que EV Films comprara a López Portillo y Rojas los derechos de adaptación de la novela, lo cual convertiría a este, junto con Federico Gamboa, en uno de los primeros escritores mexicanos en beneficiarse con el cine (Miquel, 2005a: 99-105).

Como buena parte del silente mexicano, *La parcela* no se conservó. Por eso, sus características deben ser reconstruidas a partir de testimonios contemporáneos. Luego de su estreno simultáneo en doce cines de la Ciudad de México, el 10 de febrero de 1923 (Amador y Ayala, 1999: 155), fue comentada por

⁸ En el prólogo a una reedición de la novela, escribió Antonio Castro Leal: “La historia está sobria y hábilmente narrada, [...] logrando una rapidez y una limpieza de dibujo que hacen de ella una de las novelas más perfectas de nuestra literatura.” (López Portillo y Rojas, 1981: xi)

⁹ Ramos había trabajado ya con Vollrath en cuatro producciones de Ediciones Camus: *Hasta después de la muerte*, *Carmen*, *En la hacienda* y *Amnesia*.

una buena cantidad de periodistas. Con base en esas notas, Ramírez ha reconstruido así la adaptación hecha por Ramos:

[...] contaba las ambiciones y las codicias de dos poderosos señorones de provincia por la propiedad privada de la tierra. Dos prohombres acomodaticios y conservadores, uno de ideas “feudales” y otro “liberales”, cuyas respectivas familias, tan unidas en otras épocas, luchaban ahora por la posesión de un cerro. La lucha, constante y llena de sobresaltos, era en realidad entre los dos primogénitos, uno de los cuales era novio de una joven de la familia rival. Las complicaciones se sucedían y las relaciones amorosas de la pareja sufrían de las consecuencias de la enemistad entre las dos familias. Aprovechándose del conflicto, un abogado, tan inescrupuloso como un chacal, intervenía a favor de una de las partes y ordenaba el encarcelamiento del novio con la aviesa intención de asesinarlo con la ley fuga. Descubierta la intriga, el padre “liberal” acudía al rescate del joven después de que el abogado confesaba toda su participación. Aclarado todo, las dos familias se reconciliaban y los novios se besaban [...] (1989: 180)

En esta sinopsis se muestran transformaciones importantes hechas por Ramos a la historia original. Por un lado, el enfoque de la acción no se ponía en los hacendados, sino en sus primogénitos, interpretados por los actores Guillermo Hernández y Luis Ross; por otro, parte considerable de las acciones secundarias —que en la novela recaían en los capataces, los peones y demás empleados de las haciendas— también se volcaban a los hijos, uno de los cuales era encarcelado e, incluso, corría el

riesgo de morir.¹⁰ A estos cambios, originados por la necesidad del cine comercial de tener protagonistas jóvenes sometidos a peligros y pruebas, se sumó el desarrollo de nuevos elementos dirigidos al público, como escenas para el lucimiento del cómico Miguel Agustín Carrillo de Albornoz o de Marina Cabrera, Elvira Ortiz y las demás actrices, también jóvenes, que acompañaban en pantalla a la protagonista Carmen Bonifant (Ramírez, 1989: 184-188). La concentración de la villanía en un abogado y el enfrentamiento entre un hacendado con ideas “feudales” y otro con “liberales” eran también entera invención de Ramos. Por estas y otras transformaciones, el periodista Epifanio Soto opinó: “*La parcela* es una novelita preciosa y muy cinematográfica; pero en la película nadie la reconocería” (abril de 1923: 221).¹¹

Deseos de acercamiento latinoamericano

En opinión del flamante productor Ernesto Vollrath, la principal dificultad económica de Ediciones Camus había derivado de que “las utilidades fueron para los exhibidores, que dan un porcentaje reducidísimo sobre las entradas” (Soto, octubre de 1922: 568).¹² En realidad, ese era solo uno de los problemas que habían

¹⁰ En la novela Pedro Díaz solo tiene un hijo, Gonzalo, y Miguel Ruiz una hija, Ramona, quienes en todo momento se mantienen obedientes, pacíficos y alejados de las acciones de sus enojados padres.

¹¹ De los Reyes se extraña por su parte de que ni Ramos ni Vollrath expresaran en la película asuntos de gran relevancia contemporánea derivados de las luchas revolucionarias de 1911-1917, como “la distribución de parcelas de tierra a los campesinos”, y se limitaran a mantener la anécdota de los conflictos entre dos familias de hacendados “alrededor del sentido del honor masculino” (1993: 232).

¹² El director agregaba este dato: “*En la hacienda* produjo el día de su estreno, que fue en dieciséis salones, veintidós mil pesos, de los cuales sólo percibimos cuatro mil.”

enfrentado, junto con la competencia cada vez más fuerte del cine de Hollywood, el nulo apoyo estatal, la falta de mecanismos de promoción y los malos cálculos propios, debidos a la inexperiencia en un medio que había iniciado tarde en comparación con otros lugares. Por ejemplo, Aurelio de los Reyes documenta la contratación con elevadísimo sueldo de un camarógrafo francés que tuvo que regresar a su país simple y sencillamente porque no pudo entenderse en una lengua común con el resto del equipo (1993: 249). Otro de los problemas había sido, claro, que no había distribuidoras a las que interesara contratar películas mexicanas (por no hablar de las de otros países latinoamericanos), por lo que el empuje para colocarlas tenía que venir, de manera azarosa, de los propios productores o, incluso, como había ocurrido con *Mamá Zenobia / Flor de virtud*, de los intérpretes.

En cualquier caso, es interesante que una de las vías que Vollrath consideró para comercializar *La parcela* fue la distribución en el extranjero, aunque, curiosamente, renunciando al mercado de Estados Unidos para orientarse hacia el de Latinoamérica. Mientras filmaba la cinta, declaró a una publicación habanera:

Para triunfar, tenemos que eliminar por completo la idea del mercado americano [...] La aspiración de competir con la película americana ha sido nuestro error, y debido a eso, es que tenemos que elegir otro camino. Mi idea es la América Latina, y sobre todo, Cuba, por ser la hermanada más con nuestras costumbres [...]

Iré a Cuba a presentar, personalmente, *La parcela*, para cuya producción he contratado a la mimada Marina Cabrera, aliciente definitivo para los cubanos que sabrán

apreciar las inimitables condiciones artísticas de esta “estrella” consagrada ya por anteriores manifestaciones que he tenido el gusto de aplaudir, estudiando en cada movimiento, en cada detalle, y encontrando, al fin, material magnífico para hacer algo que definitivamente nos dé la victoria. (Citado en Sánchez García, 2013: 141)¹³

De acuerdo con el testimonio de Cabrera, en realidad, la estrella había sido contratada a sugerencia de la esposa de Vollrath, a quien había gustado su desempeño en *Flor de virtud* (Sánchez García, 2013: 151). Pero el director debe haber pensado que esa buena actriz, además, iba a permitirle hacer un lanzamiento de la película en la isla con altas probabilidades de ser bien recibida. El contacto parece haber funcionado incluso antes de que se terminara de hacer *La parcela*, pues Guillermo Hernández, uno de los actores, comunicó a un periodista que *En la hacienda* había sido proyectada “hace pocos días en La Habana con todo éxito” (Sánchez García, 2013: 147). La renuncia a la distribución en Estados Unidos, por otra parte, enraizaba en la traumática experiencia de Vollrath con otra cinta, *Alas abiertas*, que los norteamericanos transformaron “al estilo yanqui”, reduciéndola a la mitad, cambiando los nombres de los intérpretes, ubicando la trama en otro país y dándole un final distinto; transformación que el director comentó así en una entrevista:

[...] no logro consolarme de esta mutilación, que ha quitado todo su sabor mexicano típico a nuestra primera obra verdaderamente mexicana. Siento que voy odiando

¹³ El autor reproduce esta carta aparecida originalmente en *Lady Godiva* (Ramón Becali), “Crónica de México”, *La Noche* (La Habana), 30 de septiembre de 1922.

a nuestros amigos los yanquis, porque sus exigencias comerciales los llevarán a presentar a sus públicos esta *Alas abiertas* tan poco mexicana. (Soto, julio de 1922: 322)

Después del estreno de *La parcela*, se alabaron la interpretación de las principales figuras, la dirección y la fotografía, a cargo de Enrique Solís (interiores) y Felix Schoedsack (exteriores).¹⁴ Sin embargo, los resultados económicos de su exhibición en la Ciudad de México no fueron satisfactorios; tampoco deben haberlo sido en la provincia, ni en Cuba y otros lugares a donde, tal vez, fue exportada.¹⁵ Ese fracaso llevó a la desaparición de la efímera EV Films y también a que Vollrath se despidiera de su carrera como director. Con seis cintas de excelente factura hechas en cuatro años, podía considerarse el más destacado artífice del cine mexicano de ficción hasta el momento. Además, se reconocía que este argentino, a quien en sus primeras obras se achacaba el defecto de “europeizar nuestras costumbres”, había alcanzado, con *Alas abiertas* y *En la hacienda* (y tal vez también con *La parcela*), “el ambiente más real y típico que se ha visto hasta la fecha en las cintas mexicanas” (Soto, marzo de 1922: 144). Pero Vollrath no quiso seguir. Permaneció todavía un tiempo ligado al espectáculo de la pantalla, fungiendo como empre-

¹⁴ Este estadounidense había participado en *Beach of Dreams* (William Parke, 1920) y colaboró, más adelante, como camarógrafo en la célebre *King Kong* (Merian C. Cooper y Ernest C. Schoedsack, 1933).

¹⁵ No conozco datos de exhibición en La Habana. Atrasánchez, Jr. (2018: 350) documenta exhibiciones aisladas de *La parcela* en Los Ángeles y San Antonio en 1926 y 1928, respectivamente. De los Reyes (1993: 253) menciona otras películas mexicanas que se exportaron en los años veinte a Estados Unidos y otros países de América, para concluir que “tuvieron escasa circulación más allá de la frontera”.

sario de los cines América y Bucareli de la Ciudad de México y, en 1926, en un extraño giro de sus actividades profesionales, estableció un negocio de venta de artículos para dentistas del que vivió hasta su retiro (Sánchez García, 2013: 140).

En cuanto a Marina Cabrera, a mediados de 1923, la chismografía cinematográfica divulgó que se iba a casar (“Preguntas y respuestas”, *Cine Mundial*, junio de 1923: 372). Así ocurrió; con el pintor mexicano Emilio Amero, quien unos meses antes, por encargo del ministro José Vasconcelos, había participado, con Carlos Mérida, Diego Rivera, José Clemente Orozco y otros artistas en la decoración de la Secretaría de Educación Pública, para dar inicio al movimiento del muralismo. Amero —y aquí cito de nuevo al cronista de otros tiempos, Sánchez García— “hombre digno, no quiso tolerar que su esposa, para la que deseaba un trono, se ganara la vida” (2013: 151). Cabrera no volvió, por eso, a aparecer en películas silentes, ni en México, ni en Cuba, ni en Estados Unidos.

La pareja se trasladó a La Habana en 1925 y después a Nueva York, donde Amero se convirtió en un conocido ilustrador y fotógrafo que incursionó en el cine con cortos experimentales; esta actividad lo acercó, hacia el fin de la década, a dos poetas, el mexicano Gilberto Owen y el español Federico García Lorca, con quienes inició y dejó sin terminar un par de proyectos de cine (De la Vega, 2015). Entre 1937 y 1938, la estrella de *Mamá Zenobia* —para entonces separada de Amero— hizo un breve regreso al cine mexicano, en el que interpretó papeles secundarios para *Los chicos de la prensa* (1936) y *No basta ser madre* (1937), dirigidas por Ramón Peón, el compatriota que la había dirigido en la obra que marcó su debut, *Mamá Zenobia* (García Riera, 1992: 248 y 282).

Conclusión

La parcela representó un doble intento por adecuar la producción cinematográfica al mercado latinoamericano. Por una parte, se realizó en ella la adaptación de una novela de la que podía esperarse una buena recepción internacional, tanto por la relativa celebridad de su autor como por las características de la historia contada (algunas convenientemente transformadas, como hemos visto, para el nuevo medio); por otra, se incorporó a su cuerpo de intérpretes una figura que podía resultar atractiva para un público más amplio que el asumido para una producción local. El fracaso de la película, que acarreó el fin de la carrera cinematográfica de Ernesto Vollrath, no significó, sin embargo, que esa doble estrategia fuera errónea. Más bien, puede decirse, de acuerdo con Aurelio de los Reyes, que el argentino —como antes había ocurrido con Germán Camus, Mimí Derba y otros que se embarcaron en la creación de empresas productoras en el periodo del cine silente— pecó de un “exagerado optimismo” que lo llevó a incursionar en un terreno en el que casi nadie parecía tener “una idea apropiada de las posibilidades del mercado” (1993: 247). Ahora resulta claro que el ambiente cinematográfico local no estaba, en los años veinte, lo suficientemente desarrollado como para permitir el florecimiento de empresas en las que se diera una colaboración profesional entre miembros provenientes de distintos sitios. Y, sin embargo, *La parcela* —donde sumaron conocimientos y esfuerzos un director/productor argentino, una actriz cubana, un grupo de intérpretes y técnicos mexicanos y un camarógrafo estadounidense— fue una muestra de que ese anhelo existía.

La ilusión de crear un cine hecho y consumido por hispanoamericanos fructificaría por primera vez, de una manera

un tanto azarosa, en Hollywood y los estudios franceses de Jovinville, con unas ciento cincuenta producciones hechas en el periodo 1929-1934, en las que se exploraban las posibilidades del cine sonoro en lengua castellana (Heinink y Dickson, 1990; Jarvinen, 2012). Pero tendría una expresión mucho más generosa y duradera en México, Argentina y España, a partir de la edificación de las industrias nacionales en los años treinta. Solo entonces se encontrarían los medios adecuados para capitalizar también la estrategia de llevar a la pantalla algunas de las novelas emblemáticas de la tradición local, que de manera sensata fueron preferidas a la universal. En México, la industria cinematográfica lanzó 34 adaptaciones de obras hispanoamericanas en la década transcurrida entre 1931 y 1941; en buena parte de esas producciones participaron directores, guionistas, intérpretes y técnicos provenientes de España, Argentina, Chile, Cuba y otros países hispanohablantes (véase cuadro 2).

Cuadro 1
Adaptaciones cinematográficas mexicanas de obras hispanoamericanas 1917-1922

Título de película, director, año de producción	Género y título de la obra adaptada, autor
<i>El amor que triunfa</i> (Manuel Cirerol Sansores, 1917)	Pieza <i>La dicha ajena</i> de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero
<i>Tabaré</i> (Luis Lezama, 1917)	Poema dramático <i>Tabaré</i> de Juan Zorrilla de San Martín
<i>María</i> (Rafael Bermúdez Zatarain, 1918)	Novela <i>María</i> de Jorge Isaacs

<i>Cuauhtémoc</i> (Manuel de la Bandera, 1918)	Drama <i>Cuauhtémoc</i> de Tomás Domínguez Yáñez
<i>Santa</i> (Luis G. Peredo, 1918)	Novela <i>Santa</i> de Federico Gamboa
<i>Confesión trágica</i> (José Manuel Ramos, Carlos E. González y Fernando Sáyago, 1919)	Poema <i>Fray Juan</i> de José Velarde
<i>La llaga</i> (Luis G. Peredo, 1918)	Novela <i>La llaga</i> de Federico Gamboa
<i>Juan Soldado</i> (Enrique Castilla, 1919)	Cuento “Juan Soldado” de Francisco L. Urquizo
<i>El Zarco</i> (José Manuel Ramos, 1920)	Novela <i>El Zarco</i> de Ignacio Manuel Altamirano
<i>Hasta después de la muerte</i> (Ernesto Vollrath, 1920)	Drama <i>Hasta después de la muerte</i> de Manuel José Othón
<i>Alas abiertas</i> (Ernesto Vollrath, 1920)	Novela <i>Alas abiertas</i> de Alfonso Teja Zabre
<i>En la hacienda</i> (Ernesto Vollrath, 1921)	Zarzuela <i>En la hacienda</i> de Federico Carlos Kegel (letra) y Roberto Contreras Jáuregui (música)
<i>Amnesia</i> (Ernesto Vollrath, 1921)	Novela corta <i>Amnesia</i> de Amado Nervo
<i>Malditas sean las mujeres</i> (Carlos Stahl, 1921)	Novela <i>Malditas sean las mujeres</i> de Manuel Ibo Alfaro
<i>La parcela</i> (Ernesto Vollrath, 1922)	Novela <i>La parcela</i> de José López Portillo y Rojas

Fuente: Ramírez (1989: 255-271).

Cuadro 2
Adaptaciones cinematográficas mexicanas de obras
hispanoamericanas 1931-1941

Título de película, director, año de producción	Género y título de obra adaptada, autor
<i>Santa</i> (Antonio Moreno, 1931)	Novela <i>Santa</i> , de Federico Gamboa.
<i>La Calandria</i> (Fernando de Fuentes, 1933)	Novela <i>La Calandria</i> , de Rafael Delgado
<i>El compadre Mendoza</i> (Fernando de Fuentes, 1933)	Cuento “El compadre Mendoza”, de Mauricio Magdaleno
<i>El escándalo</i> (Chano Urueta, 1934)	Novela <i>El escándalo</i> , de Pedro Antonio de Alarcón
<i>Clemencia</i> (Chano Urueta, 1934)	Novela <i>Clemencia</i> , de Ignacio Manuel Altamirano
<i>Martín Garatuza</i> (Gabriel Soria, 1935)	Novela <i>Martín Garatuza</i> , de Vicente Riva Palacio
<i>Monja, casada, virgen y mártir</i> (Juan Bustillo Oro, 1935)	Novela <i>Monja, casada, virgen y mártir</i> , de Vicente Riva Palacio
<i>Vámonos con Pancho Villa</i> (Fernando de Fuentes, 1935)	Novela <i>Vámonos con Pancho Villa</i> , de Rafael F. Muñoz
<i>Malditas sean las mujeres</i> (Juan Bustillo Oro, 1936)	Novela <i>Malditas sean las mujeres</i> , de Manuel Ibo Alfaro

<i>Suprema ley</i> (Rafael E. Portas, 1936)	Novela <i>Suprema ley</i> , de Federico Gamboa
¡Esos hombres! (Rolando Aguilar, 1936)	Pieza teatral <i>¡Esos hombres!</i> , de Catalina D´Erzell
<i>La llaga</i> (Ramón Peón, 1937)	Novela <i>La llaga</i> , de Federico Gamboa
<i>Don Juan Tenorio</i> (René Cardona, 1937)	Pieza teatral <i>Don Juan Tenorio</i> , de José Zorrilla
<i>Nobleza ranchera</i> (Alfredo del Diestro, 1937)	Novela <i>La parcela</i> , de José López Portillo y Rojas
<i>Un domingo en la tarde</i> (Rafael E. Portas, 1938)	Novela <i>Amor y gloria</i> , de Joaquín Pablos
<i>Los bandidos de Río Frío</i> (Leonardo Westphal, 1938)	Novela <i>Los bandidos de Río Frío</i> , de Manuel Payno
<i>El indio</i> (Armando Vargas de la Maza, 1938)	Novela <i>El indio</i> , de Gregorio López y Fuentes
<i>María</i> (Chano Urueta, 1938)	Novela <i>María</i> , de Jorge Isaacs
<i>Padre Mercader</i> (Luis Améndolla, 1938)	Pieza teatral <i>Padre Mercader</i> , de Carlos Díaz Dufoo
<i>El capitán aventurero</i> (Arcady Boytler, 1938)	Ópera cómica <i>Don Gil de Alcalá</i> , de Manuel Penella
<i>En un burro tres baturros</i> (José Benavides Jr., 1939)	Pieza <i>En un burro tres baturros</i> , de Alberto Novión
<i>La locura de don Juan</i> (Gilberto Martínez Solares, 1939)	Pieza <i>La locura de don Juan</i> de Carlos Arniches

<i>Los de abajo</i> (Chano Urueta, 1939)	Novela <i>Los de abajo</i> , de Mariano Azuela
¡Que viene mi marido! (Chano Urueta, 1939)	Pieza ¡Que viene mi marido!, de Carlos Arniches
<i>Mala yerba</i> (Gabriel Soria, 1940)	Novela <i>Mala yerba</i> , de Mariano Azuela
<i>El jefe máximo</i> (Fernando de Fuentes, 1940)	Pieza <i>Los caciques</i> , de Carlos Arniches
<i>Al son de la marimba</i> (Juan Bustillo Oro, 1940)	Pieza <i>Los Mollares de Aragón</i> , de Augusto Martínez Olmedilla
¡Ay, Jalisco, no te rajes! (Joselito Rodríguez, 1941)	Novela ¡Ay, Jalisco, no te rajes! <i>La guerra santa</i> , de Aurelio Robles Castillo
¿Quién te quiere a ti? (Rolando Aguilar, 1941)	Pieza ¿Quién te quiere a ti?, de Luis de Vargas

Fuente: García Riera (1992, tomos 1 y 2)

Bibliografía

- Agramonte, Arturo y Luciano Castillo, Ramón Peón. *El hombre de los glóbulos negros*. México: México, 1998.
- Agrasánchez, Rogelio. *Viaje redondo. El cine mudo en Estados Unidos*. Harlingen: Tres Piedras, 2018.
- Amador, María Luisa y Jorge Ayala Blanco. *Cartelera cinematográfica 1920-1929*. México: UNAM, 1999.
- Carou, Alain. *Le cinéma français et les écrivains. Histoire d' une rencontre, 1906-1914*. París: École Nationale des Chartes, Association Française de Recherche sur l' Histoire du Cinéma, 2002.

- Coutel, Evelyne. “Blasco Ibáñez colabora con Hollywood: la prensa de cine opina (1921-1928)”. *Archivos de la Filmoteca*, núm. 74, abril de 2018, pp. 51-68.
- Cuarterolo, Andrea. “Los antecedentes del cine político y social en la Argentina (1896-1930)”. *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*, editado por Ana Laura Lusnisch y Pablo Piedras, Buenos Aires: Nueva Librería, 2009, pp. 145-172.
- De la Vega Alfaro, Eduardo. “Fotografía y cine de vanguardia en México (1920-1960). Parte 2”. *Corre cámara*, agosto de 2015, http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=noticias_detalle&id_noticia=5798
- De los Reyes, Aurelio. *Cine y sociedad en México, 1896-1930. Vol. II: Bajo el cielo de México*. México: UNAM, 1993.
- García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*, tomos 1 y 2. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, Gobierno del Estado de Jalisco, Conaculta, Imcine, 1993.
- Heinink, Juan B. y Robert G. Dickson. *Cita en Hollywood. Antología de las películas norteamericanas habladas en castellano*. Bilbao: Mensajero, 1990.
- Jarvinen, Lisa. *The Rise of Spanish-Language Filmmaking. Out from Hollywood's Shadow, 1929-1939*. Nueva Jersey: Rutgers University Press, 2012.
- López Portillo y Rojas, José. *La parcela*. Edición y prólogo de Antonio Castro Leal. México: Porrúa, 1981.
- Miquel, Ángel. *Mimí Derba*. México: Archivo Fílmico Agrasánchez y Filmoteca de la UNAM, 2000.
- . “Para honra y provecho de Federico Gamboa”. *Disolvencias. Literatura, cine y radio en México (1900-1950)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005a, pp. 99-119.

- . “La crítica a las películas nacionales”. *Acercamientos al cine silente mexicano*. Cuernavaca: UAEM, 2005b, pp. 79-99.
- . “Jacinto Benavente y Camila Quiroga en la Ciudad de México, 1921-1923”. *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, año 6, núm. 6, diciembre de 2020, pp. 184-206.
- Peñaloza Méndez, Ernesto. “El fotógrafo”. *Desnudos, 1926-1932. Fotografías de Luis Márquez Romay*. México: Conaculta y UNAM, 2006, pp. 15-22.
- Ramírez, Gabriel. *Crónica del cine mudo mexicano*. México: Cineteca Nacional, 1989.
- Sánchez García, José María. *Historia del cine mexicano (1896-1929)*. Edición facsimilar a cargo de Federico Dávalos Orozco y Carlos Arturo Flores Villela. México: UNAM, 2013.
- Sánchez Salas, Daniel. *Historias de luz y papel. El cine español de los años veinte a través de su adaptación de narrativa literaria española*. Murcia: Filmoteca Regional “Francisco Rabal” y Murcia Cultural S.A., 2007.
- Soriano Salkjelsvik, Kari. “Ese monte es mío: geografía, derecho y moral en *La parcela* (1898) de José López-Portillo y Rojas”. *The Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 96, núm. 2, febrero de 2019, pp. 145-162.
- Varios. *Historia de un gran amor. Relaciones cinematográficas entre Cuba y México, 1897-2005*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos, Cinemateca de Cuba, 2007.

Hemerografía

Quezada, Adolfo. "Marina Cabrera en México". *Cine Mundial*, agosto de 1922.

Soto, Epifanio. "Crónica de México", *Cine Mundial*, marzo de 1922.

Soto, Epifanio. "Crónica de México". *Cine Mundial*, mayo de 1922.

Soto, Epifanio. "Crónica de México". *Cine Mundial*, julio de 1922.

Soto, Epifanio. "Crónica de México". *Cine Mundial*, agosto de 1922.

Soto, Epifanio. "Ernesto Vollrath, la primera figura del cine mexicano". *Cine Mundial*, octubre de 1922.

Soto, Epifanio. "Una excursión por el firmamento del cinema mexicano". *Cine Mundial*, enero de 1923.

Soto, Epifanio. "El argumento 'no parece' en la última película mexicana". *Cine Mundial*, abril de 1923.

EL CINE Y SU DOBLE: LA IMPOSIBLE RELACIÓN ENTRE
CINE Y PENSAMIENTO EN *LA CONCHA Y EL REVERENDO*
DE ANTONIN ARTAUD

Fernando Delmar

I

*No es un sueño, pero el mundo de las imágenes, en sí mismas,
que llevan la mente a donde nunca había consentido ir, el
mecanismo al alcance de todos.*

Antonin Artaud

Estas palabras de Antonin Artaud sirven como epígrafe a la película *La concha y el reverendo* de 1928. La obra —la primera obra cinematográfica surrealista estrenada un año antes de la célebre *Un perro andaluz* de Buñuel y Dalí o de *La estrella de mar* de Man Ray— fue dirigida por Germaine Dulac, con base en un guion de Artaud, el único que llegó a filmarse. Artaud, como es sabido, ya había incursionado en el cine antes de esta película. Como actor, había participado en *Napoleón* (1927) de Abel Gance, interpretando a Marat; más adelante representó papeles en *Juana de Arco* (1928) de Carl Th. Dreyer y en *Lucrecia Borgia* (1935) de Gance. Escribió siete guiones además de este y una serie de ensayos y críticas. Entre estas últimas, destaca una nota muy elogiosa de la película *Monkey Business* (1931) de

los hermanos Marx a la que considera, bajo su aparente tonta comicidad como “un himno a la anarquía y a la revuelta total” (1973: 20). Sin embargo, Artaud mantuvo una relación ambigua y compleja con el cine.

Siempre osciló entre la sospecha de que la naciente industria solo era un medio poco honrado de ganarse la vida y la esperanza de que esta nueva forma de expresión le permitiera descubrir un lenguaje auténticamente creador y revolucionario. En el caso concreto de *La concha y el reverendo*, esta tensión lo llevó a la ruptura definitiva. Artaud pasó de un sentimiento inicial de entusiasmo a una eventual desilusión del cine, hasta convencerse de que este nuevo lenguaje no tenía el poder que esperaba.

La idea del guion se originó a partir de un sueño de Yvonne Allendy, una amiga cercana de Artaud, quien propuso que Dulac dirigiera la película. El guion no intentaba reproducir la historia del sueño, sino la forma del sueño en su estado más puro. Algo que no reconoció en el filme de Dulac. Durante los meses del rodaje de la película, la relación entre Artaud y Dulac se deterioró. Desde un principio, Artaud imaginaba cierto tipo de tomas para lograr captar y transmitir el sentido del sueño. La transcripción —desde el texto verbal a la imagen visual— inherente a cualquier proyecto cinematográfico, se convirtió en la base de su insatisfacción con la película misma. Cualquier intento, por parte de Dulac, de aclarar el significado de las imágenes (o su asociación), ya sea asignando una estructura de lógica onírica o interpretando el guion para lograr una cinemática equivalente, fue visto por Artaud como una distorsión del impulso original y directo de las imágenes tal como las había concebido. Dulac escribió un prólogo a la película que originó la ruptura definitiva:

Un sueño en la pantalla: la investigación psicológica más reciente ha establecido que el sueño, lejos de ser una masa de imágenes sin forma y caótica, siempre tiende a organizarse de acuerdo con reglas definidas con precisión y, por lo tanto, tiene su propia lógica simbólica y efectiva. En consecuencia, el sueño de otra persona (si pudiéramos verlo) sería capaz de conmovernos tan afectivamente como cualquier otro espectáculo, al abordar no nuestra lógica y nuestra comprensión intelectual, sino esta sensibilidad oscura e inconsciente que elabora nuestros propios sueños. Se trata de un sueño que no está incluido en ningún tipo de historia y que cada espectador tendrá que comprender, o mejor, experimentar de manera única de acuerdo con los recursos de su sensibilidad personal. (Flitterman-Lewis, 1986: III)

Artaud se negó rotundamente a que estas palabras se presentaran al principio del filme. Pidió que el prefacio de Dulac fuera eliminado y la película se presentó, sin ninguna intención de interpretación, en el Studio des Ursulines el 9 de febrero de 1928. Artaud asistió a la proyección con algunos miembros del grupo surrealista, del que había sido expulsando recientemente, y entre gritos e insultos boicotearon la función.

Para Artaud, Dulac había traicionado la intención del texto. No era lo que había escrito, ya que, a diferencia de lo que vio “reproducido” en la película, el impacto directo e inmediato del cine niega la separación tradicional entre una imagen y su significado.

El significado no es una entidad estable y coherente, sino que es, más bien, el resultado de relaciones productivas entre las imágenes mismas, y entre el texto y el espectador.

Para Artaud el cine era algo más. Creyó encontrar en él el medio de expresión que le permitiría representar “esa atmósfera de trance, eminentemente favorable a ciertas revelaciones”. El cine, escribió en su ensayo “Brujería y cine”, está hecho, sobre todo, para expresar las cosas del pensamiento, el interior de la conciencia y, ciertamente, no por el juego de las imágenes, sino por algo más imponderable que no constituye con su materia directa, sin interpretaciones, ni representaciones (Artaud, 1973: 10).

“El pensamiento claro no nos basta”, declara, pero aquello que entendemos como claro es la simple apariencia de la vida. “Esta vida [...], conocida y que ha perdido todos sus símbolos, no es toda la vida”. El nacimiento del cine coincide con una época “bella para los brujos y para los santos”. El cine está hecho de una sustancia insensible que toma cuerpo y trata de alcanzar la luz, y nos acerca a esa sustancia. Si el cine no está hecho para traducir los sueños o todo aquello “que en la vida despierta se emparenta con los sueños, no existe” (II).

No es lo que la literatura ni la pintura pueden reproducir lo que Artaud buscaba en ese momento. Las palabras han quedado reducidas a su propio desgaste; como un mecanismo de una lógica fragmentada e incompleta. Del mismo modo, la pintura no sirve sino para reproducir “apenas más que lo abstracto” (II). Ni la palabra ni la imagen bastan para representar el pensamiento. En ese momento, Artaud creía que el cine permitiría restituir el equilibrio entre el lenguaje y el espíritu. En *La concha y el reverendo*, pretende participar en la búsqueda de un orden sutil, de una “vida oculta y, para ello, solo bastará con mirar profundamente en él, es decir, abandonarse a esta especie de examen plástico, objetivo, atento al puro yo interno, lo que hasta el momento era el dominio de la exclusivo de los *iluminados*” (II).

El cine piensa. El cine actúa directamente sobre la materia gris del cerebro. Artaud celebra fugazmente este encuentro. El cine es capaz de transformar al espectador. Tiene, sobre todo, la virtud de un “veneno inofensivo y directo, una inyección subcutánea de morfina”. Por todo eso, “el objeto del film no puede ser inferior a su poder de acción y debe participar en lo maravilloso” (6).

Artaud reconoce en el cine una virtud propia en el movimiento secreto y en la materia de las imágenes. Hay en él una parte de improvisación y de misterio que no encuentra en las otras artes. Toda imagen, “la más seca, la más banal”, llega traspuesta a la pantalla. El detalle más pequeño, el objeto más insignificante, toma un sentido y una vida que les pertenece abstractamente. El objeto se presenta sin ningún referente a lo que significa, el pensamiento que traducen, el símbolo que constituyen. Una rama, un árbol, una botella adquieren una “vida casi animal”.

Eso en cuanto a las cosas, pero el cine también permite otra deformación de los objetos a través del uso imprevisto que hace de ellos. En el momento en que la imagen se va, un detalle en el que no se había pensado “se ilumina con un vigor singular y acude al encuentro de una expresión buscada”. Artaud reconoce una “embriaguez física” que la rotación de las imágenes comunica directamente al cerebro (8). El cine provoca una sacudida en la corteza cerebral independientemente de toda representación. El cine es capaz de ponernos en contacto con una vida oculta que es preciso adivinar. Es un proceso de revelación instantánea, automática.

El cine debe producir este derrumbamiento del lenguaje. Pero esto está lejos de la disolución de la forma. El cine puro es un error como lo es cualquier arte; todo esfuerzo por alcanzar un

principio íntimo en detrimento de sus medios de representación objetiva. Artaud desarrolla esta idea asegurando que “las cosas no pueden actuar sobre el espíritu más que a través de un cierto estado material, un mínimo de formas sustanciales suficientemente realizadas” (8). El cine, no la imagen, recurre al objeto como un recurso del lenguaje. A diferencia de la pintura, el cine reconoce en la utilización de los objetos y de las formas un primer grado de pensamiento.

Inicialmente, había algo mágico en el cine, tal como lo entendió Artaud, que se originó en su capacidad no solo de comunicarse directamente con formas vitales latentes en el día a día, sino también de transformar esta realidad y actuar o mover al espectador. El cine revela las fuerzas invisibles, ocultas dentro de los objetos que retrata: esencialmente, revela toda una vida secreta con la que nos pone directamente en contacto.

Este énfasis en la comunicación directa y las propiedades físicas y materiales del pensamiento recuerda los problemas sobre los que Artaud escribió en textos anteriores como *El pesa-nervios* y *El ombligo de los limbos*, a saber, la separación del pensamiento de sus orígenes corporales y la imposibilidad de expresar la verdad interna de la mente, o la experiencia física del pensamiento, sin separarlo del proceso de su producción. El cine parecía, al principio, ofrecer una solución potencial.

El cine era para Artaud, entonces, “algo” explícitamente físico, que reflejaba lo que él entendía como estructuras del pensamiento. Un tema recurrente fue que una vibración, concebida como un tipo de movimiento que involucra físicamente el cuerpo, se comunica con él directamente en lugar de hacerlo a través de imágenes representativas. En el guion se describe la vibración como elemento fundamental, como el esfuerzo esencial capaz de unir el pensamiento y la imagen:

He creído, al escribir el guion de *La concha y el reverendo*, que el cine poseía un elemento propio, verdaderamente mágico, verdaderamente cinematográfico y que nadie hasta entonces había pensado en decantar. Este elemento distinto de toda especie de representación ligada a las imágenes, (sic) participa de la vibración misma y del surgir inconsciente, profundo del pensamiento. Se desprende subterráneamente de las imágenes y va surgiendo, no de su estado lógico y articulado, sino de su unión, de su vibración y de su choque. He pensado que se podía escribir que no tuviera en cuenta el conocimiento y la ligazón lógica de los hechos, sino que el divagar del sentimiento y del pensamiento las razones profundas, los impulsos activos y velados de nuestros tenidos por lúcidos, manteniendo sus evoluciones en el terreno del surgir, de las apariciones. (II)

Unos años más tarde, en sus escritos teatrales, Artaud volvería a la vibración como medio de comunicación directa; expresó el deseo de tratar a los espectadores como si fueran serpientes y hacerlos percibir a través de la vibración en lugar de interpretar los hechos en el escenario. Esta fue una forma de relacionarse con la audiencia a nivel físico y espiritual en vez de apelar a su intelecto o capacidades racionales. Escribió: “podemos reducir fisiológicamente el alma a un haz de vibraciones” (Artaud, 1964: 133).

Se refiere a una especie de psicología de la forma que solo se puede alcanzar mediante la experiencia cinematográfica. El objetivo, el lente y el ojo crean esta visión del mundo “fragmentaria que obedece a lo arbitrario, a las leyes internas de la máquina del ojo fijo” (1973: 17). Pero, a medida que el cine queda

solo frente a los objetos, les impone un orden que el ojo reconoce como válido y que responde a ciertos hábitos exteriores de la memoria y de la mente.

El cine tiene esta capacidad “natural”, por decirlo así. Pero Artaud pretende encontrar en él la posibilidad de que este orden continúe siendo válido en el caso de que se quisiera llevar la experiencia hasta el extremo, y proponernos no solamente ciertos ritmos de la vida corriente, tal como lo reconocen la vista y el oído, sino de “encuentros oscuros y lentificados de lo que se disimula bajo las cosas o las imágenes aplastadas, pisoteadas, distendidas o espesas de lo que se agita en las profundidades de la mente” (28). Lo que busca es encontrar un lenguaje nuevo en el cine, a través del cual expresar la verdadera conmoción de la vida que se le escapa. *“Ahora sería el momento de intentar la unión del cine con la realidad íntima del cerebro [...] como yo no cuento una historia, sino que simplemente desgrano imágenes, no podrán reprocharme que solo proponga fragmentos”* (Artaud, 1987: 6). En el ensayo que acompaña el guion, declara que escribió esta obra creyendo que el cine poseía un elemento propio, verdaderamente mágico, verdaderamente cinematográfico y el cual nadie, hasta entonces, había pensado en decantar.

Este elemento distinto de toda especie de representación ligada a las imágenes participa de la vibración misma y del surgir inconsciente, profundo del pensamiento. Se desprende subterráneamente de las imágenes y va surgiendo, no de su sentido lógico y articulado, sino de su unión, de su vibración y de su choque. He pensado que se podía escribir que no tuviera en cuenta el conocimiento y la ligazón lógica de los hechos, sino que el divagar del sentimiento y del pensamiento las razones profundas, los

impulsos activos y velados de nuestros tenidos por lúcidos, manteniendo sus evoluciones en el terreno del surgir, de las apariciones. (Artaud, 1973: 11)

Artaud declara que *La concha y el reverendo*, antes de ser un filme, es “un esfuerzo, o una idea”. La película no cuenta una historia convencional en la que el personaje irrumpe en una acción que se desarrolla en secuencias narrativas cuyo desenlace es el resultado de sucesos y acciones ordenadas, sino que se desarrolla en una serie de estados del espíritu que se derivan unos de otros, así como el pensamiento se deduce del pensamiento sin que “este pensamiento reproduzca la sucesión razonable de los hechos. [...] Del contraste de los objetos y de los gestos, se deducen verdaderas situaciones psíquicas entre las cuales, bloqueado, el pensamiento busca una sutil salida”. Allí todo existe en función de las formas, de los volúmenes, de la luz, del aire pero, sobre todo, en función del sentido de un sentimiento despegado y desnudo que se desliza sobre los caminos empedrados de imágenes, hasta alcanzar una “especie de cielo donde se expande por completo” (10).

¿Hasta qué punto el guion puede asemejarse y emparentarse con la mecánica de un sueño sin ser él mismo un sueño? Es decir, ¿hasta qué punto reconstruye el mecanismo puro del pensamiento? ¿Y, será posible reproducir el sueño? Es preciso enfatizar la negación de la reproducción de la palabra, pues es aquella la que separa la cosa (objeto onírico) de las operaciones del texto. Para ello, de hecho, aceptamos la película como la mera reproducción de un sueño, implicamos que el sueño en sí es una entidad fija, finita, un objeto preexistente que, simplemente, se traduce en términos visuales. El deseo inconsciente no puede ser representado allí como un sujeto: debe ser percibido —como

se perciben los deseos inconscientes de los sueños— a través de la transgresión de un discurso más familiar.

A diferencia de lo que resultó ser la película, Artaud buscaba que el cine no se convirtiera en un mero intento para evocar la apariencia de un sueño. El resultado final, es decir, la película de Dulac, era simplemente la reproducción irracional y superficial del sueño, mientras que el guion se concentraba en la estructura del mismo y ponía énfasis en las conexiones entre las imágenes y secuencias (y la violación de la continuidad cinematográfica que esto requiere). Lo que Artaud siempre intentó fue producir una experiencia onírica en el espectador con un aparato que, por primera vez, reprodujera la manera como soñamos y no era el sueño en sí mismo, es decir, no buscaba producir un efecto de sueño como una mera impresión incoherente, sino provocar el poder de algo profundamente desconocido. Para Artaud, lo importante es una especie de gramática del sueño, no las imágenes.

Artaud fue uno de los primeros en comprender una parte de la asombrosa capacidad del cine para tener un impacto psíquico inmediato en el espectador. No es evocar, sino revelar. Por lo tanto, las imágenes son útiles no solo por su valor evocador en la película (y la representación del contenido del sueño que esto implica). La distinción puede aclararse aún más si miramos el ensayo original y profético de Jean Goudal, “Surrealismo y cine”, escrito en 1925. Sin recurrir al vocabulario semiótico de la teoría del cine, Goudal describe el aparato cinematográfico en términos del efecto creado en el espectador. Es fundamental tanto para la teoría del aparato cinematográfico como para el cine surrealista la comprensión de los procesos de producción de la psique y de las fuerzas liberadoras del deseo.

Partiendo de la premisa de que el surrealismo está fundamentalmente interesado en la actividad inconsciente de la mente (en su búsqueda de una realidad superior a la de la vida ordinaria), Goudal demuestra que, debido a sus propiedades específicas, el cine es el equivalente técnico ideal de la estética surrealista. Si existe una división irreductible entre el sueño y la realidad, ¿cómo es posible tener acceso al inconsciente sin obviar la conciencia por completo?

Para Goudal, el punto de partida legítimo del surrealismo es la asunción de que todo lo que sale de un cerebro, incluso sin una fórmula lógica, revela, inevitablemente, la singularidad de este cerebro. El cine “crudo” (Goudal escribe *brut*, un término que adoptará Jean Dubuffet más tarde) provoca una “atmósfera de trance” propia de ciertas revelaciones. Por eso, el cine parece estar hecho “principalmente para expresar las cosas del pensamiento, el interior de la conciencia y no tanto por el juego de imágenes” (Artaud, 1973: 32). Es algo más imponderable, sin interposiciones, sin representaciones.

Las ideas de Goudal, junto con las de Artaud, forman parte de una reflexión que se dio para establecer el alcance de este nuevo medio de comunicación, sus características formales, así como su relación con el público. Artaud ve en el cine la posibilidad de liberarse de las ataduras que tienen las otras artes con respecto al lenguaje. El cine goza del privilegio de conseguir liberarse del lenguaje y alcanzar la libertad esperada. Concibe la escena como un espacio concreto con un lenguaje “concreto”, y esta condición se logra en la medida en que los pensamientos que expresa escapan al lenguaje articulado.

El movimiento de las imágenes tiene la habilidad de ser una “intoxicación física” que afecta directamente el cerebro. “El espíritu se mueve más allá de toda representación”. Es una

comunicación directa que mueve y conmueve el espíritu. Artaud trata de sustituir el lenguaje articulado por un lenguaje de diferente naturaleza, cuyas posibilidades expresivas serán equivalentes a las del lenguaje de las palabras, “pero cuya fuente se tomará en un punto del pensamiento aún más enterrado y más remoto”. Un lenguaje que rebase el poder de la palabra o restituya su poder original. No son palabras, sino sonidos; no son imágenes, sino ideas. El trastorno se da por el sonido. El sonido, y no la palabra, “equivale a un gesto, y en lugar de servir [...] como acompañamiento de un pensamiento, lo evoluciona, lo dirige, lo destruye o lo cambia permanentemente”. Artaud imaginaba una película con situaciones puramente visuales, cuyo drama resultara de “una colisión hecha para los ojos, extraída [...] de la sustancia misma de la mirada” (Artaud, 1973: 32).

El automatismo psíquico puro que Breton pregonaba como un proceso fundamental del surrealismo tenía el potencial de despertar, dentro del artista y participante (lector), el estado elevado de conciencia. Esta “surrealidad” como modelo de creación suponía, entre otras actividades espontáneas e involuntarias de creación, que leer semejante poesía provocaba que las facultades racionales se relajaran momentáneamente, lo que inducía un estado en el que las rígidas barreras entre la existencia consciente e inconsciente se desvanecían. Sin embargo, como Goudal señala, esta idea de la poesía como un puente hacia la surrealidad se basa en una noción defectuosa del lenguaje, ya que todas las formas de habla verbal y escrita operan dentro y, por lo tanto, están sujetas a las reglas lógicas de la gramática. Según Goudal, el lenguaje estructura el pensamiento, por lo que es imposible acceder a un dominio prelingüístico a través de la poesía, por muy creativas que sean sus

técnicas “porque el repudio completo de la lógica siempre está prohibido al lenguaje” (2021: 33).

Pero en el cine, según Goudal, las imágenes filmicas tienen el potencial de eludir las funciones discursivas de la mente, las bases lógicas del lenguaje y lograr lo que la poesía no puede. Debido a la rapidez con la que las imágenes de la película inciden en el campo visual del espectador, “el mecanismo lógico que intenta vincular las imágenes en la pantalla, de una forma u otra, no tendrá tiempo de ponerse en movimiento” (34), de modo que los mecanismos lógicos que estructuran nuestra comprensión lingüística no se activan. El lenguaje del cine y de la literatura son diferentes. A diferencia de la literatura y, particularmente, de la poesía, en el cine la mente trabaja automática e intuitivamente para vincular las imágenes. Estas se forman a través de la asociación libre e inconsciente a medida que el espectador percibe las imágenes en la pantalla.

“El cine se aproxima asombrosamente a los procesos asociativos de la mente al tiempo que puede evitar las estructuras racionales de la simbolización lingüística tradicional” (35), y evita, así, las reglas de las que depende la gramática. El poder emotivo y la inmediatez abrumadora de las imágenes cinematográficas empujan la fuerza de su comunicación más allá del reino de la intelección pura, y el cine comparte esta cualidad con el sueño. ¿Pero, cómo es que el cine representa el sueño a nivel consciente?

La experiencia del cine permite que el espectador se encuentre en un estado parecido al sueño. La oscuridad de la sala, la distancia que se establece con el mundo exterior provocan que el espectador deje de ser él mismo. El efecto de despersonalización se agudiza por la atención que se centra en la pantalla. Todos estos aspectos influyen fisiológica y psicológicamente al

espectador que sufre un proceso de despersonalización. Ver cine exige un proceso de cognición en el que el espectador está procesando imágenes por asociación. Goudal señala que “la persistencia de estas imágenes en la retina, que es la base fisiológica del cine, pretende presentarnos el movimiento dentro de la continuidad actual de lo real” (16). El espectador cree en su realidad, así como se acepta la realidad del sueño.

Sin embargo, si bien el espectador es ciertamente arrastrado por estas imágenes, como si se moviera sobre la superficie de un sueño, hay algo indudablemente artificial en la experiencia que registra el espectador. Aquí nos acercamos a la noción de cine como “alucinación consciente”. Goudal señala que el zumbido del proyector, el efecto estroboscópico parpadeante de la luz que pasa de la lente a la pantalla, los movimientos mecánicos de los actores y el mecanismo desnudo del aparato cinematográfico contribuyen a que la película se considere ilusoria. De esta manera, la fe total del espectador en la ficción queda en suspenso, “dejando al espectador en una confusa conciencia de personalidad” (42). La “alucinación consciente” mantiene al espectador en una confusión entre ilusión y realidad que produce la unión despierta del sueño y la realidad, un estado surreal que tanto buscaban los surrealistas.

James Magrini (2007) señala que los surrealistas creen que las imágenes oníricas son analogías, representaciones perceptivas de los fundamentos auténticos de la materialidad, y el cine se acerca más a estas fuerzas dentro de las representaciones de su imaginería onírica. Las representaciones cinematográficas son análogas a las imágenes que el inconsciente inspira en los sueños. El cine recrea así lo que es “como” soñar y, a través de la analogía, lo que es “como” experimentar los fundamentos auténticos de la realidad (23). La analogía, un tipo de encuentro

fortuito, aplicada a la estética surrealista, promueve la alteridad y la pluralidad en el campo del significado. Como el sueño, lo que soñamos no es la realidad, sino algo que podría ser la realidad. Dicho estado de “alucinación consciente” es tanto un recurso de la imaginería cinematográfica como del lenguaje. La capacidad del cine para producir significado a través de una sucesión de imágenes que crean su propio sentido, totalmente independientes de las construcciones lógicas del lenguaje verbal. Para ilustrar cómo el cine puede evitar la lógica sin renunciar al significado, Goudal recurre a una imagen poética de Phillippe Soupalt, utilizada por Breton en el *Primer manifiesto del surrealismo*: “Una iglesia se puso de pie, se levantó, deslumbrante, resonando ruidosamente como una campana” (2001: 57). La comparación verbal de los dos sistemas obliga a una asociación lógica entre ellos que la imagen visual produce automáticamente.

Si las dos imágenes se suceden con la rapidez deseada, el mecanismo lógico que intenta vincular los dos objetos de una forma u otra no tendrá tiempo para ponerse en movimiento. Todo lo que se experimentará será la visión casi simultánea de dos objetos, exactamente el proceso cerebral, es decir, la comparación sugerida al autor.

Algo importante que se debe tener en cuenta al respecto es el sentido intuitivo de Artaud del aparato cinematográfico como un mecanismo que confiere a la imagen de la película la capacidad de significar de manera no referencial. No es un simple dispositivo de grabación —o, incluso, de reproducción—, el aparato de película aísla los objetos de su contexto habitual y, dándonoslos con una “fuerza singular”, permite que su representación tome vida propia, lo que genera nuevos significados, aparte de los sistemas de simbolización convencionales. Artaud quería que sus películas ilustraran, o mejor, tuvieran este

poder; así, concibió secuencias de imágenes repentinas, imprevistas e inesperadas. El elemento sorpresa, esa piedra angular de la teoría estética surrealista, sería la fuente principal de sus películas, el instrumento mediante el cual se manifestó el poder de esta transformación cinematográfica. Sin embargo, el problema surgió cuando se intentó poner las palabras descriptivas de Artaud en imágenes cinematográficas reales, ya que esto implicaba una separación entre la palabra y las imágenes como dos entidades significantes distintas. La “intoxicación física” que intentó evocar mediante repetidas metamorfosis de lo visual no pudo lograrse, pues, en cierto sentido, fue traicionada por el firme anclaje de la palabra en el significado referencial.

En un fragmento del guion, Artaud describe una serie de imágenes alucinantes que presumiblemente fluyen ante los ojos del clérigo que sueña. Más importante aún, intenta hacer que el espectador experimente la transformación visual a medida que dichas imágenes circulan en el espacio onírico de la película:

Y uno ve al clérigo en primer plano, acostado, respirando. Desde lo más profundo de sus labios separados, de entre sus pestañas fluyen vapores brillantes que se juntan en una esquina de la pantalla, formando una escena de ciudad o paisajes extremadamente luminosos. La cabeza finalmente desaparece por completo y las casas, los paisajes, las ciudades se persiguen, se enredan y se desenredan, formando una especie de firmamento asombroso de lagunas celestiales, grutas de estalactitas incandescentes, y debajo de estas grutas entre estas nieblas, en medio de estas lagunas se ve la silueta del barco que pasa de un lado a otro, negro sobre el fondo blanco de las ciudades,

blanco sobre estos fantásticos escenarios (*décors de vision*) que de repente se vuelven. (1973, 32)

Lo que nos puede sorprender es que en la película se encuentra la descripción, en detalle, de lo que acabamos de leer. Aparentemente, no hay ninguna diferencia entre el guion y las imágenes de la película. Sin embargo, ese sería el principal problema. El filme debería de evitar la literalidad para que la imagen aparezca. Es un contrasentido, pero el cine cae irremediabilmente en el error de sustituir la historia por la imagen.

Para transmitir esta poesía altamente visual a través de medios cinematográficos, Dulac se vio obligada a concentrarse en el contenido de las imágenes en lugar de centrarse en el proceso de montaje en sí, un proceso que actualiza el poder transformador en la base de la yuxtaposición surrealista.

Para la concepción de Artaud del inconsciente, el cine implicó una ruptura radical con las nociones tradicionales de representación y pensamiento. Romper el lenguaje para tocar la vida (*briser le langage pour toucher la vie*) era su llamado: el cine poseía un grado de franqueza psíquica lo suficientemente potente como para permitirle pasar por alto el lenguaje por completo. Para él, *La concha y el reverendo* iba a ser un brillante ejemplo de ese “cine visual en el que incluso la psicología es devorada por actos” (1964: 13), uno que podría alcanzar esa realidad más profunda, más acorde con los deseos más oscuros de las aproximaciones inconscientes y débiles, como el teatro, podría relegarse al “armario de la memoria” y dejarse muy atrás. El cine piensa.

En el cine de Artaud, el público se enfrenta a una profunda renovación que pasa de la materia plástica a las imágenes ligadas a las fuerzas ocultas del pensamiento. Se trata de un cine sin historia, proclama Artaud, caracterizado por un fluir de imágenes cuya significación no se debe a ninguna lógica, sino a un repentino encuentro, en ningún caso azaroso, pues, más bien, se trataba de su misma esencia interna y en su mutuo contacto. Excitación cerebral, vibración nerviosa que hace emerger lo no pensado. El cine hubiera podido ser, como después lo fue el teatro, una experiencia irrefutable que pondría de manifiesto una verdadera conmoción psicológica hasta entonces oculta.

El impacto que tiene el cine en el público es provocado por el *shock* que penetra la corteza del cerebro, perturbando el sistema nervioso de manera directa. Además del poder del montaje (la asociación de diferentes imágenes), la vibración luminosa dentro de la imagen misma y la creación de imágenes en movimiento provocan en el espectador una experiencia emocional inmediata.

Según Deleuze, con base en las ideas de Artaud, el fin del cine es producir “un *shock* en el pensamiento”; la experiencia individual y corporal entre la identidad y el mundo, como Deleuze ha descrito. El cuerpo, el cuerpo sin órganos, es la frontera, el intervalo, el sentido en tanto bloque-móvil entre las palabras y las cosas (2005: 11). Es del cuerpo desde donde se configura el espacio y su representación. El “*shock*”, como se ha definido, es la experiencia de la ruptura entre el lenguaje y el cuerpo que se da, precisamente, por la conmoción entre el cerebro y el cuerpo que la técnica cinematográfica provoca. El cine corresponde a cambios profundos en el aparato perceptivo.

Si suponemos que el cine es una máquina autómatas, su pensamiento produciría meramente imágenes. El cine es un medio en el que se manifiestan nuevas formas de pensamiento. El pensamiento cinematográfico es automático e inconsciente. El cerebro es la pantalla. Dice Deleuze: “Si Artaud es un precursor, desde un punto de vista específicamente cinematográfico, es porque invoca verdaderas situaciones psíquicas entre las cuales el pensamiento apresado busca una sutil salida” (1986: 32).

Ya en los primeros días del cine, los teóricos estaban fascinados por el vínculo entre cine y pensamiento. Esta relación se conceptualizó de muchas formas diferentes: desde ver el cine como análogo a la mente, humana hasta la idea del cine como un medio capaz de visualizar procesos de pensamiento (inconscientes). Benjamin y otros tomaron el mecanismo de la cámara y su visión maquínica como elementos de partida para una teoría del cine como una máquina capaz de producir pensamiento. Por ejemplo, en la teoría del cine-ojo de Dziga Vertov o en la idea de Jean Epstein de la película como *subjectivité automatique*, que se refieren al hecho de que la cámara produce pensamiento de forma autónoma e independiente de un sujeto humano.

Sin embargo, como ha señalado IJs Huygens (2007), hubo algunos teóricos, especialmente aquellos interesados en la materialidad tecnológica del medio, que conceptualizaron el pensamiento filmico en términos de una forma de pensamiento artificial. Estos teóricos estaban fascinados por la modalidad mecánica de percepción y visión creada por el cine. La percepción humana se basa en el sujeto y su cuerpo; de acuerdo con nuestros intereses, seleccionamos y organizamos el flujo de percepciones en distintos objetos en el espacio. Pero la visión

cinematográfica no tiene tal centro de anclaje, ni punto de vista organizador; su percepción está completamente fragmentada y descentrada, de manera que produce una realidad puramente cinematográfica y autónoma, en la que el movimiento no se detiene en el pensamiento, sino que prolifera. Asimismo, les fascinaba la capacidad del cine para presentar aspectos de la realidad que están más allá del alcance del ojo humano. Para Benjamin, la tecnología de la cámara “con los recursos de sus bajadas y elevaciones, sus interrupciones y aislamientos, sus extensiones y aceleraciones, sus ampliaciones y reducciones nos ponen en contacto con una óptica inconsciente completamente nueva” (2018: 237). El cine corresponde a modificaciones profundas en el aparato perceptivo; modificaciones que experimenta en la escala de la vida privada todo transeúnte en el tráfico de una gran ciudad y, en una escala histórica, cualquier ciudadano contemporáneo (195).

Para Artaud, el cine no solo es la máquina cinematográfica, sino el montaje (la asociación de diferentes imágenes), la vibración de luz dentro de la imagen misma y la creación de imágenes en movimiento lo que produce lo que Deleuze define como un *autumate spirituel* (autómata espiritual). Deleuze llama a estas fuerzas el *noochoc*, que provoca una especie de comunicación directa y afectiva, en la que se entiende lo afectivo como aquello que ordena una respuesta física o emocional inmediata, no mediada por el efecto distanciador de la representación simbólica (1986: 210).

Según Deleuze, la imagen cinematográfica es la primera imagen capaz de producir un movimiento automático y autónomo, que no está anclado en un sujeto, ni es visto desde un punto fijo que funciona como mirador. La imagen cinematográfica no representa movimiento, sino que se mueve: “el cine

no nos da una imagen a la que se le añade movimiento, nos da inmediatamente una imagen-movimiento” (1984: 15). Esta automovilización de la imagen crea un vínculo directo del cine con los movimientos del pensamiento.

El automatismo de las imágenes cinematográficas se correlaciona con los automatismos de nuestro pensamiento; el mecanismo puro, material, orgánico-psíquico que realiza nuestro pensamiento sin conciencia. El flujo continuo y veloz de imágenes no da tiempo para la distancia crítica y la contemplación —como cuando miramos un cuadro o una fotografía—, sino que actúa inmediatamente en un nivel de pensamiento pre-reflexivo, prelingüístico. El movimiento automático es capaz de “producir un impacto en el pensamiento, comunicar vibraciones a la corteza, tocar el sistema nervioso y cerebral directamente” (1986: 209).

Solo cuando el movimiento es automático se efectúa la esencia artística de la imagen: producir un choque sobre el pensamiento, comunicar vibraciones al córtex, tocar directamente el sistema nervioso y cerebral. Porque la imagen cinematográfica “hace”, ella misma, el movimiento.

El cine es asunto de vibraciones neurofisiológicas; la imagen debe producir un choque, una onda nerviosa que produzca el pensamiento, “pues el pensamiento es una comadrona que no siempre existió”. El pensamiento no tiene otra función más que su propio nacimiento; siempre la repetición de su nacimiento oculto y profundo. La imagen tiene por objeto la generación del pensamiento, y esta es, también, el verdadero sujeto que nos regresa a las imágenes. El sueño es una aproximación interesante pero insuficiente con respecto a esta ruta: es una solución demasiado fácil para el “problema” del pensamiento. Artaud cree más en una adecuación del cine a

la “escritura automática”, siempre que se comprenda que esta última no es, en absoluto, una ausencia de composición, sino un control superior que une el pensamiento crítico y consciente con el inconsciente del pensamiento: el autómeta espiritual.

A primera vista, estas declaraciones de Artaud en nada se oponen a las de Eisenstein: entre la imagen y el pensamiento, están el choque o la vibración que deben engendrar pensamiento dentro del pensamiento; entre el pensamiento y la imagen, está la figura que debe encarnarse en una suerte de monólogo interior —más que en un sueño— capaz de volver a darnos el choque. Y, sin embargo, en Artaud hay otra cosa: una comprobación de impotencia que no recae aún “sobre” el cine, sino que, por el contrario, define su verdadero objeto-sujeto. Lo que el cine pone de manifiesto no es la potencia del pensamiento, sino su “impoder” (*impuissance*).

En el séptimo capítulo de *La imagen-tiempo*, “Pensamiento y cine”, Deleuze analiza más de cerca las transformaciones que ha sufrido la relación entre el pensamiento y la imagen cinematográfica, desde la imagen-movimiento clásica hasta el régimen de la imagen-tiempo. Para Deleuze, los dos regímenes producen un autómeta espiritual diferente.

Ambos producen pensamiento en el espectador a través de una experiencia de choque, pero la naturaleza del *nooshock* es diferente en los dos regímenes. Deleuze utiliza escritos de Eisenstein y Artaud para ilustrar la distinción que quiere hacer. En pocas palabras, mientras que el choque de Eisenstein es un choque intelectual que cree en los poderes del pensamiento racional y lógico, el de Artaud nos enfrenta exactamente a lo contrario: la imposibilidad de pensar, la impotencia del pensamiento que, en la filosofía de Deleuze, reside en el corazón del pensamiento.

Artaud vio un vínculo entre el autómatas espiritual del cine y la escritura automática, “un control superior que une el pensamiento crítico y consciente y el inconsciente en el pensamiento” (Deleuze, 1986: 221). Para Artaud, el cine no es la asociación de ideas bien definidas a través del montaje intelectual, sino una disociación radical, una vinculación ambigua de ideas poco claras, una fusión descentrada de múltiples voces y puntos de vista, que no se pueden asimilar en un todo unificado. El *nooshock*, para Artaud, es una pura “vibración neurofisiológica” provocada por el movimiento y la velocidad de las imágenes que pasan por el proyector. El cine hace imposible pensar, porque antes de que podamos interpretar una imagen, esta es reemplazada por otra; el proceso de asociación se interrumpe, se deconstruye, se disloca constantemente.

El *nooshock* de Artaud representa la incapacidad del pensamiento para pensar el todo. El cine revela nuestra propia impotencia, el hecho de que todavía no estamos pensando, y es precisamente el enfrentamiento con este “impoder” del pensamiento lo que puede producir una nueva imagen del pensamiento (222).

No debemos buscar en *La concha y el reverendo* una lógica o una sucesión que no existen, sino, antes bien, tenemos que interpretar las imágenes que se desarrollan en el sentido de su significación esencial, íntima; una significación interior, que va de fuera hacia dentro. Lo impensado y el *nooshock* quedan muy bien descritos en estas palabras de Artaud:

La concha y el reverendo no cuenta una historia, sino que desarrolla una sucesión de estados del espíritu que se deducen los unos de los otros, como el pensamiento se deduce del pensamiento, sin que este pensamiento reproduzca

la sucesión razonable de los hechos. Del contraste de los objetos y de los gestos se deducen verdaderas situaciones psíquicas entre las cuales, bloqueado, el pensamiento busca una sutil salida. Allí todo existe en función de las formas, de los volúmenes, de la luz, del aire —pero sobre todo en función del sentido de un sentimiento despegado y desnudo que se desliza sobre los caminos empedrados de imágenes, hasta alcanzar una especie de cielo donde se expande por completo. (1973: 8)

Más allá de la historia, del sueño o de las ideas, debemos aceptar que, en este *continuum* luminoso, las imágenes aparecen, se aíslan, se multiplican o cambian de posición y tamaño con una lógica y una sintaxis propia, libre e involuntaria. Solo así, el cine se convertiría verdaderamente en una fuente liberadora del espíritu. *Sería el momento, ahora sí, “de intentar la unión del cine con la realidad íntima del cerebro”*. El cine piensa.

Bibliografía

- Artaud, Antonin. *El cine*. Madrid: Alianza Editorial, 1973.
- . *L'omblic des limbes*. París: Gallimard, 1987.
- . *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1964.
- Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica”. *Iluminaciones*, edición y prólogo de Jordi Ibáñez, Bogotá: Taurus, 2018.
- Breton, André. *Manifiestos surrealistas*. Buenos Aires: Argonauta, 2001.
- Deleuze, Gilles. *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós, 1984.

- . *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 1986.
- . *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 2005.
- Flitterman-Lewis, Sandy. "The Image and the Spark: Dulac and Artaud Reviewed". *Dada and Surrealist Film*, editado por Rudolf E. Kuenzli, Cambridge: MIT Press, 1986, pp. 110-127.
- Goudal, Jean. "Surrealism and Cinema". *Surrealismo y cine*, editado por Fernando Delmar, México: UAEM, 2021, https://www.delmar-circa.com/_files/ugd/467855_17cdf4330c-5943478785de9c354adofa.pdf
- Huygens, IIs. "Deleuze and Cinema. Moving Images and Movements of Thought". *Thinking Pictures*, núm. 18, septiembre de 2007, http://www.imageandnarrative.be/inarchive/thinking_pictures/huygens.htm. Consultado el 16 de septiembre de 2022.
- Magrini, James M. "Surrealism and the Omnipotence of Cinema". *Senses of Cinema*, núm. 44, 2007, https://www.academia.edu/37378738/_Surrealism_and_the_Omnipotence_of_Cinema. Consultado el 10 de noviembre de 2022.

LA PROPUESTA CINEMATOGRAFICA DE FEDERICO FELLINI DE *EL SATIRICÓN* DE PETRONIO

Armando Alonso Beltrán

En este capítulo nos acercaremos al proceso cinematográfico que realizó Fellini en su película *El Satiricón*, que él mismo definió como una “adaptación libre” del texto clásico romano homónimo de Petronio. Fellini crea una obra a partir de otra. El objetivo del análisis detallado de la adaptación es identificar las características estéticas que definen la particularidad de la propuesta cinematográfica del director italiano.

Las herramientas teóricas utilizadas son la semiología desarrollada por Christian Metz y los códigos de significación de Barthes, combinadas con aspectos técnicos que han enriquecido la semiología cinematográfica, como se puede apreciar en la propuesta de herramientas estructuralistas expuestas por Robert Edgar-Hunt, John Marland y Steven Rawle. Para el estudio de la intertextualidad y el proceso de adaptación se seguirán las líneas teóricas de Kristeva y Subouraud.

Los tres grandes rasgos que se intentarán exponer como conclusión son: la complejidad plástica de la obra, las recurrencias que crean paralelismos estilísticos unas con otras y la estructura dinámica de oposiciones dialécticas que se despliega como un entramado estético que busca provocar al espectador. Trataremos, así mismo, de explicar la interrelación de estos tres aspectos.

La significación en el cine

Christian Metz es el primer teórico del cine que aplica la semiología desarrollada por Saussure a lo que regularmente se llama “lenguaje cinematográfico”. Una de las primeras dificultades a las que se enfrentó fue definir lo que realmente quiere decir con “lenguaje cinematográfico”; es evidente que existen diferencias entre el lenguaje que, hasta ese momento, habían estudiado los lingüistas como lengua y las herramientas usadas en el cine como forma de expresión articulada. Describió con detalle las similitudes que le permitieron usar los conceptos y métodos de la lingüística y marcó las diferencias que alejan el cine de la lengua para tratar de asir la expresividad cinematográfica en un marco teórico firme. Una de sus primeras reflexiones teóricas está centrada en la búsqueda de los orígenes del cine como discurso. Toma como base el montaje y las herramientas de edición desarrolladas por los cineastas, para formular la diferencia entre el cinematógrafo como analogía de la realidad y el cine como conjunto de elementos expresivos correspondientes a sí mismo. “Historiadores y teóricos del filme están de acuerdo en considerar que uno de los principales rasgos que marcaron paso del *cinematógrafo* al *cine* fue la ‘liberación’ o la ‘movilización’ de la cámara” (Metz, 2002: 99).

Antes de la movilización de la cámara, se obtenía lo mismo que al montar una obra de teatro en el escenario; la cámara permanecía estática y los elementos expresivos eran similares a los de la fotografía que trataba de imitar la realidad y a los del teatro; no existía algo propiamente cinematográfico.

Metz es enfático al marcar las similitudes entre el movimiento de cámara y el montaje, pues este permite obtener el mismo efecto que un movimiento de cámara. Varias tomas con

diferentes distancias de cámara y distintos ángulos, con distintos emplazamientos, situadas una junto a otra en el orden adecuado por medio del montaje dan el mismo resultado que una cámara moviéndose. El montaje nos permite tener la noción de espacio y la particular situación de los actores que otorga un movimiento de cámara.

Es a partir de la incorporación del montaje que el cine se puede catalogar como discurso; es a partir de ese “movimiento de cámara” que las herramientas expresivas del cine comienzan a desarrollarse y directores-teóricos como Eisenstein o Pudovkin comienzan a escribir los fundamentos teóricos del cine. Así comienza la elaborada construcción de elementos significantes que lo hacen parecerse a un lenguaje cuyo germen y origen es la fotografía.

“El lenguaje cinematográfico no es una batería de significantes, sino una batería de significaciones” (Metz, 2002: 116). Cuando nos acercamos analíticamente a un filme, lo que observamos no son simplemente significantes que se encadenan unos con otros mediante herramientas fílmicas expresivas, sino significantes que funcionan como tales en un nivel y que, en otro nivel de análisis, pueden ser significados. Mientras todo significado que se mencione en el análisis tenga plenamente identificado su significante, puede ser usado con claridad para elaborar el mismo.

La semiótica del cine, en la actualidad, va más allá de la “toma” que Metz define como la unidad mínima de significado, y busca en los fragmentos de información, dentro de la “toma” o plano, que utilizan los cineastas para expresarse. Aquí se utilizarán los dos conceptos como sinónimos y nos inclinamos por el término *plano* para señalar el segmento de filme entre corte y corte.

El fragmento mínimo de análisis se ha convertido, así, en el signo (el significante según Metz). Para tratar de entender el significado de un signo, Edgar-Hunt, Marland y Rawle identifican dos dimensiones del significado o niveles de significación: la denotación y la connotación. La denotación es el significado directo que se le atribuye a un signo. Por ejemplo, una bandera identifica a un país en específico o una postura, como en el caso de una bandera blanca. La connotación es el significado indirecto. Por ejemplo, una bandera puede significar heroísmo, patriotismo o nostalgia por la patria (Edgar-Hunt *et al.*, 2011: 26).

Por otro lado, Roland Barthes identificó cinco sistemas de significación o códigos. Estos sistemas son preexistentes a la propuesta expresiva y, por lo tanto, independientes de la misma, pero son importantes para su lectura y funcionan al querer descifrar una construcción o estructura de significados compleja como el lenguaje cinematográfico o cualquier texto (Barthes, 2001: 14-15).

Los cinco sistemas de significación propuestos por Barthes son: el código hermenéutico, el semántico, el proairético, el simbólico y el referencial o cultural. El código hermenéutico apunta al planteamiento de los problemas o conflictos, con la creación de expectativas e interrogantes que otorgan un sentido a las imágenes y acciones (a la información) que se presentan dosificadamente. El código semántico hace referencia a los signos que apuntan a los personajes y al escenario, y nos proporcionan datos: los nombres, el vestuario, los gestos, movimientos o diálogos; la información que este código brinda es generalmente inferida. El código proairético refiere a los signos que nos proporcionan información sobre la acción o acciones que dan forma a la narración, por ejemplo, cuando vemos a

un boxeador preparase para una pelea, tenemos información relevante que es distinta a la pelea en sí. El código simbólico se basa en la interpretación que hace el espectador sobre los datos que recibe y tiende a agruparse en forma dialéctica, es la forma en que se comprende el flujo de significados más allá de la acción: bueno-malo, vida-muerte, justicia-injusticia, etcétera. El código de referencia apunta a los conocimientos manejados por una cultura o sociedad en específico, como los colores, los valores éticos o morales, las tendencias socioeconómicas o políticas (Edgar-Hunt y otros, 2011: 29-30).

Cada plano es una construcción de signos controlada a detalle por el director. La forma más acertada de acercarse a esta construcción técnica es desde la perspectiva de la cámara. Para realizar esta labor, conviene definir sus características: la distancia, entre la cámara y el personaje o el objeto filmado; la altura, en relación con el personaje u objeto filmado; el ángulo o inclinación en que está dispuesta la cámara en relación con el personaje u objeto filmado; la profundidad de campo —de todo lo que está dentro de cuadro hay partes enfocadas y otras no—, y el movimiento de cámara —hay diferentes formas de mover la cámara y cada una tiene un resultado en la imagen obtenida—. La cámara puede inclinarse también hacia los lados para dar la sensación de confusión, desequilibrio o pérdida de control. La composición de la imagen, la iluminación y la puesta en escena son elementos que dan significado a la imagen y al plano en general.

Para el análisis, agruparemos los planos en escenas que implican, por lo general, una unidad espacial, la acción mostrada en diversos planos sucede en un mismo lugar. Las escenas se agrupan para formar secuencias que implican, por su parte, una unidad temporal.

Toda película trata de algo; por más abstracta o experimental que sea, tiene un principio y un fin, una profusión secuencial de imágenes que se congregan, como hemos visto, en planos y estos, en secuencias, que son un conjunto de planos con un mismo sentido visual y narrativo. Por último, se encuentra la serie de secuencias que forman una historia. El acercamiento más simple a la historia es por medio de la estructura básica de tres partes: un principio, un desarrollo y una conclusión.

La intertextualidad

El concepto *intertextualidad* fue utilizado por primera vez en el texto *La palabra, el diálogo y la novela*, formulado por la teórica del lenguaje de origen búlgaro Julia Kristeva, quien nació en Sofía en 1941. Después de terminar sus estudios, se trasladó a Francia para realizar un posgrado en lingüística. Fue ahí donde desarrolló su trabajo intelectual; se integró al grupo de la revista *Tel Quel*, eje editorial en el que confluyó el trabajo de diversos teóricos del lenguaje. Kristeva dice: “[...] todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, al menos como *doble*” (1978: 190).

El término remite literalmente a la relación entre textos, a textos interrelacionados. Esto nos hace pensar inmediatamente en la alusión o la citación, en referencias directas a otros textos, pero el concepto va más allá, presupone un sustrato común de significados que se entretajan en la tradición o en la cultura. Ese tejido de textos es el *intertexto*, una red que se retroalimenta, que está siendo continuamente. Un texto hace referencia a otros y esos, a su vez, a otros más, así hasta abarcar

un vasto campo. Este concepto dota de volumen el texto al que se accede, ya que sus correlaciones se multiplican (Villalobos, 2011: 141).

Si en la actualidad toda expresión cultural puede ser considerada un texto, un conjunto estructurado de signos y significaciones, la intertextualidad se desprende de su carácter lingüístico y abarca otras disciplinas. Por esencia, tiene esa carga transdisciplinaria, así, una película puede remitir a un concierto, este, a una obra de teatro y esta, a un conjunto de obras plásticas.

La adaptación de una obra literaria al cine

El uso de obras literarias como base narrativa de filmes se puede rastrear en la historia del cine hasta sus inicios. Cuando el cine, además de un proceso que registra eventos, se concibe como medio para contar historias, surge la necesidad de crear argumentos originales o tomar historias ya existentes para usarlas en el nuevo medio. Así, a la par de su evolución, se desarrolló el ejercicio de adaptar narraciones existentes a las herramientas particulares de este medio. Las novelas y el teatro, principalmente, fueron fuente de argumentos para filmarse, pero también se usaron textos como la Biblia, hechos históricos, cuentos populares e historias originales.

La exigencia económica de recuperar los gastos de filmación demanda historias atractivas para el público. Por esa razón, se usaron —se usan hasta la actualidad— narraciones conocidas y con una buena aceptación social, lo que se traduce en historias con poca exigencia hacia el espectador. Esto cambió cuando el cine se abrió a una propuesta de autor y el equipo de producción tomó preponderancia.

En las primeras décadas de la historia del cine, las adaptaciones, además de basarse en historias conocidas y sin ninguna complejidad estructural o temática, buscaban una fidelidad narrativa con respecto a la obra que servía como base argumental.

Aunque se pretendía una fidelidad entre la historia adaptada y su original, el proceso de adaptación crea problemas en sí mismo. Si bien ya existe la historia que se va a contar, hay que definir cómo. La puesta en escena resuelve dicha cuestión, pero ahora estamos más cerca del teatro que de la literatura. En sus inicios, el cine tomó prestados del teatro muchos recursos. La cámara no se movía y lo que se filmaba era literalmente una puesta en escena; los actores eran actores de teatro y, en el nuevo medio, sus movimientos lucían exagerados.

Poco a poco, se desarrollaron aspectos técnicos, como el montaje y los acercamientos, que separaban el cine del teatro. La cámara empezó a moverse y los actores provenían del cine mismo y no del teatro o la ópera.

Mientras el lenguaje del cine se desarrollaba, la adaptación que se hacía de la literatura al cine aprovechó mejor las herramientas que se tenían a la mano. En lugar de narrar, se muestra. Ahí hay una diferencia clara con respecto a la literatura; en cine no hay un narrador como se ha definido para la novela. Se dan casos en los que se filma a un personaje que cuenta una historia, pero no es quien narra la película, “en el cine, la narración será el relato de una serie de acciones [...] pero también será el hecho de mostrar cuerpos, espacios, expresiones, gestos, tiempos, de emitir sonidos, voces, músicas, de yuxtaponerlos” (Subouraud, 2010: 10).

Ahora, podemos hablar de perspectiva: en la literatura, el escritor define a un narrador que expone la historia. En el cine, es el director quien define dónde estará la cámara y qué es lo

que captará en el cuadro; es quien escoge el orden del material filmado y el contenido en el montaje; decidirá qué sonidos incluir, la música que se escuchará y cuándo y qué imágenes acompañará. Por lo tanto, tenemos la obra literaria por un lado y, por el otro, el punto de vista del director de cine sobre esa obra. Este es el primer filtro que pasa una obra al ser adaptada.

Surge, entonces, una pregunta: ¿es la misma obra? El director de cine hace suya una novela y la transforma, la permuta, la metamorfosea, la traduce a otro lenguaje. Aquí aparece el viejo problema de la traducción y el traductor como traidor. Por eso, es imposible comparar una obra literaria con su adaptación cinematográfica cuando se pretende poner una sobre otra. Aún más, no se puede comparar una adaptación con el trabajo que hace un traductor al traducir una obra de un idioma a otro porque son dos lenguajes distintos, lenguajes con significantes distintos. No se trata de copiar, eso es imposible, lo que se hace es captar algunos aspectos esenciales y, entonces, tratar de expresarlos con los medios particulares del cine.

Otros elementos que crean veracidad en el filme son los recursos de movimiento de cámara, duración del plano-secuencia, montaje (es reconocida universalmente la regla de mantener el eje de la cámara entre plano y plano para no romper con la percepción del espacio del espectador), el sonido que acompaña las imágenes, tanto lo que se muestra en cuadro como lo que no.

Entre los aspectos que deben resolverse, está la cuestión del tiempo. En un sentido general debemos decir que el director de cine o guionista que trabaje en una adaptación tiene que recortar la información contenida en una obra literaria. Debe decidir qué elementos de la narración mantiene y cuales deja fuera, volvemos a subrayar la idea de buscar la esencia de la

narración, vamos más allá de la obra en sí; o sea, debe tomar un punto de vista, plantear una perspectiva particular y, por lo tanto, personal.

El proceso de cortar fragmentos de la obra que se adapta se llama elipsis y, como vimos, es necesario al momento de adaptar de la literatura al cine. Mediante la elipsis, el autor de la adaptación asume una perspectiva, lo que implica que otorga mayor importancia a unos aspectos de la narrativa que a otros. Así, se define la estética que el autor propondrá en la obra; es la forma como se construye la visión de un artista a partir de otra obra que sirve más como fuente de inspiración que como mero esquema narrativo que se va a repetir.

Las elipsis pueden formar tensión dramática ahí donde simplemente se sugería, pueden enfocar la atención del espectador en aspectos poco relevantes en el original para sugerir formas y contenidos, para armar esa estructura de cadenas de significaciones que es el lenguaje cinematográfico.

La elipsis es necesaria; la dilatación, en contraparte, es opcional. Las herramientas del cine permiten hacer lo opuesto con el tiempo-espacio. Si la elipsis lo contrae, la dilatación extiende el tiempo (¿en relación con qué?, con el texto original). Usando mecanismos como la multiplicación de perspectivas de la cámara o la edición, se puede expandir el tiempo de una escena o una secuencia completa. Esta fórmula crea efectos diferentes en el espectador y ayuda a conseguir los propósitos estéticos de un director.

Además, están los planos que sirven como puente entre dos escenas o secuencias que dilatan el tiempo y permiten atemperar emociones, provocar la reflexión o, simplemente, digerir los planos anteriores. La música también puede usarse para afectar la percepción del tiempo: los ritmos rápidos dan la

sensación de que el tiempo apremia, empujan a la angustia, y los ritmos lentos provocan ligereza, una tendencia a la contemplación y la relajación.

Uso el concepto tiempo-espacio porque uno de los aspectos básicos con los que trabaja el cine es el espacio. Anteriormente, revisamos cómo el montaje antecedió al movimiento de cámara, y el desarrollo de teorías y técnicas de montaje revolucionó el medio, luego, el movimiento de cámara permitió usar el tiempo y el espacio como significantes. Por ejemplo, una forma de usar el espacio fue la gestada por los encuadres vanguardistas del director norteamericano Orson Welles; el uso de perspectivas que servían como significantes dio impulso a la importancia de la composición del cuadro.

El color adquirido posteriormente permitió usar la paleta como un signo más, como una herramienta de significación que los directores tenían al alcance. Por lo tanto, cuando vemos en cuadro una atmósfera roja percibimos calor, pasión, peligro y, en contraste, si el autor propone un ambiente azulado, sentimos frialdad, profundidad, calma. Este ejemplo es burdo, pero permite reconocer hasta qué punto los detalles que conforman el plano tienen relevancia estética

Aquí, conviene retomar una idea ya expuesta: la intertextualidad. Durante el transcurso de nuestras vidas, conformamos una memoria y un aprendizaje visual que nos permiten *leer* las imágenes desde un conocimiento previo, por supuesto, la lectura será más enriquecedora ante la obra de un buen director y gracias al bagaje cultural del espectador.

El uso del sonido es otro recurso que se comparte con el teatro y que se aleja de la literatura. Existen, sin embargo, diferencias que particularizan la herramienta. En teatro, podemos escuchar el sonido de la lluvia y sabemos que el sentido

es crear una atmósfera, aunque no veamos la lluvia. En el cine, podemos oír la lluvia y creer que llueve, pero también podemos ver la lluvia al mismo tiempo, es más, podemos ver la lluvia y escuchar otra cosa, música, por ejemplo; esto permite jugar con el sonido y la imagen y crear una multiplicidad de propuestas.

Existen los planos en el sonido: primer plano, segundo, fondo. Este recurso también repercute en la percepción del espacio y de lo que sucede en ese espacio que no vemos. El espacio en cine se divide entre el que se ve en cuadro y el que no se ve pero se implica; el sonido influye en esa percepción. El personaje cambia su mirada hacia fuera de cuadro, se escucha un estruendo, un rechinado de llantas, una puerta que se abre. No vemos, nada más esperamos que la imagen cambie y nos muestre lo que ha sucedido, pero eso es una decisión del autor.

La música puede volverse un significante importante. Fellini trabajó con un músico durante casi toda su carrera, Nino Rota, con quien logró alcanzar capacidades expresivas amplias y acertadas. Parece que se entendían a la perfección y Rota lograba crear los mundos musicales a partir de la propuesta del director.

En la tarea de adaptar una obra literaria al cine hay un factor determinante: los personajes. En el cine se muestra el personaje y se tiene la posibilidad de explicarlo de otras formas. La cantidad de personajes puede variar, por lo general disminuyen y se acentúan las relaciones de unos con otros. No sucede lo mismo que en el teatro, donde se sigue una dramaturgia elaborada de antemano.

La multiplicidad de planos demanda una capacidad expresiva del actor diferente a la del teatro; un gesto en primer plano expresará distintas gamas de emociones de las que se pueden lograr en el teatro o la literatura. No es lo mismo describir a un personaje subiendo la escalera que mirarlo, además, desde un

punto de vista definido, la cámara puede enfocar solo sus pies y seguirlos mientras suben la escalera.

Como hemos visto en las páginas anteriores, con el personaje sucede lo mismo que con los argumentos o los diálogos, el autor los toma, los lee, los interpreta desde su propia mirada, los transforma, los reelabora y hace una propuesta estética propia de un personaje existente con anterioridad.

En lo que respecta a los espacios, las atmósferas, los paisajes, el director de cine tiene limitaciones materiales ineludibles que ciñen su capacidad imaginativa. La producción tiene un costo y las posibilidades con respecto a la materia siempre definirán los resultados.

Generales

El Satiricón de Petronio está compuesto por fragmentos —pocos relativamente—, que pueden organizarse cronológicamente, de lo que se cree que era una historia dividida en libros, de los que se conservan solamente el xv y xvi. Por lo tanto, se puede inferir que el mínimo de libros que constituyen esta inasible obra es dieciséis (Codoñer, 2008: vii). Algo parecido sucede con el autor. Por referencias, la obra se adjudica a Petronio Arbitrator o Arbitri, de quien se sabe poco; en lo que coinciden la mayoría de los investigadores es en ubicarlo en el período de Nerón, esto es, a principios de la segunda mitad del siglo i (viii-x).

La historia que se cuenta en estos fragmentos se centra en las aventuras de cuatro personajes principales: Encolpio, Ascilto, Gitón y Eumolpo. Por la estructura de los eventos narrados, se cree que son los primeros tres personajes los protagonistas de los dieciséis libros y que, en estos, se narran más peripecias. Por lo menos, nada parece indicar lo contrario.

En la edición de Gredos, el texto traducido al castellano está dividido en tres partes tituladas: Ascilto, La cena de Trimalción y Eumolpo. La narración está dividida en 141 capítulos, de los cuales, 26 corresponden a la primera parte; 51 a la segunda parte y 62 a la tercera.

Todo el texto está escrito en primera persona, y tiene como narrador a Encolpio, protagonista de la novela, de quien se desconoce su nombre hasta el capítulo 91. La primera parte comienza con un discurso de Encolpio sobre la decadencia de la oratoria, Agamenón le contesta y Encolpio, al percatarse de que Ascilto ha desaparecido, va en su búsqueda. Es guiado por una anciana a un prostíbulo, donde encuentra a Ascilto, quien fue conducido hasta ahí por un hombre para obtener sus favores. Aparece Gitón y enseguida se aclara la relación de este con Encolpio: son amantes. Ascilto y Encolpio discuten y deciden separar sus caminos, pero lo dejan para después del banquete con Trimalción.

A continuación, se presenta una escena un tanto extraña por la falta de coherencia con el resto. Los tres personajes mencionados se encuentran en un mercado tratando de vender un manto robado; llega ahí un campesino que lleva consigo una capa que los protagonistas habían perdido anteriormente, esta tiene cosidas, en un extremo, unas monedas que les pertenecen. Logran recuperar la capa intercambiando el manto que, a su vez, es reclamado por el aldeano y regresan a la posada donde se hospedan.

Hasta ahí llega a buscarlos Cuartila, servidora del dios Príapo, quien los acusa de haber profanado una ceremonia y les exige la reparación de la falta. La siguiente escena está fragmentada y es difícil seguir la acción, pero lo que se puede dilucidar es que los tres personajes son sometidos a torturas y

vejaciones sexuales como castigo. Después, mientras intentan descansar, se presenta un esclavo y les recuerda que están invitados al banquete de Trimalción.

Encolpio narra los detalles del banquete, esta es la segunda parte y la que más completa se encuentra de toda la obra.

En la tercera parte, Encolpio y Ascilto se separan, Gitón decide irse con Ascilto, lo que entristece a Encolpio, quien, para distraerse, entra a una especie de galería de arte y conoce al poeta Eumolpo. Encolpio invita a cenar a su nuevo amigo y en el camino encuentra a Gitón, se reconcilian y van los tres a la posada. Encolpio, en un ataque de celos, intenta deshacerse de Eumolpo, pero este lo deja encerrado en su cuarto e intenta, fallidamente, suicidarse.

Aparece Ascilto buscando a Gitón, quien se esconde por órdenes de Encolpio; Ascilto se va y Eumolpo encuentra a Gitón debajo de la cama. Eumolpo tenía decidido embarcarse e invita a sus nuevos amigos a acompañarlo; ellos aceptan.

Una vez en el barco, escuchan unas voces que Encolpio cree reconocer y le pregunta a Eumolpo por el dueño del barco, le explica que es Licas que viaja con Trifena. Encolpio y Gitón se asustan, pues huyen de estos dos personajes (se desconoce el motivo de la ofensa). Deciden hacerse pasar por esclavos, se rapan, se rasuran hasta las cejas y se pintan de negro. Pero son descubiertos y se suscita una trifulca entre quienes los defienden y quienes apoyan a Licas y Trifena. Eumolpo y Trifena logran calmar los ánimos.

Se forma una tormenta que hace naufragar el navío; Licas muere ahogado y Trifena es evacuada en un barco salvavidas; Encolpio y Gitón deciden morir juntos, pero sobreviven salvados por unos pescadores, al igual que Eumolpo. Ya en la costa, se enteran de que han llegado a Crotona y deciden que

Eumolpo se hará pasar por hombre rico sin herederos para aprovecharse de la avaricia de los crotonenses.

Después, hay un pasaje un tanto extraño por lo fragmentario en el que Encolpio tiene una aventura amorosa con Circe, pero este es incapaz de completarla porque sufre de impotencia. En el último capítulo, Eumolpo pone como condición a sus herederos que se coman su cadáver; ahí se interrumpe la narración.

Dado el carácter fragmentario de la novela que ha llegado a nuestras manos, no se puede inferir un tema general de la obra. Lo que sí se puede observar en los capítulos que se han rescatado es el tono irónico de una descarnada crítica a la sociedad romana de principios de la era cristiana, específicamente del siglo I. Petronio nos muestra una crítica mordaz y lúcida, un fresco, un mural de la decadente sociedad en la que vivió, la cual tiene sobrevalorados los placeres carnales y una voracidad desatada por los bienes materiales a costa de los culturales, humanísticos y espirituales.

De Petronio a Fellini

El impacto que provoca la estructura narrativa de la película es resultado de la decisión de Fellini de mantener el carácter fragmentario de la novela de Petronio. No es azarosa, por lo tanto, la perplejidad del espectador al saltar de una secuencia a otra sin una continuidad lógica o con pocas y sutiles líneas que la mantengan. En la primera secuencia, conocemos a dos personajes, Encolpio y Ascilto, que pelean por un tercero, Gitón, que no aparece todavía. En la segunda, vemos cómo Encolpio trata de recuperar a Gitón de un actor de teatro al que le fue vendido por Ascilto. Las referencias lógicas están, pero es tanta la

información verbal, narrativa, plástica, que la deducción exige atención y rapidez para comprender lo que sucede. Por ejemplo; la única fugaz referencia a la época se da cuando el público increpa al actor por burlarse del César, debemos inferir, entonces, que se trata de la Roma imperial. Los quiebres de lógica también están: le cercenan la mano a un actor en el escenario; los encuadres sorprendentes de imágenes oníricas; las pequeñas anécdotas fuera del cauce principal de la narración, como accidentes; los personajes mirando y hablando a la cámara; el juego de sombras irreal cuando el actor se acerca al proscenio. Además, no son concluyentes, son provocaciones estéticas que inculcan la duda y hacen germinar la reflexión o la crítica.

La tercera secuencia es muy compleja visualmente y no tiene coherencia: vemos a Encolpio caminando con Gitón por la ciudad en la noche. La recreación de la Roma antigua nos separa de la cotidianidad, al igual que las túnicas que visten los personajes, el maquillaje exagerado, los peinados extravagantes. Vale la pena resaltar el uso de las sombras como significantes; parece que no hay continuidad en lo que significan las sombras, son usadas de distinta forma (como significantes con diferente significado) en los contextos adecuados: a veces amenazantes, a veces benevolentes, a veces expectantes.

Sigue la secuencia del burdel en la que la multiplicidad y extravagancia de personajes que desfilan en cuadro nos despega más de la realidad, las significaciones se multiplican y causan perplejidad. La secuencia parece concluir con el encuentro erótico entre Encolpio y Gitón, pero de la nada aparece Ascilto en cuadro, rompe con la escena romántica y provoca la desilusión de Encolpio cuando Gitón decide abandonarlo para irse con Ascilto. Luego, las escenas del terremoto cierran la larga secuencia de la pasión-abandono-derrumbe.

En la secuencia siguiente, vemos a Encolpio y a Eumolpo pronunciar sendos discursos, uno sobre el amor y otro sobre el arte; un quiebre escenográfico lógico nos hace cuestionarnos sobre los conceptos de verdad discursiva, verdad narrativa, realidad y ficción. Además, no deja de tener un tono de autorreferencia, no tan evidente en cuanto al amor, sino al planteamiento sobre el arte. En este punto, es innegable la pretensión artística de la película, así que es válido suponer que los argumentos a favor del arte también lo son a favor de la inclinación artística de la propia película.

La escena onírica del baño antes del banquete de Trimalción tiene el mismo efecto: cuestiona, provoca. Así, somos testigos de un banquete tradicional romano salpicado de irrealidad más allá de las actitudes extravagantes de los comensales y de las costumbres que nos parecen tan distantes. La escena infernal de la cocina y escarnio brutal a Eumolpo nos provocan repulsión y asombro. Esta secuencia es la más larga, continúa con la escena patética del mausoleo y la historia representada de la viuda de Éfeso que nos sumerge en la fantasía.

La secuencia corta de Eumolpo hablando sobre la muerte y la permanencia del arte, de la obra, en un ambiente onírico y simbólico (no es redundante en el análisis), genera profundidad en el impacto de las significaciones. No dejemos escapar la autorreferencia ya explicada y la belleza en la composición.

Repentinamente, vemos a Encolpio tendido en el suelo bajo un sol abrazador en contraposición con la luz difusa de la secuencia anterior. Estas tensiones dialécticas que identifica Barthes a nivel narrativo en sus sistemas de significación como el *código simbólico*, que se basan en la interpretación de la información que se recibe y es agrupada en relaciones dialécticas, son parte fundamental en la propuesta estética del director. Así

como Hitchcock usó magistralmente las herramientas del lenguaje cinematográfico para generar suspenso —el *código hermenéutico*, identificado de igual manera por el teórico francés—, Fellini desarrolló tensiones dialécticas en varios niveles, las cuales potencializaban la significación hasta llevarla a planos sublimes. Es *simbólico*, en el sentido del *código de significación* propuesto por Barthes para toda narración, pero fundamentalmente *filmico*, en el sentido de Metz. La tensión que tratamos de evidenciar no se encuentra a nivel de código de significación o, más bien, no solo a nivel diegético, sino a nivel cognitivo, universal. Las tensiones aquí mostradas son propuestas desde la forma cinematográfica, son parte de la propuesta estética, del estilo particular del director; se entreveran a nivel narrativo y cinematográfico.

Comienza la secuencia del barco de Licas sin continuidad lógica; aparecen, de pronto, Ascilto y Gitón que son embarcados prisioneros en una nave que es un gran cubo oscuro flotando en el mar, de cuyos costados salen largos remos. Otra provocación estética es el cambio de locaciones: casi toda la película fue filmada en estudio y solo algunas escenas en exteriores. Estos cambios tienen un impacto, ya que cambia la atmósfera, la luz; los espacios creados en estudio tienen un aire irreal, como si pertenecieran a la fantasía o a los sueños. En esta secuencia, vemos la nave flotar en el mar en varios planos distintos, la extraña forma del barco nos hace dudar de su realidad. Provoca, de nueva cuenta.

En la secuencia del barco, hay una escena en la que el realizador usa herramientas cinematográficas conocidas dentro del espacio diegético que rompen con el mismo. Vale la pena resaltarlo. Por ejemplo, cuando Encolpio espía por una rendija en la pared del barco-calabozo hacia las habitaciones de Licas y éste

lucha a muerte, la cámara toma el punto de vista de Encolpio a través del hueco; vemos el cuadro parcialmente oscurecido, la cámara se inclina y mueve el eje horizontal simulando el vaivén de la nave. Aparece en cuadro una esclava de espaldas que inesperadamente gira y mira a la cámara. Descubre a Encolpio espiando y sonrío, pero el efecto en el espectador va más allá del hecho narrado, a quien descubre la mujer es a uno mismo que observa a escondidas, que se angustia al ver la crueldad de Licas, que teme por la suerte de los protagonistas, por la suerte de Encolpio que mira con nosotros como espectadores, que *somos* nosotros. La escena no se queda ahí, a continuación, es el propio Licas quien mira a la cámara y *nos* descubre. La cámara subjetiva coloca al espectador *dentro* de la realidad diegética, lo que rompe la percepción de la realidad, la cuestiona, cancela momentáneamente el contrato de ficción que nos hace creer en la historia que nos cuentan, cuestiona la diégesis misma.

La oposición seguridad-peligro está en la narración, pero la forma subraya esta oposición al cambiar el nivel de importancia de la(s) relación(es) dialéctica(s), por lo tanto, cambia el nivel de significación y el de importancia. La propuesta de fondo de esta secuencia —la aparente seguridad del matrimonio con el poder es frágil— está apuntalada por el lenguaje cinematográfico, no es solamente narrativa.

Sigue otra secuencia que rompe con la lógica diegética en dos esferas distintas: la forma y el fondo. La edición es inusual, mientras vemos el barco también se aprecian unas disoluciones a negro que parecen anticipar las que vendrán; después veremos otras disoluciones que muestran lo que parece un desfile marcial sin voz, con música de trompetas y tambores, como una alegoría de la guerra. Por primera vez, se expone el contexto de la historia: sacan un monstruo del mar, matan al César y

a Licas, cunde el caos. Esta secuencia (que separo arbitrariamente de la del barco-calabozo para efectos de análisis por su distancia estética y narrativa con el resto) sirve de liga narrativa entre la secuencia de Licas y la de la hacienda abandonada, pero desentona con la narración general. Podemos entender la corta secuencia de disoluciones que representa el caos y la miseria de la guerra como puente entre las dos secuencias, pero esto aumentaría la complejidad de la secuencia de Licas y dificultaría su análisis. Además, las disoluciones, el cambio de ritmo y contenido narrativo propuestos por el director le dan unidad a esta división planteada.

El inicio de la siguiente secuencia también cuestiona la lógica interna y provoca cuestionamientos en distintos niveles. Por primera vez, aparecen otros personajes que no son Encolpio, Ascilto, Gitón, ni Eumolpo. Como en la secuencia del teatro, se muestra una introducción y una atmósfera, así como una causa y una consecuencia que le dan continuidad a la narración, pero rompe con las formas establecidas en las secuencias anteriores. Los dueños de una hacienda se suicidan por los cambios políticos que los amenazan. Esto mantiene la lógica de la diégesis, pero es un atentado a la estructura fragmentaria que se había mantenido de manera más o menos uniforme durante la película, siguiendo a los personajes principales como cadena narrativa. El uso de los colores en la segunda parte de la secuencia es particularmente bello: una combinación de rojos y azules en el interior de la hacienda crean una inaudita atmósfera de gozo.

La atmósfera de la siguiente secuencia nos regresa al espacio onírico que caracteriza el ambiente creado en el estudio. Un ambiente árido, el sonido del viento, una historia increíble de una mujer insaciable que viaja a un santuario con su marido,

amarrada a una carreta, para buscar la sanidad. El esposo resignado permite que otros satisfagan los deseos indómitos de su mujer. Por otro lado, sirve como liga o introducción narrativa de la próxima secuencia.

De nueva cuenta, la secuencia siguiente se puede dividir en dos; la primera parte muestra el santuario y el secuestro del oráculo y, la segunda, la travesía, el suplicio y la muerte del mismo. Hay un tercer personaje, la encarnación del mal, que los ayuda. La atmósfera es fantástica en la primera parte y más real en la segunda; ambas contraponen, lo que genera una tensión dialéctica en varios niveles: sueño-realidad, verdad-mentira, bondad-maldad. El personaje desconocido los culpa de la muerte del oráculo, luchan y lo matan.

El impacto del cambio de secuencia a secuencia, de fragmento a fragmento es provocador, cuestiona en sus fundamentos la forma como leemos la realidad y la representación, como asignamos los significados, según la clasificación de Barthes, en cinco sistemas o códigos. Aquí, el impacto es más fuerte, ya que el corte está subrayado con música de trompetas y flautas. Vemos, en el plano general, a Encolpio amenazado por un grupo de hombres armados, no está Ascilto.

La secuencia del Minotauro es también provocativa, el Minotauro no es real, es un hombre con una máscara, una representación amenazante. Hay planos subjetivos, la amenaza se hace más personal. Una luz guía a Encolpio hacia la salida del laberinto por un túnel; no está el hilo de Ariadna, sino una gruta luminosa. El miedo hace suplicar a Encolpio, por una vez, lo vemos implorar humilde y honestamente. Es perdonado. La luz enmarca el perdón y la amistad producto de la sinceridad.

Para contrapuntear, aparece Eumolpo de la nada (lo vimos morir o eso nos hace creer el discurso de la fugacidad de la vida

en relación con la trascendencia de la obra después de la tortura en la cocina de Trimalción). Sorpresivamente rico, llega a ayudar a su viejo amigo a recuperar su virilidad. La superposición de planos narrativos en esta secuencia y la confusión de fantasía con realidad diegética alcanzan un punto extremo cuando Encolpio busca a la hermosa bruja Onotea para que lo cure; cree encontrarla o la encuentra momificada, el trance lo enfrenta con una figura femenina que puede ser real o irreal, ya no importa, lo importante es que recobra su fuerza viril. Simultáneamente (un recurso de montaje que no se había usado en toda la película), Ascilto es herido de muerte. Los cambios entre escenarios creados en el estudio y escenas filmadas en exteriores resaltan la dicotomía realidad-fantasía.

En la última secuencia, Eumolpo se burla de la codicia de la gente. Fellini se burla de la brutal ambición sin límites. Decide citar textualmente un fragmento de la obra de Petronio. Quiere recordar, a quien lo conozca, que la historia contada es ficción, una ficción verdadera, clásica. La voz de Encolpio empieza a narrar otra aventura, el sonido se disuelve, lo que da a entender que las historias continúan sin fin (las referencias a *Las mil y una noches* son constantes). Cabe resaltar el final: vemos un primer plano de Encolpio que se transforma en un fresco, la cámara se aleja y percibimos la imagen de los personajes en unas paredes en ruinas.

Los créditos de la película dicen claramente que es una adaptación libre del clásico de Petronio. En un fenómeno extraño, dado el carácter de la obra de Petronio que se conserva, cuando Fellini usa los fragmentos para crear una obra personal no recurre a la elipsis.

Por lo que vemos, podrían filmarse tres partes que respeten la estructura original de los fragmentos, pues estos tienen una

coherencia temporal la primera parte antecede al banquete, y la tercera sigue diegéticamente de la segunda. Fellini decide resaltar el carácter fragmentario de lo que se conserva de la obra de Petronio y rompe la estructura original. Mantiene el espacio: Roma antigua, pero el tiempo cambia al modificar el orden de las acciones, pero no solo cambia el orden, sino que también crea unas nuevas a partir de las originales. La lucha entre Encolpio y Ascilto que abre la película no está literalmente en la obra de Petronio, pero está el conflicto constante entre los dos a causa de los placeres que otorga Gitón.

La secuencia del teatro en el que está Gitón, porque Ascilto lo vendió, es también una creación de Fellini y su coguionista, Bernardino Zapponi, de manera que no aparece en los fragmentos de la obra de Petronio.

La metafórica caminata en la noche por la ciudad es propuesta original de Fellini y Zapponi. La secuencia del burdel nace de la anécdota de Petronio sobre el engaño irónico que sufre Encolpio por parte de una vieja que, en lugar de guiarlo a su residencia, lo guía a un burdel. Ahí, encuentra a Ascilto quien, también con un tono irónico, fue conducido con engaños y a la fuerza por un respetable padre de familia para obtener sus favores.

Mientras en Petronio el hecho es narrado en dos pequeños capítulos, lo único que se traslada a la pantalla es el espacio, un burdel. La secuencia ideada por los guionistas es larga y compleja. Termina con el desprecio de Gitón y su decisión de irse con Ascilto. Esto sí está en Petronio, pero es el inicio de la tercera parte, en el capítulo 79, después del banquete y, como sucede en la película, antes de que Eumolpo aparezca. El terremoto no está en el texto original y sirve para cerrar la nueva narrativa propuesta por los guionistas.

La secuencia de la galería es una adaptación cercana a Petronio; el diálogo de Eumolpo es una copia literal de unas frases del original, por ejemplo, cuando se presenta como poeta y habla de la decadencia del arte y la ciencia. El discurso, en el texto de Petronio, es largo, pues Eumolpo también habla de la decadencia moral (aunque él incurría en los mismos vicios), en el guion esto se suprime, pues en la película se mantiene de él una imagen inmaculada, de autoridad. La crítica de Petronio es hacia todos, aunque suavizada por medio de la ironía y, seguramente, debido a las costumbres licenciosas de la época (hay que recordar que la esclavitud era común, el sexo con niños y adolescentes, la homosexualidad, la crueldad, eran prácticas y posturas sociales aceptables en general, quizá no públicas, pero sí presentes en la cotidianidad). La crítica de Fellini retoma la ironía, pero la dirige al seleccionar algunas partes de la obra original y la transforma para ser más puntual y actual.

Sigue la secuencia del banquete. Esta es una adaptación que podría parecer literal, con pocos cambios, pero que son estructurales con el objetivo de afinar la crítica y, al mismo tiempo, mostrar las costumbres de la época lo más fielmente posible. Eumolpo, Ascilto y Gitón no van al banquete como ocurre en la segunda parte de Petronio; este suceso no ocupa un lugar tan importante en la obra filmada, la secuencia es larga, pero no más que la de Licas o la de la bruja Onotea.

Eumolpo es quien guía a Encolpio al banquete del *colega* Trimalción, quien se dice poeta. Digamos que Fellini actualiza la ironía, subraya la crueldad (con la escena del castigo a Eumolpo en la cocina) y muestra lo más desagradable y ridículo de las raíces culturales de Occidente. En Petronio, los protagonistas abandonan el banquete después de la patética representación de la muerte del anfitrión. En Fellini, vemos otra transformación

del original: los comensales se trasladan al mausoleo de Trimalción y ahí les es relatada la historia de la viuda de Éfeso. Fellini une las referencias a la muerte y cierra el banquete con la *lección* de la leyenda “el vivo al gozo, el muerto al pozo” como colofón de la cruda crítica social que es toda la secuencia. Mientras en Petronio la ironía generalizada hace parecer plana la obra en la actualidad, Fellini la hace más mordaz, universal y atemporal.

La corta pero poderosa escena del discurso de Eumolpo en el campo labrado, entre la neblina, en la penumbra, afirma la imagen pura e idílica que presenta Fellini del verdadero artista y la trascendencia de la obra de arte no está en Petronio.

El barco de Licas es otro espacio que los guionistas mantienen y usan como escenario de un discurso. No está Eumolpo, pero sí Ascilto, no conocen a Licas con anterioridad, se representa el encuentro del débil con el poderoso en lugar de una mala jugada de la fortuna.

En este sentido, Licas no muere por una fuerza de la naturaleza, muere por una sedición fatal contra el emperador que lo auspiciaba. Gitón es víctima de esta fuerza que sale del control de los protagonistas, pero no es azarosa, como en Petronio, sino que es resultado de la lucha por el poder. La debilidad no aparece ante la naturaleza, sino ante otro ser humano. Otros elementos narrativos enriquecen el discurso y le dan profundidad a la historia que en Petronio parece lejana y plana por el humor y la ironía repetitiva, además de los aspectos cinematográficos que cambian la naturaleza de la obra, como advertimos.

La secuencia de la hacienda no tiene referencia alguna en Petronio y resalta el gozo ligado con la fortuna provocada por los hombres y sus ambiciones que, siguiendo el tono, afecta a todos, a los dueños de la hacienda, a sus esclavos, a sus hijos y a los protagonistas. Así, toma distancia del gozo de los comensales

en el banquete de Trimalción. Este es un gozo que la vida les depara y no un gozo mórbido guiado por la gula y los intereses.

La mujer insaciable también es creación de los guionistas, al igual que la secuencia del oráculo. En este grupo entra la del Minotauro. Estas secuencias le dan equilibrio y multiplicidad a la obra. Ponen en un lugar adecuado el texto original, pues vemos cómo los personajes creados por Petronio son re-lanzados a la ficción para darles otro poder estético y son cargados de significaciones distintas. En este proceso, podemos entender con claridad la intertextualidad y su incidencia hasta la estructura misma del lenguaje. Se cambia la naturaleza del lenguaje, claro, pero al acercarnos al mecanismo lo vemos con transparencia.

En las últimas dos secuencias, identificamos una cercanía relativa con el texto original. Está el hecho de la impotencia de Encolpio y también aparece Onotea, la hechicera poderosa que, ahora sí, tiene el poder de ayudar al enfermo. Pero Fellini reelabora la anécdota humorística de Petronio para crear toda una disertación alrededor de la poderosa naturaleza femenina, peligrosa tanto como sanadora.

Al final, está la transcripción literal de la condición de Eumolpo para hacer válido su testamento. Aquí también Fellini va más allá y muestra el cadáver de Eumolpo devorado por la voracidad de los herederos. Ironía que se recupera para cerrar la película: concluir, con una crítica más, la adaptación libre de una obra clásica que es crítica e irónica en su totalidad es un cierre que honra la obra fuente que refiere la antigüedad y perdurabilidad de Petronio, como lo quería Eumolpo. Un poeta que, ahora sí, muere como un artista. La autorreferencia ya no es a sí mismo (8 ½), ya no es a la esposa (*Julieta de los espíritus*), ahora es a la obra en sí.

Uno de los rasgos que caracterizan el lenguaje de Federico Fellini es la complejidad plástica que alcanza el director al construir la imagen en cuadro y el plano como consecuencia. Para ejemplificar este aspecto nos referiremos a la secuencia entre el teatro y el burdel, la caminata nocturna que no dura más que unos pasos entre las calles de una ciudad antigua.

La secuencia está caracterizada por una riqueza de signos. Comienza con dos sombras proyectadas en una pared alta, gris oscuro, de noche. Podemos advertir que estas sugieren una presencia distinta a la evidente, a la corporal. Después de las sombras aparecen los cuerpos que las proyectan, son Encolpio y Gitón que caminan tomados de la mano. Hay una presencia doble, la física y otra oscura que se proyecta fuera de nosotros. Esta sensación-percepción se subraya cuando se abre una calle al fondo y vemos una colosal escultura de una cabeza humana jalada por un conjunto de briosos corceles negros. En primer plano, tenemos a la pareja de espaldas que, tomados de la mano, miran el espectáculo al final de la calle. Esta imagen es sumamente compleja: dos amantes miran una cabeza, símbolo de la razón y la inteligencia, o sea, la medida y el equilibrio. Pero esa cabeza es jalada por un grupo de caballos negros, que representan la fuerza de pasiones oscuras capaces de arrastrar el descomunal peso de la razón.

Al poner a los amantes en primer plano y al fondo el carro en las sombras de la noche, el director propone una imagen de la pasión amorosa-erótica (hay una tensión entre estos dos conceptos durante toda la película) que viven los personajes. Pero no se queda en esa imagen elaborada metafóricamente: los personajes siguen su camino a la derecha, al porvenir, y la cámara se desplaza con ellos. Aparece por la derecha del cuadro, en el camino de la pareja, una hoguera en primer plano detrás de

la cual desaparecen los amantes. El fuego es otro signo recurrente en la película, al igual que otros, con diferentes significados según el contexto. La hoguera, en este caso, significa la pasión ardiente que consume a los amantes. Como caminan a la derecha podemos inferir que también se apunta al futuro: el fuego que los consumirá. Otro de los rasgos que caracterizan el lenguaje del director es la reiteración o recurrencia que crea paralelismos estilísticos y de significación en distintos niveles y momentos en el trascurso de la película, lo que genera diferentes efectos en el espectador.

El recurso reiterativo más evidente es la inserción de planos ajenos a la realidad narrativa. Fellini muestra planos que irrumpen la diégesis, rompen el discurso lógico, en momentos en los que, por lo menos, funcionan como distorsionadores de la percepción y, en otros, momentos logran disparar la lectura a distintos niveles fuera del común flujo de información lógica que estamos acostumbrados a percibir. Estas irrupciones son constantes en el filme, algunas son más simples que otras, pero el efecto es similar: trastocan, provocan. Otro elemento recurrente que usa el director son los personajes que miran a la cámara. Este recurso, con relevancia diegética o sin un significado concreto, es también provocador, exige la presencia del espectador, un esfuerzo en la participación y lectura. Desde el mundo irreal creado por el director, invita a la presencia.

Un recurso más que crea paralelismos estéticos es el uso de rendijas, puertas, ventanas, pasillos, túneles para enfocar la atención del espectador. Fellini lo utiliza para cambiar de niveles de percepción como lo hace con las otras herramientas que ya hemos revisado. Usemos como ejemplo el túnel de salida del laberinto del Minotauro. Encolpio se halla en grave peligro dentro del laberinto y un pasillo iluminado le indica la salida, la

salvación, la metáfora continúa con la luz ya fuera del laberinto donde es perdonado por el Minotauro. Así, la gruta luminosa indica la metaforización de la luz o, dicho con otras palabras, el cambio en el nivel del significante. La luz como guía a la salida del laberinto, a la vida; la honestidad como resultado de seguir la luz. En este uso particular del recurso radica la originalidad del director. Así es como funcionan sus rendijas, puertas, ventanas, pasillos, túneles, como un desgarramiento en la realidad diegética. Un recurrente develar el misterio. Apertura que es emblemática estéticamente. Postura artística singular.

Hay signos que se repiten durante la película que no caben en las categorías ya expuestas. Vale la pena detenerse en un par para tener un ejemplo de otro tipo de paralelismo estético desarrollado por el director en esta película. El fuego es un elemento que el autor usa con distintas connotaciones y cuya presencia es constante. Ya vimos la hoguera de la pasión detrás de la que desaparecen Encolpio y Gitón cuando caminan por la calle. En el burdel, una cama se incendia. Eumolpo es brutalmente torturado con el fondo de fuego de los hornos. La pira funeraria en la hacienda que ya mencionamos. El fuego de Onotea que revivifica. El fuego entre las piernas de Onotea.

El signo del caballo negro es usado dos veces con el mismo significado. En primer lugar, aparece cuando un hato jala el carro con la cabeza de la escultura y, más adelante, aparece de nuevo, al frente de la carreta de la mujer insaciable, en el páramo.

Por último, podemos señalar la compleja estructura de tensiones dialécticas que se superponen mientras transcurre la película. La diferencia y originalidad del director italiano estriba en la creación de un mecanismo de tensiones dialécticas más allá del nivel narrativo, que lo incluye, pero lo rebasa cuando

se vuelve plástico o estético (hemos usado los dos términos casi de forma indistinta). Así, hasta los cortes del montaje y las disoluciones son parte de este complejo entramado de tensores. No solo eso, sino que los sonidos son usados de la misma forma, de la misma manera que hasta los movimientos de cámara, como el balanceo en la secuencia del barco de Licas. En toda relación dialéctica deviene un tercer estado, la resolución del conflicto. Por ello, en este caso puede decirse que la estructura de tensiones dialécticas es dinámica, en algunos casos la tensión es resuelta en la obra, en otros, el agonismo solo es propuesto por el autor y es el espectador quien tendrá que resolverlo en un momento dado.

Enlistamos una serie de relaciones de oposición que se presentan a lo largo de la obra para tener un ejemplo más concreto de lo que se plantea: amistad-traición, amor-desamor, realidad-ilusión, objetividad-subjetividad, compromiso-livianidad, conciencia-inconsciencia, diégesis-fantasia, erotismo-desprecio, vida-muerte, seguridad-vulnerabilidad, poder-pasión, luz-oscuridad, virtud-avaricia, guerra-paz, fortuna-infortuna.

La dinámica que tratamos de explicar no se limita a la resolución del agonismo, ya sea explícita o tácitamente o que esté inconclusa para que la resuelva, en su intimidad, el espectador. Es este último quien, como lector-espectador, generará una estructura particular y participará en un movimiento único de esa suerte de andamio estético vivo, cambiante. El lector-espectador, al definir esa compleja red de relaciones, de acuerdo con su propia historia, se estará definiendo a sí mismo constantemente.

Bibliografía

- Barthes, Roland. *S/Z*. México: Siglo Veintiuno, 2001.
- Codoñer, Carmen. “Introducción” a *El Satiricón* de Petronio. Barcelona: RBA Libros, 2008.
- Edgar-Hunt, Robert, John Marland y Steven Rawls. *El lenguaje cinematográfico*. Barcelona: Parramón Ediciones, 2011.
- Kristeva, Julia. *Semiótica I*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1978.
- Metz, Christian. *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972)*, vol. 2, Barcelona: Paidós, 2002.
- Petronio. *El Satiricón*. Traducido por Lisardo Rubio Fernández. Barcelona: RBA Libros, 2008.
- Subouraud, Frédéric. *La adaptación. El cine necesita historias*. Barcelona: Paidós, 2010.
- Villalobos Alpízar, Iván. “La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes” *Revista de Filosofía*, Universidad de Costa Rica, vol. XLI, núm. 103, 2011, pp. 137-144. Consultado en abril de 2014.

Obras cinematográficas citadas de Federico Fellini

- Fellini 8 ½*. Argumento: Federico Fellini, Ennio Flaiano. Guión: Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano, Brunello Rondi. 1963.
- Julieta de los espíritus [Giulietta degli spiriti]*. Argumento: Federico Fellini, Tullio Pinelli. Guión: Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano, Brunello Rondi, 1965.
- Fellini Satiricon [Fellini-Satyricon]*. Adaptación y argumento: Federico Fellini, Bernardino Zapponi. Guión: Federico Fellini, Bernardino Zapponi, Brunello Rondi, 1969.

UN RELATO SOÑADO CON LOS OJOS BIEN ABIERTOS: EL TEXTO DE ARTHUR SCHNITZLER EN LA PELÍCULA DE STANLEY KUBRICK

Agustín Rivero Franyutti

Presentación

Para empezar, un poco de teoría. En su artículo “La intermedialidad en el siglo XXI”, Ruth Cubillo (2013: 173) distingue tres tipos de intermedialidad: 1) la transposición medial, 2) la combinación de medios y 3) la referencialidad a otros medios. El análisis que propongo en este texto es del primer tipo, es decir, el que consiste en mostrar la transformación que sufre, por ejemplo, un texto literario para convertirse en película. En este caso, el texto es la “fuente” y su contenido ideológico se transforma al pasar de un medio a otro, el cine, que tiene sus propios recursos expresivos.

Afirma la misma autora que, para evitar lecturas descontextualizadas, en el análisis de la intermedialidad no basta con “establecer las diferencias entre los diversos códigos que emplea cada medio” (173), sino que se debe aspirar a la objetividad que proporciona el establecimiento de ese punto de encuentro entre los “aspectos materiales, semióticos y culturales que caracterizan la producción y recepción de cada medio” (173-174).

Todo ello implica la deconstrucción de los modelos de conocimiento existentes, que deben considerarse, entonces,

como generadores de productos equivalentes dentro de la jerarquía de los bienes culturales. Y esto conlleva, necesariamente, “un cambio fundamental en las formas de representación de la realidad” (175) y también el riesgo de transgredir las fronteras disciplinares dentro de las que hemos sido formados como especialistas (Lingüística Hispánica, en mi caso); pero la misma autora considera “fundamental que el investigador genere el diálogo entre las diversas prácticas significantes o medios involucrados” (176) desde una perspectiva intermedial, como “concepto operativo” que incluye el contexto socio-histórico.

Consciente de todo lo anterior, me aventuro en el intento de esclarecer cómo Kubrick, retomando el texto de Schnitzler, que expone una fractura entre la realidad vivida de manera consciente y la verdad de la conciencia psíquica soñada, nos “enseña a ver” esa naturaleza en gran medida onírica de las relaciones interpersonales (dialógica mezcla de amor, deseo e ilusiones) a través de su particular lenguaje cinematográfico, concienzudo y exquisito, lleno de detalles, colores y objetos alusivos que tienen un simbolismo específico para su autor y que nosotros, como espectadores, estamos obligados a descubrir si queremos entender de verdad la película.

Y para lograr ese objetivo busco, justamente, en el análisis que constituye el presente texto, crear un diálogo intermedial entre el texto de Schnitzler y la película de Kubrick a través de la creación de los contextos sociohistóricos en que ambas obras surgieron.

Linda Costanzo (2006: 97), en el inicio del capítulo correspondiente al modo en que una novela se convierte en película, señala que, para explorar las películas que están basadas en un texto literario, debemos entender que sus creadores son los responsables de captar, primero, y traducir, después, las cualidades

esenciales que podemos percibir en la literatura a un medio diferente y que tiene una vida propia; ellos deben estar motivados por algo más inherente que la capacidad que tiene la literatura para transmitir historias, algo que permita convertir esas historias escritas en un genuino producto cinematográfico. Así, las películas más exitosas que se han basado en textos literarios traducen las palabras a imágenes, *interpretando y explotando*¹⁶ el texto de origen al mismo tiempo.

El texto literario se convierte, según lo anterior, en un rico material de inspiración para los productores de películas, que pueden, de esta manera, promover su propia visión como un producto independiente, aunque atado a su pariente escrito. Nuestra lectura de la obra literaria debe ser diferente, entonces, a la que llevan a cabo los cineastas en sus adaptaciones. Y por ello, la evaluación crítica de este tipo de películas debe contemplar, para no ser arbitraria, cuatro características (Costanzo, 2006: 99):

1. La película debe comunicar ideas definitivas acerca del sentido *integral* y del valor del texto literario, tal cual lo interpretan los cineastas.
2. La película debe exhibir la colaboración de habilidades filmográficas para traducir una sintaxis verbal a una sintaxis de imágenes, que es la composición de escenas a partir de la unión de pequeñas tomas que se suceden en periodos precisos.
3. La película debe demostrar la audacia para crear una obra que se sostenga como un mundo aparte, que explore la literatura de tal manera que sea autosuficiente,

¹⁶ Las cursivas son de la misma Linda Costanzo y las mantengo para destacar la importancia de los conceptos.

pero que, a la vez, esté relacionada con ella para que origine una nueva estética.

4. La película no puede estar tan autogobernada que llegue a ser independiente o incluso la antítesis de su fuente de origen.

Todo lo anterior nos lleva a considerar una de las grandes y a veces intensas discusiones que surgen siempre en torno a las películas que se basan en obras literarias: el problema de la fidelidad, pues, según explica Thomas Leitch (2012: 114-115), en uno de los doce mitos que se han generado en las adaptaciones de novelas al cine, se cree que la fidelidad es el criterio más apropiado que se puede emplear en el análisis de dichas adaptaciones; pero, en realidad, “Fidelity to its source text — whether it is conceived as succes in re-creating specific textual details or the effect of the whole— is a hopelessly fallacious measure of a given adaptation’s value because it is unattainable, undesirable, and theoretically possible only in a trivial sense” (114). Lo que va implícito en el juicio a la fidelidad de una película, con respecto a la obra literaria que la precede, es que el original es mejor (finalmente es él mismo, a pesar de sus defectos) que su adaptación, ya que esta pone en evidencia las “traiciones” (“traductor: traidor”) del traspaso a otro medio, con todas las modificaciones que eso implica para una construcción textual literaria. Pero esta discusión se antoja innecesaria si tomamos en cuenta lo dicho en los párrafos anteriores.

¿Por qué ha sobrevivido, entonces, esta discusión si los medios, como hemos visto, son distintos y válidos cada uno en la persecución de sus propios fines de acuerdo con sus propios lenguajes? Pues porque se parte de que la fidelidad “is really an appeal to anteriority, the primacy of classic over modern texts which are likely to come under suspicion by exactly the

teachers trained in literary studies —for example the Shakespeareans giving courses in ‘Shakespeare on Film’” (115).

Y el cuestionamiento a este criterio de fidelidad para juzgar la calidad de una película nos lleva a otro tema muy relacionado con la libertad de que dispone un cinematógrafo para usar sus materiales de origen: la teoría del autor.

La teoría del autor surgió como una especie de metodología para examinar las películas norteamericanas, filmadas sobre todo en Hollywood, que se consideraban, solo por su origen, obras anónimas de género, y que merecían, por su buena calidad, ser situadas en el mismo nivel de arte cinematográfico de las películas europeas. Este análisis se basa en una serie de características o propiedades. “The distinctive properties that define an auteurist’s films are thought to be located in a purely personal or subjective vision, ineffable ‘sensitivity’, or obscure ‘interior’ meaning” (Branigan, 2015: 50). Dichas propiedades se basan en la individualidad del director, en su intuición, en su espontánea creatividad y en su expresión personal, es decir, en todo lo que puede agruparse bajo el término estilo.

La tarea, entonces, de los analistas de este tipo de películas consiste en identificar, dentro del corpus de un mismo autor, los temas y las maneras particulares en que estos son expresados a través de las técnicas propias de la cinematografía. Y el problema de la fidelidad se reduce a la demostración de la congruencia que un autor tiene con su propia visión de la realidad y la manera particular en que la comunica a través del conjunto de sus obras. “For Andrew Sarris, the autor theory is based on three premises: technical competence, personal style; and, most importantly, interior meaning” (50). Pero es importante aclarar que ese “sentido interior” no se basa en la relación mente-mundo perceptible, sino en la manera indirecta que un director tiene de

relacionarse con su material, es decir, en su manera de traducir un material en un producto cinematográfico.

Toda esta discusión es indispensable en el caso de Stanley Kubrick porque sus películas son “interpretive translations of the source texts, which explicate, comment upon, and clarify the complexities of the parent literature, while simultaneously emerging as independent and distinctive works on their own” (Costanzo, 2006: 119). En efecto, sus once películas estelares están basadas en textos literarios y cada una de ellas “consistently demonstrates a mastery at preserving what is integral from the original novels while simultaneously creating films that exploit the literature in such a way that a self-reliant, but related, aesthetic work emerges” (119).

Puede afirmarse, sin caer en la hipérbole, que las películas de Kubrick están entre las más intensas e inolvidables que podamos ver por la fuerza que su autor supo darle a una visión muy personal, pero válida en el plano intersubjetivo, que mezcla el virtuosismo técnico con lo cotidiano y a veces trivial; con esos misteriosos estados fronterizos entre lo real, lo imaginado y lo soñado; con un erotismo vivo y a la vez nostálgico que incluye la frustración de los protagonistas; con tramas de un oscuro *ethos* que nos remiten en cada momento a significados ocultos bajo la superficie de la narración a través de alusiones culturales de todo tipo; con guiños de humor que a veces suavizan y contrarrestan los estados de cruda violencia primitiva...

Contexto general de la transposición

Un primer paralelismo: tanto el texto de Schnitzler como la película de Kubrick son obras maestras de muy larga gestación: veinte años para el caso del libro; cincuenta, para el de

la película. Kubrick leyó el libro cuando era aún un joven de veinte años y terminó la producción de la que sería su última película en 1998, un año antes de morir. Y, durante todo ese tiempo, nunca abandonó la idea de convertir en película esa obra literaria que tan hondamente lo marcó. Ambos autores murieron a la misma edad: setenta años.

Si partimos de la teoría de Howard Gardner que postula un periodo mínimo de diez años para dominar cualquier arte u oficio,¹⁷ estas décadas significan, para el escritor vienés, la consolidación de una obra literaria que alcanza su madurez (el autor tiene ya más de sesenta años) y, para el cineasta norteamericano, el fin de una brillante carrera, colmada de éxitos; en ambos casos, se trata de grandes logros que resumen las habilidades de sus autores y son, por eso mismo, obras de plenitud.

¿Por qué Stanley Kubrick quiso llevar al cine un texto que se había publicado casi un siglo antes, en un país lejano y con rasgos culturales tan distintos a los de los Estados Unidos de finales del siglo xx?

Él mismo dio una primera razón, según nos recuerda Rodney Hill en una entrevista de los años sesenta en la que declaró que era difícil encontrar a un escritor que entendiera mejor que Schnitzler cómo las personas piensan, actúan y son realmente, y que, además, tuviera un punto de vista comprensivo, es decir, empático y de alguna manera cínico. También agregó que quería hacer una película “of a contemporary story that really gave a feeling of the times, psychologically, sexually” (Hill, 2016: 755). Y no sería exagerado afirmar que, al decir eso, tomaba en cuenta la deuda ideológica que tanto él como Schnitzler tenían

¹⁷ “My formal discipline is psychology, and it took me a decade to think like a psychologist” (Gardner, 2008: 5).

con Freud como autoridad en el campo de la psicología, pues ambos hicieron explícita su admiración por el fundador del psicoanálisis.¹⁸

En noviembre de 1994, cuando Kubrick contrató a Frederick Raphael para que lo ayudara a convertir la novela en un guion cinematográfico, este manifestó sus dudas: dijo a Kubrick que el texto era algo anticuado y que por ello mismo sería complicado transponer un relato de la Viena de finales del siglo XIX a la Nueva York de finales del siglo XX. La razón que dio Raphael fue que las relaciones humanas habían cambiado mucho desde la época en que se escribió el libro; pero el cineasta no estuvo de acuerdo con eso y Raphael acabó dándole la razón (Hill, 2016: 756).

Lo que sin duda facilitó la transformación de la historia escrita a la historia que nos cuenta la cámara es que el texto presenta características que lo hacen más accesible al cambio de medio, comenzando por lo directa que es la narración y por lo poco que se atiene a las descripciones externas (materiales, geográficas y ambientales) para dar preferencia a los estados emocionales de los protagonistas. En ese sentido, la película sigue muy de cerca el texto y a veces lo reproduce tal cual, en citas textuales. Por ello vale la pena analizar las características del texto y de su estructura, que constituyen la trama de la película y nos ayudan a entender mejor la aportación del cine como medio propio; pero, antes, es necesario detenerse un momento en el contexto de la obra.

¹⁸ “Schnitzler’s thematic debt to his fellow Austrian and contemporary, Sigmund Freud, must also have attracted Kubrick, whose other films (specially *The Shining* and *Full Metal Jacket*) clearly take on aspects of Freudian psychology” (Hill, 2016: 755).

Contexto del texto (vida y obra de Arthur Schnitzler)

Nuestro autor nació en Viena el 15 de mayo de 1862 dentro de una familia judía de la clase media. Su padre, Johann Schnitzler, era un laringólogo que tenía su propia policlínica. Después de graduarse en 1879 del reconocido *Akademiegymnasium* vienes, entre cuyos egresados estaban, por ejemplo, Hugo von Hofmannsthal y otros importantes intelectuales de la época, Arthur se enroló en la carrera de medicina que ofrecía la Universidad de Viena. En 1885, cuando completaba su doctorado en medicina, conoció a Sigmund Freud. Hasta 1893, trabajó como médico interno en varios hospitales vieneses y estudió varias especialidades, como dermatología, enfermedades de la laringe y enfermedades sexuales transmitidas. Además, por esa fecha, era el editor de una revista sobre temas de medicina que su padre había fundado y escribía poemas, breves narraciones y obras de teatro que publicaba en revistas y periódicos locales.

En la década de los noventa, Schnitzler fue considerado como parte de un grupo de jóvenes vanguardistas (*Jung Wien* o Joven Viena), que incluía, entre otros, a Hugo von Hofmannsthal y a Karl Kraus. Durante esta época tuvo varias relaciones con distintas mujeres, algunas de ellas actrices, que inspiraron a las heroínas de sus obras literarias y que eran el prototipo de las “chicas lindas” (“*süße Mädels*”, en alemán), según la expresión coloquial de la época y que persiste hasta hoy.

En 1893, cuando murió su padre, Arthur renunció a su puesto en la policlínica y se dedicó a la práctica privada de la medicina; pero, sobre todo, a cultivar su obra literaria que en esos años fue abundante. Incluso en sus primeras obras, Schnitzler no pinta un complaciente o idealizado relato de sus pares, es decir, de los miembros de la clase media (acomodada)

perteneciente a la capital del Imperio austrohúngaro, sino que revela “also the unspoken despair underlying the luxurious boredom of his privileged protagonists” (Lorenz, 2003: 3). En los retratos de esos protagonistas, Schnitzler es muy sensible a los problemas de su época: la psicología, el peso de las convenciones, los conflictos entre las clases sociales, la moralidad y los retos para el individualismo, lo que lo convierte en uno de los dramaturgos más representados de principios del siglo xx.

Sus obras de teatro fueron, además, muy controvertidas porque mostraban relaciones sexuales entre los miembros de todas las clases sociales, lo cual dirigió hacia ellas las acusaciones de pornografía e inmoralidad, pues muestran las capas interiores de la fachada victoriana de decencia y propiedad. El ciclo dramático *Reigen* (La Ronda) pone en evidencia “that the morality of the upper classes depends on the immorality and corruption of the underprivileged” (Lorenz, 2003: 4). Como consecuencia, fue prohibido en la mayor parte de los países europeos por considerarse ofensivo a los valores morales de la época.

La reputación de Schnitzler como narrador se debe tanto a las innovaciones que introdujo en la forma de sus relatos como a la audacia de los temas que trata. En la novela breve *El teniente Gustl* (1900), por ejemplo, hace uso del monólogo interior como un medio para dar a conocer el profundo mundo interior de su protagonista, procedimiento que más tarde popularizaría James Joyce en su novela *Ulises*.

En la novela *La señorita Else* (1924), el punto de vista narrativo es el de la protagonista, una joven cuyo estatus social privilegiado se pone en peligro por las deudas de juego de su padre. “Thoroughly familiar with the bourgeois code and at the same time standing apart from it, Schnitzler was both chronicler and critic of his class, one whose illusions, neuroses, and

transgressions he reveals masterfully and clinically” (Lorenz, 2003: 5). En este relato, Schnitzler lleva a cabo, además, una disección magistral del individuo con respecto al medio que lo rodea para explorar las posibilidades de mantener el propio honor y el orgullo en un ambiente que exige la humillación y la pérdida de la dignidad.

En la última década de su vida, Arthur Schnitzler recibió numerosos reconocimientos por su obra literaria, pero, aun así, fue aislándose más y más, debido, en parte, a sus padecimientos tanto físicos como psicológicos (su hija Lili se suicidó, por ejemplo, en Venecia en 1928) y, en parte, debido al ambiente de política radical antisemítica que se vivía en Alemania y Austria.

El 21 de octubre de 1931, Arthur Schnitzler murió en Viena a causa de una hemorragia cerebral y fue enterrado en el Cementerio Central de Viena.

A casi cien años de su muerte, nuestro autor, que en su época fue muy controvertido, elogiado por algunos como un narrador y dramaturgo original, y criticado, por otros, como frívolo sentimentalista que cultivaba la pornografía, se ha establecido como uno de los mejores cronistas y analistas de la cultura centroeuropea de fin de siglo, y también como uno de los autores más influyentes en la literatura occidental.

Dentro de la obra narrativa de Schnitzler, algunas técnicas son muy significativas: el diario, la carta, la crónica y los enfoques en primera y tercera persona (Tweraser, 2003: 149). Tanto *El teniente Gustl* como *La señorita Else* son ejemplos del monólogo interior por el creciente interés del autor en registrar la psicología interior de sus personajes. Y los temas que suele desarrollar son, según Tweraser (150), la lealtad feudal al código de honor militar, las relaciones maritales y la relación entre doctor y paciente, que permanecen constantes a lo largo de sus obras

solo con ligeros cambios en la perspectiva usada para describir los modos en que la mente trabaja y se va haciendo más sofisticada. El tipo de personajes también es estable dentro las obras de nuestro autor (profesionales de la clase media-alta, oficiales del ejército y artistas), así como las situaciones que enfrentan: las crisis de las relaciones interpersonales, el desarrollo de las identidades y la ética profesional.

Con estos escasos pero significativos elementos, la narrativa de Schnitzler busca desarrollar una técnica formal que “reflects an increased precision in the depiction on complex influences on the development of consciousness” (Tweraser, 2003: 150).

El texto

En la traducción de *Traumnovelle* que realizó Miguel Sáenz para la editorial Acantilado, el texto ocupa 132 páginas y lleva por título *Relato soñado*, que busca ser el equivalente del original. No me parece ocioso señalar que la palabra *Traum* del alemán tiene, según el *Diccionario Herder alemán-español* (Haensch, 1982: 293) otras connotaciones además de ‘sueño’: ‘ensueño’, ‘visión’ e ‘ilusión’, palabras que, en español, aluden a ese estado fronterizo de duermevela en el que conviven los contenidos del sueño con los de la realidad consciente tamizada por la imaginación.

Y digo que no me parece ocioso señalar esos sentidos de la palabra original porque la novela juega con todos ellos a través de las situaciones que experimentan los personajes en ese estado intermedio de conciencia que es propio del novelista vienés. En un nivel teórico podemos referirnos a un concepto crucial que informa las obras de Schnitzler y es el *Mittelbewusstsein* o ‘medio nivel de conciencia’, que desarrolló como

respuesta al psicoanálisis freudiano y que consiste en un área de la conciencia “where the individual stores the institutional mechanisms that dictate behavior, but which also contains repressed memories” (Tweraser, 2003: 152). Este estado se encuentra a disposición de cualquier ser humano a través de la introspección y las acciones deliberadas; es donde la imagen personal se almacena y la propia identidad social se crea, y, por lo tanto, es donde aparecen las negaciones y el autoengaño. Es el ámbito en que transcurre el relato soñado.

Traumnovelle consiste, entonces, en una exploración psicológica bastante profunda y detallada acerca de las consecuencias que tienen los sueños y los deseos imaginados cuando se mezclan con los hechos de la vida que llamamos real por convención y que está regulada por una serie de normas morales y sociales claramente codificadas. En este sentido, seguir los sueños y los deseos implica, para Schnitzler, la transgresión de esas normas en el ámbito específico de las relaciones interpersonales, ya que los protagonistas son un matrimonio joven, en apariencia feliz, que pertenece a la clase acomodada de la Viena decimonónica.

Podemos ver, entonces, que la novela, obra tardía (1926), retoma los intereses que su autor fue mostrando a lo largo de sus obras (incluso desde las más tempranas): la búsqueda inexorable de cómo se forma la personalidad humana, de cuáles son las deudas con respecto a la sabiduría heredada, de la sumisión a los imperativos que se desean adquirir y de la propensión a negar todo al enfrentar la humillación profesional, el envejecimiento y la pérdida del honor (Tweraser, 2006: 151).

Pero veamos ya, brevemente, de qué trata el relato y cómo puede analizarse hoy, según lo que ha señalado la crítica especializada actual sobre nuestro autor.

La novela se abre con una anécdota en apariencia banal pero que es de gran importancia para el sentido de la obra: la hija de los protagonistas lee un relato en el que un príncipe viaja en una galera, acostado sobre la cubierta, mientras “su mirada”... La niña, que había leído en voz alta, interrumpe el relato de pronto y cierra los ojos; sus padres “se miraron sonriendo” y el padre la manda a dormir porque ya es la hora... “The motives of sleeping and waking combine with that of looking to introduce the recasting in the novella of the viewer/viewed duality as related to being awake or conscious” (Anderson, 2003: 316).

El verdadero problema de cómo se ven a sí mismos y ven al otro esos padres cariñosos comienza con una conversación sobre lo ocurrido la noche anterior en el baile de máscaras al que acudieron los esposos, Fridolin y Albertine: él cuenta que dos mujeres lo sedujeron y luego se esfumaron; ella confiesa que tuvo que librarse de un sujeto con acento extranjero que la ofendió con sus propuestas; ambos se alegran de haber escapado de los engañosos juegos del deseo; pero el asunto no queda ahí.

Al día siguiente, siguen con el tema de la fiesta a través de un diálogo ingenioso en el que dejan ver sus mutuas intenciones secretas, por lo que ambos empiezan a sentir ganas de “una suave venganza” al exagerar la atracción que habían sentido por sus seductores enmascarados; de ahí pasan a la consideración de cómo el deseo puede conducir a las personas a oscuras regiones desconocidas aunque solo sea en sueños; llegados a este punto, cada uno de ellos trata de que el otro le confiese algo de su pasado erótico-amoroso. Albertine es la primera en contar que estuvo dispuesta a todo por un joven que había visto el verano pasado en una playa danesa donde habían pasado unas vacaciones; Fridolin recuerda al joven y confiesa haberse

encontrado con una joven rubia y muy bella en la playa que, a través de gestos, lo invitó a seguirla; él, a pesar de que deseaba seguirla, no lo hizo...

Sobre esta base de infidelidades deseadas pero nunca realizadas, comienzan las aventuras del médico Fridolin en la novela, que son oportunidades de venganza por los deseos confesados de su mujer. Esas aventuras han sido analizadas por la crítica actual como síntomas de las preocupaciones que Schnitzler tenía con respecto a temas como la percepción individual de la realidad, la revaloración de lo femenino, la crítica de la burguesía y el colapso de los valores colectivos tradicionales.

La confesión de su mujer provoca que Fridolin tenga una crisis de masculinidad, sustentada en la falsa convicción de que el hombre domina a la mujer. Esta crisis es la razón de que el protagonista se aventure en una serie de experiencias que buscan recobrar esa masculinidad. “For Schnitzler, the fracture of the ego and the consequential inability of the individual to engage in socially responsible activity are functions of a fundamental imbalance in the *Mittelbewusstsein*, for it is here that the particular items of social convention and normative language are processed” (Tweraser, 2003: 153).

La primera “aventura” ocurre en casa de un paciente suyo. Cuando el médico llega a la casa del enfermo, se entera de que ha muerto; la hija de este, Marianne, que pronto va a casarse con un profesor universitario, le confiesa a Fridolin que está enamorada de él; mientras él trata de consolarla con un abrazo, recuerda con coraje al joven de la playa danesa y atrae hacia sí con más fuerza el cuerpo de la joven, pero no siente “la menor excitación”.

Al salir de esa casa y sin ganas de volver a la suya, camina por las calles y, en una de ellas, se topa con un grupo de jóvenes

estudiantes que caminan en sentido contrario a él mientras ríen y hablan ruidosamente; uno de ellos lo golpea intencionalmente extendiendo el codo, pero Fridolin sigue su camino; se pregunta si ha sido cobarde por no retar al muchacho, pero se responde, aunque le tiemblan las rodillas, que un hombre como él no debe ponerse a la altura de un estudiante borracho; pero, ¿y qué tal si se le apareciera el joven de la playa danesa? A ese sí lo retaría a duelo con pistola y estaría dispuesto a darle un tiro en la frente.

En “una callejuela estrecha”, “espectral”, se topa con una prostituta, Mizzi, que lo invita a pasar la noche con ella; él sigue de largo, pero se pregunta: “¿cobardía *también*?”; accede a entrar al departamento de ella; después de platicar un rato con ella, intenta pagarle; ella rechaza los billetes y él sale de nuevo a la calle, en un estado de duermevela: “desde aquella conversación vespertina con Albertine se había ido alejando cada vez más de la esfera habitual de su existencia hacia otro mundo distinto, lejano y extraño” (Schnitzler, 2012: 39), por lo que continúa su errancia hacia la masculinidad.

La más conocida de las aventuras es la orgía a la que asiste Fridolin debido a las confianzas que le hace su antiguo compañero de medicina, Nachtigall, que ahora es pianista y toca con los ojos vendados en fiestas de disfraces, con máscaras, que incluyen actos sexuales de los convidados con mujeres bellísimas. En la fiesta, Fridolín conoce a una mujer de la que queda prendado (está dispuesto a perderse por ella), pero, una vez descubierto como intruso no convidado, lo obligan, los líderes organizadores, a abandonar la fiesta y la mujer se compromete a pagar el precio que debería pagar él por haberse colado a ese acto tan privado y exclusivo. Ese precio es, en apariencia, la muerte.

Sus intentos de recobrar la masculinidad puesta en riesgo llevan a Fridolin a un papel de subordinado que tiene como

contraparte la aparición de mujeres, quienes “become increasingly powerful, although often childlike, a reflection of his own childlike psychological position” (Anderson, 2003: 317).

El conjunto de las aventuras de nuestro médico-protagonista pone en evidencia, de nuevo, en la novela, una teoría que es de capital importancia, según la crítica, para comprender la narrativa de Schnitzler, la que se conoce como *Gaze* (‘mirar fijamente’ o ‘contemplar’ en español), que consiste en la percepción que una persona tiene de sí misma y de las demás que la rodean. Susan Anderson (2003: 303) señala que las metáforas visuales abundan en la obra de Arthur Schnitzler como un procedimiento para cuestionar las normas sobre los géneros en la Viena del fin de siglo y para ofrecer una clara diferenciación de cómo se construyen esos géneros a través de los roles que la sociedad les asigna. El hecho de saberse observado refuerza las normas sociales y de género, pues ejerce una fuerte presión sobre el individuo de las sociedades urbanas; es un recurso para formar la identidad, ya que esta se define en los tiempos modernos sobre la base de la identificación con alguno de los géneros y de las diferencias sexuales. Schnitzler reconecta lo verbal con lo visual para ejercer la crítica de los roles tradicionales basados en la fijación inamovible de identidades.

De regreso a casa, Fridolin despierta a su mujer y ella le cuenta el sueño que tuvo, en el que tenía relaciones sexuales con el joven de la playa danesa, frente a un grupo numeroso de personas, en un bosque cubierto de rocío, y que acababa con la “muerte horrible” de su marido por haber rechazado la mano de una princesa para ser fiel a ella, su esposa.

Después de oír esta historia, Fridolin decide vivir una doble vida: “ser el médico competente, digno de confianza y de prometedor futuro, el buen esposo y padre de familia... y al

mismo tiempo un libertino, un seductor, un cínico que jugara con la gente, con hombres y mujeres, siguiendo su capricho...” (Schnitzler, 2012: 105-106).

Incapaz de recuperar su identidad masculina y abatido por sus fracasos, Fridolin decide contar todo a su esposa. Al final de la narración, él pregunta qué van a hacer y ella responde: “Dar gracias al destino, creo, por haber salido tan bien librados de todas esas aventuras... de las reales y de las soñadas” (131); él le pregunta si está segura y ella responde: “Tan segura que sospecho que la realidad de una noche, incluso la de toda una vida humana, no significa también su verdad más profunda” (131). Este final de la novela sugiere “a way out of fixed gender concepts and set ways of seeing” (Anderson, 2003: 303-304). Porque borra los límites entre las maneras de entender los roles tradicionales de los cónyuges y sus maneras de ver la vida: es la mujer, en definitiva, quien define la manera en que ha de verse (contemplarse = *gaze*) el futuro de la pareja. En resumen: “*Traumnovelle* reweaves themes from Schnitzler’s previous Works to offer a glimpse of feminized figures who go even further to achieve a voice and a gaze of their own. The dangers inherent in this attainment and the damage it does to the male psyche almost destroy the main characters” (Anderson, 2003: 316). Y por eso, en su camino para recobrar la masculinidad, Fridolin encuentra imágenes de hombres que mueren o están en peligro e imágenes de mujeres misteriosas que pertenecen a todas las edades y clases sociales.

El pacto final entre los esposos señala el punto culminante de la crítica que Schnitzler hace a la moral burguesa, que admite la doble vida en su seno (la real y la del deseo) para no tener que cambiar la tradicional validez de la institución familiar, todo lo cual introduce un elemento trágico en la vida

de las sociedades modernas al fragmentar la identidad de las personas. Por eso la obra de Schnitzler es, al final, una sátira. Pero hay que aclarar que esa sátira ocurre porque él solo “admits sentimentality and high drama into his Works only to be satirized” (Lorenz, 2003: 135). En los problemas serios de la existencia, de los sentimientos dramáticos que quiebran a las personas, el novelista vienés opta por el desapego y la falta de grandiosidad que sí muestran, por ejemplo, sus admirados Richard Wagner, en sus dramas musicales, Rainer Maria Rilke, en sus poemas y Gustav Klimt, en sus pinturas.

En ese ir y venir de la realidad al sueño y viceversa, el novelista vienés abre una ventana para ver cómo se colapsan los sistemas tradicionales de valores en la sociedad, cómo surgen las incertidumbres emocionales en los individuos y cómo se producen los dilemas de identidad, sociales y sexuales, todo lo cual es hoy de una absoluta vigencia. Por eso el libro de Schnitzler ya no escandaliza a nadie y por eso Kubrick tenía razón al elegir este texto como fundamento para una película contemporánea que mostrara la enorme complejidad de las relaciones interpersonales. “The ‘rediscovery’ of Schnitzler by the post-Shoah generations, alongside Friedrich Torberg and Joseph Roth as author and witness to a part of Central European culture in danger of being forgotten, as well as the interest sparked by Kubrick’s movie, show that even at the beginning of a new millennium, the potential that Schnitzler’s texts hold is far from being exhausted” (Lorenz, 2003: 22).

La película

Si el libro de Schnitzler nos cuenta la historia de Fridolin y Albertine desde adentro, es decir, desde la mirada de los mismos

personajes, la película de Kubrick, *Eyes Wide Shut* (*Ojos bien cerrados*), recorre el camino inverso: nos invita a ver cómo experimentan los hechos narrados en el libro Bill y Alice Harford en un mundo actual que se sitúa en la ciudad de Nueva York. El título es muy sugerente por ser deliberadamente ambiguo: la frase significa, en inglés, que una persona, por lo general ingenua, se niega a ver las cosas como son por tener ideas preconcebidas acerca de cómo deberían verse. Entonces, ¿quién se niega a ver con objetividad, los personajes, que viven una serie de experiencias en la frontera que divide la realidad del sueño o nosotros, que vemos despiertos, pero como en un sueño, la manera en que viven esas experiencias?

Traumnovelle comparte con *Naranja mecánica* (1962), la novela de Anthony Burgess que Kubrick también usó como texto de referencia para su conocida película que lleva ese mismo nombre, una característica importante: “it is short enough to allow a reasonably faithful screen adaptation. Indeed, the screenplay sticks close to the novella in its overall shape and in most of the key scenes” (Hill, 2016: 765). En efecto: las breves escenas que describí en el punto anterior sobre el libro coinciden con las escenas principales de la película. Pero no fue fácil el proceso de adaptación: Kubrick y su guionista Raphael trabajaron a lo largo de casi dos años (del otoño de 1994 a principios de 1996) para llegar al texto definitivo, que es la visión del director y no la del guionista.

Se ha dicho que esta película requiere mucho del espectador, porque es enigmática, introspectiva y está llena de alusiones a obras de distintos registros y soportes: películas, cuadros, libros, piezas musicales, edificios, lugares... todo mezclado con la habilidad consumada de un maestro en su arte que no escatimó ni un minuto para lograr exactamente lo que tenía en mente

y por ello murió después, exhausto, de un ataque cardíaco masivo. Por todo lo anterior y por la visión especial (problemática) que comunica sobre las relaciones humanas se puede afirmar que “*Eyes Wide Shut* is Kubrick’s *summa*, a summing up of all the ideas developed across a creative lifetime and in many ways a summing up of the history of film” (Kolker y Abrams, 2019: 1).

Robert Kolker y Nathan Abrams (10), autores de un libro que analiza minuciosamente la película y que lleva su mismo título, identifican sus características sobresalientes: *Eyes Wide Shut* cuenta con lentitud la historia de dos esposos que, al revelar sus mutuos secretos deseos eróticos por otras personas, causan una fractura en su relación; contiene poca violencia física aunque no faltan las referencias a ella, por ejemplo, en las amenazas que se le hacen a Bill para que deje de investigar y en el homicidio de la mujer que lo salva en la fiesta; mantiene las emociones de los personajes bajo un estricto control, sobre todo del protagonista, que en ningún momento tiene un exabrupto; está llena de detalles y objetos que aportan significados ocultos, a veces complementarios y paradójicos (irónicos, podría decirse), a la historia para confundir los planos de la realidad y de la ficción; muestra un diseño de producción meticuloso y sofisticado, ya que se propone crear un ambiente de extraordinaria belleza visual que al mismo tiempo sea la expresión de las emociones reprimidas y del alma atribulada; convierte la ciudad de Nueva York en un espacio onírico en el que ciertos anuncios de los comercios no son sino leyendas preventivas o mensajes de augurio; pretende que el espectador haga un trabajo de exégesis a través de un trabajo continuado que depende en todo momento de su atención en los detalles.

Para continuar con el análisis de la película y poner en evidencia su íntima relación con el texto que la inspiró, divido

el contenido en dos partes: la producción y la recepción. Según Amy Villarejo, “That process of production understood in broad terms, moreover generally shakes out into three, whatever the context: pre-production, production and post-production” (2013: 89). La preproducción consiste en elaborar la idea hasta que llega el momento de comenzar a filmarla. A esa etapa ya me he referido en este análisis multimodal. Etapas posteriores a este momento contemplan la elección de los actores, las locaciones, el diseño y los escenarios, el vestuario. La producción no es otra cosa que grabar las imágenes y agregar el sonido. Y, por último, la postproducción incluye, si la película lo requiere, técnicos especializados en crear modelos, miniaturas y efectos especiales.

Producción

Kubrick nos da a conocer a los protagonistas de manera tal que su personalidad queda definida desde el inicio: mientras suena el segundo vals de la Suite Jazz núm. 2 de Dmitry Shostakovich, Bill Harford y su esposa, Alice, se preparan para ir a una fiesta; ella deja que su vestido se deslice hasta sus pies y queda desnuda, de espaldas a la cámara pero frente al espejo y las primeras palabras que pronuncia, dirigidas al marido, son: ¿cómo me veo?; él, sin siquiera mirarla, le responde que su cabello se ve perfectamente, que siempre se ve hermosa. Lo que en verdad le preocupa a él es que no encuentra su cartera y le pregunta a su esposa si ella la ha visto; ella le responde que está sobre el buró; la cartera es un objeto esencial hoy porque contiene tanto las credenciales que nos identifican ante los demás como el efectivo y las tarjetas que nos permiten satisfacer nuestras necesidades inmediatas. A través de la obra musical

de Shostakovich, Kubrick vincula la Viena decimonónica con la Nueva York del siglo xx.

No es una casualidad que la película se sitúe en la Navidad, cuando las casas se llenan de luces de colores que cambian la naturaleza de los espacios habituales. En la fiesta que organiza Víctor Zigler en el inicio de la película, por ejemplo, aparecen cortinas de luz, sobre las paredes, que están formadas por líneas de extensiones de pequeños focos blancos, de luz muy cálida; esas cortinas de luz, unidas a los adornos navideños de brillantes colores variados (fríos) y a la luz ambiental indirecta, crean una atmósfera parecida a la del humo o la neblina y eso provoca un efecto visual onírico al borrar ligeramente los contornos de las figuras humanas.

Ya en la fiesta, Alice baila con Sandor Szavost, quien trata de seducirla preguntándole si ha leído el *Arte de amar* (que es, en resumen, una elegante guía sobre el adulterio) del poeta latino Ovidio a lo que ella responde con ironía: “¿el poeta no acabó solo, llorando sus penas en un lugar con clima muy malo?”; pero Szavost argumenta que antes de eso la pasó muy bien. Mientras Alice se resiste a la seducción y se separa del insistente don Juan, la orquesta toca *I Only Have Eyes for You*, ojos que habían visto a su marido con dos muchachas muy atractivas; lo busca; lo que ella no sabe es que las modelos invitaron a Bill a que las siguiera “adonde termina el arcoíris”, pero, cuando él estaba a punto de decir que sí, llegó un empleado del anfitrión para decirle a Bill que Zigler lo necesitaba. Bill les dice a las muchachas: “continuará” y se despide de ellas para atender al llamado de su amigo.

En su recámara, un par de días después y bajo los efectos de la marihuana, Alice le pregunta a su marido si tuvo relaciones sexuales con las muchachas que estaban con él en la fiesta;

él se sorprende con la pregunta; ella insiste y le dice que estaba coqueteando con ellas y luego desapareció con ellas; Bill le responde que desapareció porque Víctor Zigler se sintió mal y lo mandó llamar; él a su vez le pregunta quién era el hombre con el que ella bailaba; ella responde que era un amigo de los Zigler; él le pregunta qué quería ese sujeto y ella responde que solo sexo en la parte superior de la casa... La conversación escala hasta convertirse en disputa y ella se molesta porque considera que su marido no ha estado nunca celoso de ella (no la valora de verdad) y entonces le cuenta que en una vacación se sintió tentada por un guapo y joven oficial de la marina con el que se hubiera fugado si la hubiera invitado a pasar por lo menos una noche con él.

En ese punto se interrumpe la conversación porque Bill recibe una llamada en la que le informan que un paciente suyo ha muerto. Durante su visita a la casa del paciente, Marion, la hija del difunto, le declara su amor al médico y lo besa de pronto; él trata de calmarla y se aleja apresuradamente.

Recorriendo las calles de Nueva York y mientras tiene imágenes de su esposa copulando con el oficial de la marina, en una especie de blanco y negro (en realidad, el blanco es como gris teñido de azul) que representan la imaginación, Bill se encuentra con una prostituta, Domino, que lo invita a pasar a su casa para tener sexo con él: duda al principio, pero accede poco después.

Cuando Bill está todavía vestido en la cama con Domino, recibe una llamada de Alice, su esposa; se levanta de la cama, se acerca a un librero y se ve en él un libro cuyas grandes letras dicen en la portada: *Shadows on the Mirror*, novela de Frances Field en la que una mujer que trabaja de día como abogada en un prestigioso despacho consuela por la noche, en la intimidad,

a los hombres solitarios que se acercan a ella. Al mismo tiempo que se ve la portada del libro se puede observar la silueta de Bill en el espejo de Domino: el verdadero Bill se convierte en una sombra en el espejo y la ficción del libro se convierte en la realidad de ese momento: Domino lo consuela. Kubrick juega con los planos y borra las fronteras entre la realidad y la ficción.

En el mismo librero, hay otro libro de texto universitario, *Introducing Sociology*, que transmite el sentido de la escena: un doctor adinerado que vive en un departamento muy costoso y elegante se encuentra en el modesto departamento de una prostituta con pocos recursos; tiene que haber sufrido un *shock* porque, al entrar y percibir de golpe el ambiente del departamento solo acierta a decir que el departamento es “cómodo” y, el árbol de navidad, “bonito”, lo cual es evidentemente falso porque es pequeño y tiene unas ramas de forma irregular que acaban en poco follaje; la cocina está destartada, sucia y en desorden: hay hasta ropa interior colgada... Domino se disculpa diciendo la broma habitual para justificar el estado de un hogar como el suyo: “es el día libre de la sirvienta”... En este contraste ocurrido entre las clases sociales, sus recursos económicos y su modo de vida puede verse esa “introducción a la sociología” que propone Kubrick. Un detalle curioso: en la cama de Domino hay un tigre de Bengala de peluche, ¿guiño del director para burlarse de la sexualidad lánguida del protagonista?

Al abandonar la casa de Domino, Bill recuerda que el grupo de su amigo Nick Nightingale, el pianista con quien se había reencontrado en la fiesta de los Ziegler, se presentaba con su banda en Greenwich Village. Acude ahí y trata de convencer a su amigo para que lo ayude a entrar a una fiesta secreta en la que hombres con capas y máscaras van a copular con mujeres de una belleza “que no puedes creer”. Nightingale le

proporciona finalmente la contraseña y le advierte que debe asistir disfrazado.

La contraseña para entrar a la fiesta de máscaras es *Fidelio*. En la ópera de Beethoven que lleva por subtítulo *El amor conyugal*, Leonora se disfraza de Fidelio para liberar a su marido Florestán, que está preso por delitos que no cometió. No es accidental que en la llave para la supuesta perdición de Bill vaya implícita la salvación por parte de su mujer que ocurrirá al final de la película: ella lo rescata de su viaje al inframundo, de sus fallidos intentos para vengarse de ella y recuperar su identidad masculina perdida. Kubrick vuelve a crear un puente de ida y vuelta entre la ficción y la realidad e introduce guiños humorísticos para que el espectador siga el juego.

Aunque es muy tarde, Bill decide conseguir un disfraz. La tienda a la que asiste para rentarlo se llama *Rainbow*. Otra vez Kubrick juega con los sentidos de las palabras, pues recordemos que nuestro protagonista estaba a punto de acompañar a las chicas de la fiesta que lo invitaban en casa de Ziegler “al final del arcoíris”, frase que en inglés significa algo que es muy difícil (diríase que imposible) de alcanzar: ¿esta es la continuación que prometió Bill en la fiesta a las muchachas que lo seducían? ¿Hacer lo imposible? Además, el arcoíris en algunas culturas se ha visto como “anunciador de felices acontecimientos, ligados a la renovación cíclica”; pero también, “tiene a veces significación temible” (Chevalier, 1993: 136). Nueva ambigüedad que nos conduce a intuir un efecto irónico por parte de Kubrick, sobre todo por lo que la película muestra a continuación.

La celebración orgiástica es de una gran belleza visual: la luz fluye, como si hubiera un hoyo en el techo, desde el centro de un gran salón en el que hay un grupo de muchachas en círculo, sobre una alfombra roja, que poco a poco se van desnudando y

avanzan, con una pareja a la que eligen, hacia los salones interiores de la casa. Esa luz, que parece provenir de la misma luna, baña los cuerpos de las mujeres, que resaltan más en su perfecta forma y blancura por los disfraces negros de los enmascarados que las contemplan en torno. El interior de ese gran salón parece una iglesia gótica con ornamentación de apariencia hindú y la música produce la sensación de un himno a Satanás. Toda esta solemnidad propia de un rito iniciático es después contrastada por Kubrick cuando Bill es convocado de nuevo a la gran sala del principio y pasa por un salón en el que parejas ambiguas (la máscara impide saber el sexo de los participantes) bailan cariñosamente *Stranger's in the Night*.

Esta escena del baile de máscaras o la orgía, como también se le conoce, significó un enorme trabajo en la selección de los participantes. Kubrick exigió que las mujeres tuvieran siluetas delgadas, de perfectas proporciones y sin implantes ni adornos de ningún tipo, parecidas a las modelos que Helmut Newton había fotografiado desnudas y en tacones; los hombres, por su parte, debían seguir las proporciones clásicas que plasmó Leonardo Da Vinci: musculosos y atléticos. Todo esto buscaba crear un ambiente clásico y elegante en el que el sexo fuera visto no como vulgar pornografía, sino como una especie de ritual místico orientado al ensanchamiento espiritual.

Bill es descubierto por haber llegado en taxi (frente a la espectacular fachada de la casa hay muchas limusinas estacionadas), por dar la contraseña equivocada dentro de la casa y por guardar dentro de la bolsa de su disfraz el ticket de la tienda donde lo rentó; una de las modelos se le acerca para advertirle que está en peligro, que debe marcharse cuanto antes, pero, cuando regresa al gran salón, ya es muy tarde: el maestro de ceremonias, con una voz grave y profunda, le pide la contraseña

para la casa y Bill responde con la que era solo para la entrada de la calle, por lo que se le exige que se quite la máscara y toda la ropa; la mujer que le había advertido sobre el peligro se ofrece en lugar del intruso para salvarlo, así que lo dejan ir con la advertencia (amenaza) de que debe olvidar lo que ha visto o habrá serias consecuencias para él y su familia. A la muchacha se la lleva un hombre, se supone que para castigarla por el mal comportamiento de Bill.

De regreso a casa, Bill encuentra dormida a su esposa; la luz del cuarto es azul, como de luna llena filtrada por una cortina muy delgada; de pronto se despierta y le dice que acaba de tener una pesadilla: mantenía relaciones sexuales con docenas de hombres mientras él la observaba; tenía ganas de humillarlo; ríe sardónicamente y llora mientras describe el sueño; la pantalla se pone negra... La siguiente toma es una calle de Nueva York de día. Brusca es la transición del sueño a la realidad cuando nuestros deseos se ven contrariados, parece decirnos Kubrick.

Ese día Bill debe afrontar las consecuencias de lo que sucedió la noche anterior: por olvidar la máscara, debe pagar extra al negociante que le rentó el disfraz; su amigo Nick Nightingale ha desaparecido sin dejar huella; regresa a la mansión de la fiesta y un sirviente le entrega un sobre con un mensaje que dice: “última advertencia”; regresa a casa de Domino, solo para que su compañera de cuarto le informe que dio positivo a la prueba de VIH... De pronto se da cuenta de que un hombre lo está siguiendo.

Mientras el sujeto lo sigue y Bill intenta tomar un taxi la tienda de enfrente tiene el nombre de *A Hint of Lace* (juego de palabras para lo que le está sucediendo a Bill: ‘una pista del enredo’) y del otro lado está el restaurante Verona, a través del cual Kubrick

alude al tan shakespeariano amor frustrado por la muerte. Cuando el fulano que lo sigue pasa de largo, Bill toma de un quiosco un periódico que con grandes letras dice en la portada *Lucky to Be Alive*. Entra en un café y ve una noticia en el diario que alude a una reina de belleza que apareció muerta en un hotel. Él piensa que es la muchacha que lo salvó en la fiesta. La música que suena en el café es el cuarto movimiento del Réquiem de Mozart, *Rex tremendae*, cuyo coro dice (traduzco libremente los versos latinos): “Rey de la tremenda majestad, que nos salvas por la gracia, sálvame, fuente de piedad”.

Después de otras peripecias (llega incluso a la morgue para ver el cadáver de la chica muerta), Bill regresa a casa; encuentra a su esposa dormida y la máscara que había olvidado sobre su almohada. No puede más. Comienza a sollozar. Cuando Alice despierta, él le confiesa todo.

Después de pasar toda la noche hablando y llorando, llevan a su hija a las compras navideñas al día siguiente. En la tienda Bill pregunta a Alice qué deben hacer y ella le responde que deben estar agradecidos por haber sobrevivido a sus aventuras, las reales y las soñadas y afirma que ya están despiertos, quizá por mucho tiempo. Y propone que hagan el amor cuanto antes. En uno de los pasillos de la tienda aparecen, de nuevo, tigres de Bengala de peluche en alusión a...

Recepción

Michael Herr señala que fue un error de los promotores de la película “to toy with people’s expectations by suggesting that *Eyes Wide Shut* was going to be the sexiest movie ever made, a *Last Tango in Paris* for our sex-drunk times” (2000: 79). La película no ofrece eso al espectador y de hecho los protagonistas

nunca copulan realmente en ella. Mucho menos Bill, que nunca aprovecha las oportunidades que se le presentan con varias mujeres para consumir un acto carnal. Hasta las escenas de la orgía parecen más una rítmica coreografía que sexo real. Esto produjo una decepción en los espectadores, que se sintieron defraudados. Por el contrario, la película es un “complex, ambiguous treatise on fidelity, desire, and the necessary evils of deception in marriage and in society” (Hill, 2016: 755).

Otro aspecto que parece haber desorientado incluso a los críticos es la intención del director de llevar a cabo una “genuina obra de arte honesto” que se alimenta, como hemos visto, de muchas artes (música, pintura, escultura...): los espacios en que interactúan los personajes están repletos de objetos de arte y el mismo Bill, médico, colecciona libros sobre Picasso y Matisse (están en su librero), y va a recibir, como regalo de Navidad de su esposa e hija, un libro sobre Vincent van Gogh. Pero en esta época de cultura artefóbica, como señala Michael Herr (2000: 79), el ambiente de la película contribuyó a su aniquilación.

También han malentendido la intención de la película quienes han visto en ella teorías de la conspiración. Kolker y Abrams (2019: 142) señalan que en internet existen miles de entradas sobre posibles lecturas de satanismo, masonería, los iluminati y toda clase de mensajes ocultos para fundar “un nuevo orden”. “But the revelations they discover are clipped off from the text; they come from details, real and imagined, that lead to hints that rapidly feed into the anxieties or obsessions of the theorist” (143).

Se ha acusado a Kubrick de ser un voyerista y, sobre la base de la teoría del *Gaze* aplicada a esta película, se ha discutido si su visión es sobre todo masculina; pero “Vaughn rejects the active male/passive female binary by positioning the ‘poly-gaze’”

(Branigan y Buckland, 2015: 229), que es la representación de la diferencia sexual manifestada a través de miradas multisexuales, tanto en la película como entre los personajes.

La lectura de Tim Kreider sobre *Eyes Wide Shut* parte de la escena en que Bill está en el cuarto de Domino, se acerca al librero y en él puede verse el libro que lleva por título *Introducing Sociology*. A partir de esa escena en la que conviven distintas clases sociales, Kreider (1999) elabora una compleja argumentación que concluye así:

The slice of that world he tried to show us in his last—and, he believed, his best—work, the capital of the global American empire at the end of the American Century, is one in which the wealthy, powerful, and privileged use the rest of us like throwaway products, covering up their crimes with pretty pictures, shiny surfaces, and murder, ultimately dooming their own children to lives of servitude and whoredom.

Y asegura que centrarse en el análisis psicológico de los Harford nos puede dejar voluntariamente ciegos acerca del mundo visualmente filmico que Kubrick tardó décadas en elaborar.

Conclusión

Si volvemos a los cuatro puntos que señalé antes en este trabajo para analizar las películas basadas en textos literarios, puede verse claramente que:

1. La película *Eyes Wide Shut* comunica ideas definitivas acerca del sentido *integral* y del valor del texto literario. Y eso se nota en la presencia que tiene el texto y las

ideas de Schnitzler en la película de Kubrick, según he mostrado a lo largo de este trabajo siguiendo la crítica de ambas obras. El espíritu del texto, que va desde la exploración del sueño, el erotismo y los roles de género en la pareja hasta la crítica social como denuncia de los privilegiados es clave también en la película.

2. La película exhibe la colaboración de habilidades filmográficas para traducir una sintaxis verbal a una sintaxis de imágenes: el uso de los escenarios (que muestran la naturaleza de los protagonistas y su lugar en la sociedad), de la iluminación tenue (que crea ambientes íntimos), la narración lenta (que favorece la introspección) y la interacción del sonido con las imágenes (que explica y matiza lo que está sucediendo). Todo ello nos habla (a los ojos) del consumado arte de su director.
3. La película demuestra la audacia para crear una obra que se sostiene como un mundo aparte que explota la literatura de tal manera que es autosuficiente pero que a la vez está relacionada con ella para que origine una nueva estética. Algunos críticos han señalado que la película crea un ambiente mucho más agradable, con personajes más amigables o encantadores, que el existente en el libro y por ello forma ese mundo apartado del original.
4. La película no está tan autogobernada que haya llegado a ser independiente o incluso la antítesis de su fuente de origen. Y ello puede verse, por ejemplo, en el periplo que lleva a cabo su héroe (¿no sería más adecuado decir antihéroe?) para recobrar su masculinidad puesta en entredicho. Kubrick incluso tuvo el buen tino de elegir a un actor (Tom Cruise) del que se ha dicho, en no

pocas ocasiones, que tiene una sexualidad ambigua; que se quiebra psicológica y moralmente durante la película, pero que no es destruido como casi siempre les sucede a los héroes en las películas de este director.

Por todo lo anterior, podemos afirmar que la película tiene la marca de su director (su visión particular de la realidad) y es congruente con los requerimientos de las adaptaciones literarias al medio cinematográfico.

Bibliografía

- Anderson, Susan. "The Power of the Gaze: Visual Metaphors in Schnitzler's Prose Works and Dramas". *A Companion to the Works of Arthur Schnitzler*, editado por Dagmar Lorenz, Nueva York: Camden House, 2003, pp. 303-324.
- Branigan, Edward y Warren Buckland (eds.). *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*. Nueva York: Routledge, 2015.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Cuarta edición, Barcelona: Herder, 1993.
- Costanzo Cahir, Linda. *Literature into Film. Theory and Practical Approaches*. North Carolina: McFarland and Company, 2006.
- Cubillo, Ruth. "La intermedialidad en el siglo XXI". *Diálogos. Revista Electrónica de Historia*, vol. 14, núm. 2, diciembre 2013, pp. 169-179.
- Gardner, Howard. *5 Minds for the Future*. Boston: Harvard Business Press, 2008.
- Haensch, Günther y Bernhard Lechner. *Diccionario Alemán-Español / Español-Alemán*. Barcelona: Herder, 1982.
- Herr, Michael. *Kubrick*. Nueva York: Grove Press, 2000.

- Hill, Rodney. "Eyes Wide Shut". *The Stanley Kubrick Archives*, editado por Alison Castle, Colonia: Taschen, 2016, pp. 744-783.
- Kolker, Robert y Nathan Abrams. *Eyes Wide Shut: Stanley Kubrick and the Making of His Final Film*. Nueva York: Oxford University Press, 2019.
- Kreider, Tim. "Introducing Sociology. A Review of *Eyes Wide Shut*". Originalmente publicada en *Film Quarterly*, vol. 53, núm. 3, 1999, pp. 41-48.
- Leitch, Thomas. "Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory." *Film and Literature. An Introduction and Reader*, editado por Timothy Corrigan, segunda edición. Londres: Routledge, 2012, pp. 104-122.
- Lorenz, Dagmar (Ed.) *A Companion to the Works of Arthur Schnitzler*. Nueva York: Camden House, 2003.
- Schnitzler, Arthur. *Relato soñado*. Traducido por Miguel Sáenz. Barcelona: Acantilado, 2012.
- Tweraser, Felix. "Schnitzler's Turn to Prose Fiction: The depiction of Consciousness in Selected Narratives". *A Companion to the Works of Arthur Schnitzler*, editado por Dagmar Lorenz, Nueva York: Camden House, 2003, pp. 149-186.
- Villarejo, Amy. *Film Studies: The Basics*, segunda edición, Nueva York: Routledge, 2013.

Película consultada

- Kubrick, Stanley. *Eyes Wide Shut*. The Masterpiece Collection. Limited Collector's Edition. Warner Brothers and Turner Entertainment. 2014.

LA IMPORTANCIA DE LOS OBJETOS EN OBRAS DE JIM JARMUSCH, MARCEL DUCHAMP Y ORHAN PAMUK

Roberto Barajas Chávez

La importancia de los objetos cotidianos en nuestras vidas no siempre se remite a su naturaleza funcional o decorativa. Desde los que nos acompañan en el día a día hasta aquellos que adquieren un nivel de apreciación más relevante por convertirse en “artísticos”, los objetos siempre están presentes en nuestro alrededor como testigos silenciosos de nuestra experiencia en el mundo y, en ocasiones, adquieren poderes afectivos que nunca imaginamos. En *Los estudios visuales y el giro icónico* (2009), Keith Moxey aborda el tema a propósito de un agudo debate sobre la idea de la “presencia”. Esta categoría, más que describir o clasificar los objetos a partir de un orden específico, plantea un encuentro entre sujeto y objeto como relación con nuestras sensaciones, nuestra memoria y nuestros afectos. Moxey describe el problema de la siguiente manera:

Sin lugar a duda, los objetos (estéticos/artísticos o no) producen sacudidas en los sentimientos y trasladan una carga emocional que no pueden ser pasados por alto. Nos devuelven a tiempos y lugares a los que es imposible retornar y hablan de acontecimientos demasiado dolorosos o gozosos para recordar. Sin embargo, también sirven como monumento de la memoria colectiva, como

muestras del valor cultural, como focos para la observación del ritual, y satisfacen necesidades tanto comunales como personales. (Moxey, 2009: 8)

Con esta apreciación, el historiador del arte de origen argentino dirige una crítica al pensamiento posilustrado, por fundar una tendencia al olvido de la “presencia” en favor del “sentido”. Oponiéndose a la tradición interpretativa de los estudios visuales en Gran Bretaña y Estados Unidos para la que la imagen se concibe usualmente como *representación*, Moxey destaca una nueva generación interesada en las imágenes como *percepción*, es decir, para la que las imágenes dan forma a nuestras reacciones afectivas de acuerdo con sus propiedades físicas. Las obras de arte son consideradas por esta escuela como objetos encontrados, más que interpretados. De acuerdo con esta tesis, en la historia del arte y también en la de los objetos considerados no artísticos, es importante prestar atención a aquello que no puede ser leído mediante conceptos lingüísticos.

Moxey retoma en este punto al teórico literario Hans-Ulrich Gumbrecht para recordar que, ante la insistencia por definir la función del lenguaje para obtener la lectura del mundo que nos rodea, nos hemos cegado a la condición de “ser”, exaltando la arrogancia de los métodos que subordinan a los objetos a una capa de sentidos impuestos. Este reclamo es, sin duda, un llamado a detenerse en los efectos que producen los objetos como imágenes de experiencia causando afectaciones en la vida de quien los experimenta y rechazando todo patrón de significados que pudiera limitar la experiencia al campo de la mera representación. Este carácter de presencia de los objetos llega al lugar de la ontología, por lo que es necesario considerar esta presencia para descubrir la forma en que estos objetos se

familiarizan con el receptor. Esto permite dislocar el sistema de signos al que, como objeto de representación, se solía acceder para estudiarlos, pero ahora se hace desde el estatuto de la imagen como presencia. Esto nos lleva a pensar la relación sujeto-objeto a través de políticas de la mirada menos regulativas.

Paterson de Jarmusch

En la obra poética del estadounidense William Carlos Williams, los objetos, la vida rutinaria y el paisaje como experiencia íntima nunca pasan desapercibidos. Haciendo uso del lenguaje, pasa de reducir la cotidianidad como una experiencia ordinaria, a dotarla de singulares propiedades afectivas mediante los objetos y las experiencias individuales que estos detonan. Lo ordinario alcanza un nivel *extra*-ordinario en su obra.

Williams fue un poeta atento a la vida cotidiana, era un cronista de la vida simple que hizo de las cuidadosas descripciones de los objetos con los que se cruzaba en sus paseos, de los rasgos costumbristas de los habitantes de su localidad y de la vida cotidiana sobre la que tanto escribió, su mayor inspiración. De la contemplación casi documental de Paterson, Nueva Jersey, la ciudad donde vivía, surgió un poema de ochenta y cinco líneas, escrito en 1926 y titulado “Paterson”. El también médico de formación continuó con su escritura y, entre 1946 y 1958, publicó la versión final en cinco extensos volúmenes, en los que hay poesía, prosa y *collage* reunidos en un montaje que describe objetos, paisajes urbanos y la experiencia personal del escritor con las imágenes que lo inspiraban (Williams, 2001).

De la vida de este poeta formado en el modernismo de las primeras décadas del siglo xx y su relación con su ciudad como experiencia afectiva, habla el filme *Paterson* (2016) del director

estadounidense Jim Jarmusch. En él, se cuenta la historia de Paterson, un joven conductor de autobús originario de la modesta ciudad industrial del mismo nombre. El también poeta, conduce el autobús de la línea 23 con dirección a la terminal Paterson. La película que nos presenta Jarmusch es la historia de un tipo de poeta que encuentra lo más especial dentro de su experiencia cotidiana. Para el protagonista, escribir poesía es un pasatiempo simple, aunque extraordinario.

Todos los poemas que el personaje escribe y que se escuchan eventualmente en voz en *over*, son de Ron Padgett. El gusto por la obra de Williams y su atracción por la ciudad fueron factores que compartieron Jarmusch y Padgett antes de realizar el filme, además de que ambos habían tomado clases, aunque en distintas generaciones, con el poeta Kenneth Koch en la Universidad de Columbia, por lo que quedaron igualmente influenciados por la obra de Williams. Años después, al inicio de sus trayectorias como artistas, Jarmusch y Padgett coincidieron en una reunión organizada por Paul Auster, encuentro que los acercó nuevamente e hizo posible, así, la realización del filme (Lago, 2018).

La película narra siete días en la vida de Paterson. Comienza por la mañana, al iniciar un lunes, y termina al despertar e iniciar sus actividades el siguiente lunes. Parece que se cuenta la vida de un ciudadano promedio en una ciudad sin mayores complejidades, con una esposa que tiene expectativas de ser artista y es autora de invenciones creativas en los rincones de su hogar, decora el almuerzo de su esposo, cocina para él y está siempre preocupada porque sus poemas sean resguardados y transmitidos al mundo. Los personajes son el protagonista (interpretado por Adam Driver), su esposa Laura (Golsifteh Farahani) y los amigos del bar; las acciones realizadas

son principalmente los paseos de Paterson y sus encuentros con amigos y desconocidos, todos de clase media, en la ciudad.

Todo en la vida de Paterson es una cuidadosa abstracción de lo cotidiano: cenar con su esposa, pasear al perro Marvin, tomar una cerveza en el bar de Doc, regresar a casa para dormir y despertar temprano al siguiente día con la intervención silenciosa de su reloj mágico que no funciona como despertador. Paterson encuentra su mayor inspiración en esos momentos, lo verdaderamente extraordinario de su vida son esos instantes y su aportación está en encontrar la belleza en lo cotidiano y repetitivo. Para Paterson, siempre existe algo extraordinario en la manera de mirar a su alrededor o al escuchar las charlas de los usuarios del autobús que conduce, en el almuerzo que le prepara su esposa y en las cataratas que aparecen una y otra vez como influencia directa de la estética japonesa en la obra de Williams.

El personaje adquiere su mayor sensibilidad e intuición contemplativa a la hora del almuerzo, mientras camina por las calles rumbo a su trabajo o al sentarse frente a las cataratas del río Passaic. Los paseos son determinantes para su inspiración, a lo que Jorge Ayala Blanco (2019) alude con la frase “lírca deambuladora”. Pero el personaje se muestra distinto al paseante crítico de la modernidad francesa emblemático por Baudelaire, y también al que describe Benjamin en *Los pasajes* para referirse a la burguesía triunfante en la alegoría capitalista de una utopía incumplida.

Paterson es un conductor atento no solo a su trabajo, sino también al tiempo que dedica a su esposa para escuchar sus ideas como repostera de pasteles decorados con círculos y patrones que ella misma inventa, así como para apreciar las pinturas que esta realiza todos los días en el interior de su casa para

adornar las cortinas del baño, las sábanas y su ropa. Paterson siempre escucha y es un buen observador. Se toma el tiempo para desayunar por la mañana y mirar la cajetilla de fósforos de la marca Ohio Blue Tip que lo inspira para comenzar un poema de amor a su esposa que terminará durante los ratos libres que le deja el trabajo. Ese poema describe al fósforo como un objeto de alcance común, pero sus características físicas se vuelven extraordinarias cuando enciende el cigarrillo de su amada y el fuego provocado se traduce como metáfora de los besos de amor más apasionados e incendiarios.

Laura también cuenta con un lado artístico y sensible, por eso puede ver en su esposo los atributos de poeta. En una charla que mantienen durante la cena, ella le cuenta sobre Petrarca y los sonetos que le componía a su tocaya Laura (comenta, divertida: “tienes muchas cosas en común con otros poetas”). Laura es un personaje clave en la vida de Paterson, una conciencia afectiva que le reitera que aquello que hace sin preocuparse por volverlo especial, como escribir poesía, es lo verdaderamente importante. Incluso los sueños de su esposa influyen sobre su percepción: cuando ella sueña con tener gemelos, Paterson percibe, de manera inusual, numerosos pares de individuos idénticos con este particular parentesco de familiaridad.

El director siempre muestra una extremada sensibilidad al abordar hechos comunes y aparentemente ordinarios, como el encuentro que tiene el protagonista con una niña que escribe poesía en su “libro secreto” y le lee su poema “La caída del agua”, sobre la lluvia. La pertenencia de Williams a la corriente estética-literaria del *imagismo*¹⁹ es presentada mediante, por un

¹⁹ El *imagismo* fue una tendencia literaria de principios del siglo XX. Iniciado en Londres, más tarde expandido por todo Reino Unido y Estados Unidos, se considera como un punto de partida de la poesía moderna. Los *imagistas* se

lado, disolvencias entre imágenes de objetos de uso cotidiano y de los paseos del protagonista mezclados con imágenes de las cataratas y, por otro lado, con poemas escritos sobre la pantalla, como un recurso útil para mostrar, también como imagen, las palabras de puño y letra de su autor.

En la conversación que mantiene el protagonista al final del filme con un poeta japonés que contempla las cataratas, el desconocido le habla a Paterson del pintor y escultor francés Jean Dubuffet y le dice que, por escribir poesía entre sus ratos libres como conductor de autobús, bien podría ser como él o como un poema de William Carlos Williams, a lo que Paterson responde que él solo es un conductor de autobús con conocimientos de poesía, pero que no es un poeta.

La referencia no resulta accidental. Dubuffet es reconocido como un artista que, aproximándose al surrealismo, se acercó, más tarde, a la patafísica, y acuñó el término *art brut* para hablar del arte producido por “no profesionales” que trabajan fuera de las normas estéticas instituidas por las distintas épocas de la historia del arte (Calvo, 2016).

Fuente de Duchamp

Para hablar de objetos y situarnos en el contexto enunciativo del objeto considerado obra de arte, podemos hacer una analogía a cierta obra de Duchamp, al indicar que, para este artista, los objetos cotidianos también cumplían una función primordial

distinguieron por privilegiar la certeza de la imagen como elemento fundador de una poesía expresiva e innovadora, sin preciosismos en el lenguaje literario. Al escritor inglés Thomas Ernest Hulme, considerado precursor de este movimiento literario, le siguieron los ensayistas y poetas estadounidenses trasladados a Inglaterra Ezra Pound y T.S. Eliot como principales representantes.

al tener una resignificación como parte de una simulación en la que estos se definen desde la provocación, por lo que el objeto redefinido sugiere también nuevas preguntas no solo para el arte contemporáneo, sino para la naturaleza de los propios objetos:

[...] el arte, según lo declara Duchamp, es el único medio posible a través del cual somos capaces de experimentar algo que en realidad no existe. Para Duchamp, la relación entre arte y verdad no puede pensarse como un reflejo provocado ni dirigido. No hay nada más alejado del arte que lo que representa; no hay nada más alejado que la imagen y la realidad que permanentemente desconoce cualquier dependencia. Este principio, que nos resulta elemental, era ajeno al arte a inicios del siglo veinte. Cuando Cézanne pinta una manzana, no es la imagen la que importa sino la capacidad de insinuar y reproducir la forma que ordena la manzana. (Delmar, 2016: 9)

En el trabajo creativo, inventivo, de Duchamp el objeto cotidiano también es tratado de manera especial con nuevas formas de definirlo no solo a partir de su carácter de utilidad, sino de su posible reinterpretación. El objeto en Duchamp desmaterializó la manufactura del creador artístico como obrero y los objetos de uso cotidiano se incluyeron en el catálogo de percepción con capacidades que extralimitaban su propia funcionalidad y naturaleza mecánica. No dudo que Duchamp fuera un incansable observador de la vida cotidiana.

Los resultados obtenidos a partir de la noción de la sombra, ampliando su estudio a la cuarta dimensión y sus cínicas provocaciones al desarticular la función del objeto común a una

extraordinaria simulación que dejaba ver “algo más de lo que parece”, inducen al *ready-made*:

[...] la cuarta dimensión es como una especie de utopía de la experiencia estética, en donde la imaginación nunca se limita a las condiciones ni a las necesidades de la realidad. Al igual que el *ready-made* no se puede definir, tampoco la obra de arte en la cuarta dimensión se puede definir. Tal vez no sea necesaria una definición de *ready-made*, sino una serie de definiciones que se ajusten a cada una de las obras. (Delmar, 2016: 47)

Un caso contrario es el de la obra artística que es confundida con un objeto de uso común; recordemos la anécdota de la obra *Pájaro en el espacio* del artista rumano Constantin Brancusi que el fotógrafo Edward Steichen intentó llevar a Nueva York en 1923. En aquel entonces fue catalogada por las autoridades de la aduana estadounidense no como una escultura artística, sino como un utensilio de cocina producido en serie y sujeto, por esta razón, a los impuestos de importación. Esto generó una serie de disputas legales por parte de coleccionistas y directores de museos que exigieron su reconocimiento como obra de arte, hasta que un juez determinó, en 1927, que el objeto contaba, en términos legales, con el carácter de autenticidad y formalidad decorativa suficiente para aludir a las ideas abstractas que definen su naturaleza a decisión de su autor, aun cuando a simple vista aquel objeto, para entonces ya considerado escultura artística, pudiera causar desconcierto y dificultades para asociarlo con un pájaro (Delmar, 2016: 18).

Duchamp conoció a Brancusi en 1913 e, inspirado en su trabajo, realizó su primer *ready-made*, una rueda de bicicleta

colocada de cabeza sobre el asiento de un banco de madera, con la única intención de contemplar el giro de la rueda. Por aquel entonces, Duchamp no había planteado el dilema de la creación y la producción. Fue hasta la exposición organizada por la Sociedad de Artistas Independientes en 1917, cuando Duchamp, bajo el seudónimo de R. Mutt, expuso un urinal volteado con el título *Fuente*. La aparente insolencia del pseudoartista que nadie conocía provocó un escándalo y causó el retiro de la pieza de la exposición por considerarla un insulto al arte. Antes de retirarla, Duchamp solicitó al fotógrafo Alfred Stieglitz, en compañía de Man Ray, que fotografiara la obra para contar con su registro. La fotografía reveló, de esta manera, al autor de la obra y al fotógrafo, así como dos formas de presentar el objeto artístico. Al final, concluyeron que aquel urinal podía considerarse como una *Madona*, por lo que es rebautizada a partir de su imagen fotográfica como la *Madona del baño*.

El sonado caso fue publicado en la revista *The Blind Man*. Duchamp, junto con Beatrice Wood y Henri-Pierre Roché, dio sentido al acontecimiento al definir que, sin importar si un Mr. Mutt había sido el verdadero autor de la obra, lo destacable de esta era que había sido creada por el “poder de la imaginación” y que su autor había elegido ese objeto de la vida cotidiana para reubicarlo de manera que perdiera su sentido práctico, cambiando con ello su naturaleza útil y dotando de un nuevo nombre y significado al mismo objeto. Este gesto atentaba contra la sacralización de la obra única e irrepetible, pues incluyó, en una muestra de arte, un objeto comercial de naturaleza serial firmado por un artista inexistente. El problema de la autenticidad del autor y la unicidad del objeto artístico termina como la mayor provocación de Duchamp. Para él, lo importante eran las ideas, pero sus abstracciones tenían lugar

en los objetos comunes, en ellos se materializaban las ideas más complejas con formas ordinarias; su acto poético estaba en esos objetos que, con altas dosis de imaginación, eran elegidos por su autor para pensarlos y reinventarlos de forma distinta. La provocación, el cinismo y el ingenio son algunas de las aportaciones de Duchamp al arte contemporáneo y a la historia del arte del siglo xx (Delmar, 2016: 21).

La *Fuente*, como *ready-made*, es decir, “lo ya hecho”, descontextualiza el objeto y le otorga una nueva identidad. Con ello, a diferencia del arte “retinal”, Duchamp ubica la esencia del acto artístico en la selección del objeto, no en su creación ni en su imagen visual. De este modo, el artista se libera de la manualidad y de la técnica que la tradición artística entendía, hasta entonces, como indisolubles del acto creador (22).

En este sentido, el *ready-made* como “objeto encontrado” obedece a las reglas de relación entre tiempo y espacio, porque parte de su naturaleza redefinitoria; como obra de arte, consiste en que este ejercicio de imaginación en el objeto cotidiano suceda en un momento y lugar específicos. Las adhesiones a este objeto cotidiano vuelto obra de arte terminan por adquirir dotes de ritualidad, pero, en su redefinición, estas adecuaciones resultan invisibles y, de ahí, su mayor provocación a la percepción. Lo interesante de estos objetos es que en su apariencia parecen no haber abandonado su naturaleza material, aunque se vuelven inútiles para lo que fueron diseñados y originalmente manufacturados en serie.

El museo de la inocencia de Pamuk

Otro ejemplo de la importancia que tienen los objetos en la creación artística lo encontramos en *El museo de la inocencia* del

escritor turco Orhan Pamuk. Esta novela cuenta la historia de amor entre Kemal, un joven perteneciente a una familia burguesa de Estambul en la década de los setenta, y su pariente lejana, Füsün, perteneciente a una modesta familia turca.

Una vez que Füsün desaparece de su vida, Kemal se dedica a acumular todos los objetos que formaron parte de su historia con ella. Su objetivo es preservar la memoria de su amada de manera obsesiva, mediante los objetos que le acompañaron en su relación afectiva como gestos de reiteración y evidencia material de los momentos más felices de su vida. Con esa recopilación, Kemal desea conformar un museo que le recuerde, a cada instante, su relación amorosa, contradiciendo el efecto natural de la memoria con el paso del tiempo y su irremediable complicidad con el olvido. Los objetos no representan el resguardo de una memoria subjetiva, sino de una vida compartida a partir de una rigurosa selección y de su organización en un detallado montaje museográfico que culmina con la creación de un museo intimista y personal como reflejo de una felicidad inscrita en la memoria objetual.

Resulta pertinente recordar tres constantes en la obra del escritor turco, a decir de Carlos Martínez Assad (2010), que podemos encontrar en la novela referida: la unidad familiar, la mirada constante al Occidente como reflejo de la modernidad en el último cuarto del siglo xx y la innegable pasión por Estambul. En *El museo de la inocencia*, el peso de las tradiciones familiares es un aspecto del dilema que el protagonista masculino carga como parte de los convencionalismos culturales; Kemal, aun siendo integrante de una familia acomodada y “occidentalizada”, debe cumplir con las tradiciones que lo obligan a sellar su compromiso matrimonial con Sibel, la hija de un diplomático perteneciente a la burguesía de Estambul. Este esquema tan

articulado de relaciones sociales, una vida en pareja prometedora con estabilidad económica y una sociedad en crecimiento se ven interrumpidos cuando aparece en la vida de Kemal la joven Füsün, dependiente de una tienda y perteneciente a un estrato social mucho más modesto que al que pertenece la familia de su pariente lejano.

Una vez consumado su idilio, seguido de la desaparición de Füsün, todo lo que ella representa para Kemal transita por los recuerdos compartidos que este deposita en los objetos, en su insistencia por mantener viva la presencia de su amada como existencia material, en una minuciosa compilación de objetos como un excéntrico acto de amor; rigurosa fabricación emocional en la que el autor de la novela trasciende la escritura para llevar su historia a la creación real del museo, como si el objetivo del mismo Pamuk hubiera sido cumplir la consigna del protagonista de su novela. Desde un principio, la obra literaria fue concebida, también, como museo a voluntad de su autor, quien, en su momento, subrayó que su intención era concluir ambos proyectos.

Esta historia está narrada en el documental *Innocence of Memories* (2015), realizado por el fotógrafo y director de cine británico Grant Gee. El filme cuenta los procesos creativos de la novela y el museo que la precede narrados por el mismo Pamuk. En este compendio audiovisual de la novela, museo y documental, destaca un elemento fundamental en medio de la historia de amor que encabeza el proyecto original; el retrato de la sociedad turca acomodada entre las décadas de los setenta y ochenta, que incorpora el paso del tiempo y la forma de vivir en aquella época, en el que los objetos para Kemal adquieren un poder historizador pero, sobre todo, evocador.

En su ensayo “La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias” (1997), el teórico alemán Wolfgang

Iser centra su atención en el concepto de “ficción”, referido en la literatura como el lugar donde se discute lo real de lo que se erige en los umbrales de la mentira. A la ficción literaria la ubica, propiamente, en el rubro de la mentira al hablarnos de lo que no existe, aunque su virtud como ficción es la de plantearnos la no-realidad como si realmente existiera. Lingüística y formalmente, la ficción literaria es discutida por Iser a partir de tres momentos que le permiten plantear las aportaciones del acto de ficcionalizar: la *interpretación* como elemento formal de la ficción; el *como si existiera* como objetivo central del ámbito literario al referirse a algo inexistente pero que se inserta en el ámbito narrativo de la historia que se cuenta como creíble y, finalmente, la *posibilidad* como condición de realización para ser algo más de lo que es propiamente. Entre la ficcionalización literaria como interpretación de una historia planteada como si fuera cierta y posible como condición de realización, se constituye una dualidad que traspasa los límites de la realidad y se vuelve el sello de la ficcionalización, pero hace presente la verdad como principio de ocultamiento; como disfraz.

La ficcionalización se presenta, entonces, como el recurso narrativo para hacer real lo irrealizable y presentarlo como posibilidad inventiva. En ese sentido las ficciones literarias no se identifican como algo irreal, sino como producción de mundos posibles. La literatura es siempre una representación de aquello que ficcionalizamos como posible, como si realmente pudiera existir. Esta complicidad dialéctica entre la mentira y su posibilidad es la que se cumple entre el escritor y su lector. La eficacia del autor para relacionarse con el lector mediante una historia que le cuenta es mérito de quien escribe y confabula la historia para saldar su cuenta entre lo irreal y la falsedad, haciendo ver como posible una mentira que oculta algo de verdad. Pero ¿de qué ma-

nera generamos este efecto regulador de credibilidad a partir de una mentira que se sabe confabulada, inventada y adaptada a mi estructura de imaginable posible? En este proceso de ficcionalización, el éxito de su propuesta depende de un efecto conclusivo que Iser relaciona con la eficacia del *como si*, a partir de un argumento que recupera de Ricoeur al hablar de los sueños como prueba mental de que, bajo el efecto de estos, siempre solemos decir algo distinto de lo que decimos y pensamos al estar despiertos. Siguiendo este argumento, los sueños y las máscaras aparecen entre el ocultamiento primordial que introduce la realización disfrazada de lo reprimido *como si* fuera posible y, de esta manera, la ficcionalidad literaria es generadora de significados.

En *El museo de la inocencia*, la historia contada por Pamuk se concibe paralelamente a la del museo que Kemal crea en la novela para honrar el recuerdo de Füsün. El museo real fue instalado en una antigua casa del siglo XIX en la ciudad de Estambul, misma que Pamuk compró para, en los tres pisos de la residencia, albergar cientos de objetos pertenecientes a la historia de amor que cuenta en su novela. Al crear el museo, su autor no solo comparte la obsesión del protagonista por convertir el consuelo objetual de su amor en una crónica didáctica de cada instante compartido con su amada, sino que también nos habla de la obstinación del autor por volver más real la encomienda de un personaje ficcional, al retratar una ciudad “real” en una época determinada, bajo la condición de una mujer ficcionada, lo que vuelve posible la historia que narra y el museo que exhibe el cúmulo de objetos reunidos en una selectiva curaduría como memorial de una certeza afectiva.

La historia contada en la novela va más allá de una fiel réplica de los objetos que se encuentran en el museo, pues el recinto cuenta con una página web para consultar información

sobre su origen y vocación. En ella se encuentra, también, una definición de lo que significan los museos para el mismo Pamuk, un manifiesto en el que habla de la importancia de este tipo de instituciones al momento de contar las historias no solo de naciones y acontecimientos histórico-patrimoniales, sino también de personas:

1. Los grandes museos nacionales como el Louvre y el Hermitage tomaron forma y se convirtieron en destinos turísticos imprescindibles junto con la apertura al público de los palacios reales e imperiales. Estas instituciones, ahora símbolos nacionales, presentan la historia de la nación —la historia, en una palabra— como mucho más importante que las historias de los individuos. Esto es desafortunado porque las historias de los individuos son mucho más adecuadas para mostrar las profundidades de nuestra humanidad.

2. Podemos ver que las transiciones de palacios a museos nacionales y de epopeyas a novelas son procesos paralelos. Las epopeyas son como los palacios y hablan de las hazañas heroicas de los antiguos reyes que vivieron en ellos. Los museos nacionales, entonces, deberían ser como las novelas; pero no lo son. (Pamuk, “Un manifiesto modesto para los museos”)

La importancia de los objetos que resguarda este museo y su relevancia como montaje museográfico a modo de narrativa histórica funge como imagen inventada y objetual, con el rigor de la potencia interpretativa de su autor, como si la historia de Kemal y Füsün fuera real (además existe el documental narrado

por Pamuk). La ficcionalización que nos ubica en una Estambul de los años setenta se lee, se mira y se contextualiza a partir de una ficcionalización literaria, de un museo real y del documental realizado a propósito de esta singular historia de amor. Estas ficciones pueden describir la satisfacción de un deseo, el de su autor, primeramente, pero también proporcionan la experiencia de lo que no es posible hacer presente a nosotros mismos (Iser, 1997: 63). Esta imposibilidad de recuperar a Füsün transita la ausencia que va del ser amado al objeto que la rememora, y entre la metonimia de los utensilios de cocina, la publicidad de la época, una selección de colillas de cigarrillos, el vestido que le recuerda un momento específico y una infinidad de objetos cotidianos, surge la posibilidad de contextualizar el recuerdo como crónica de objetos que reavivan la experiencia de felicidad para Kemal. Los objetos, así, hacen mundo y reconfiguran la historia de amor como posibilidad.

En la obstinación ficcionalizante de Pamuk, encontramos una respuesta a lo planteado por Iser cuando, al referir la ficcionalización como el medio para realizar lo posible, se pregunta: ¿por qué los seres humanos, aun conscientes de que la literatura es pura simulación, parecen estar necesitados de ficciones? (1997: 44). En este sobrepasar la realidad, hallamos la dualidad que entraña la ficcionalización, siempre y cuando entendamos la diferencia entre mentira y verdad. La mentira en la literatura, aclara Iser, debe esconder la verdad, pero gracias a ello la verdad está potencialmente presente en la máscara que la disfraza, la mentira incorpora la verdad, por lo que las ficciones literarias incorporan una realidad identificable sometida a una remodelación imprevisible (44). Lejos de considerar las ficciones literarias del lado de la irrealidad se muestran como condiciones de posibilidad en la producción

de mundos, y proporcionan opciones para acceder a lo inaccesible. Las ficciones presuponen premisas de conocimiento, hipótesis como pruebas y, en casos concretos de nuestra acción cotidiana, estas se presentan como anticipaciones.

Las ficciones son recurrentes y útiles en nuestro sistema de conocimiento y para la asimilación del mundo. En la literatura, la ficción es el molde de la representación en el que la historia que se nos narra cumple con las condiciones específicas de posibilidad. En la analogía del sueño como principio de ocultamiento para facilitar la reaparición disfrazada de lo reprimido, se ejerce, al mismo tiempo, el acto de ocultamiento y su revelación como proceso de ficcionalización, recurriendo al engaño para descubrir realidades escondidas. El personaje se representa a sí mismo mediante el disfraz y hace surgir eso que no existe, hablando de su deseo y voluntad oculta.

Kemal cumple, así, su deseo de mantener viva su cercanía con Füsün mediante cientos de objetos que representan instantes de felicidad. El museo es el sueño hecho realidad, la ficción despierta de un deseo onírico, oculto y revelado por las imágenes y los objetos que lo ubican permanentemente en los años setenta y ochenta, cuando existían ciertas convenciones y determinados objetos, donde las imágenes potencializan la veracidad de su amor, lo hacen posible y real. En esta ficcionalidad literaria que trasciende el museo y el documental, encontramos también la estructura de doble significado entre el ocultamiento y la revelación.

Regreso a *Paterson*

La eficacia de la ficcionalización se puede relacionar también con el ejercicio que suele hacerse con la transposición de una

obra literaria al cine, en la que el cambio de dispositivo representacional influye de forma determinante al proporcionar las condiciones necesarias para narrar la historia que se desea contar. Entre el cine y la literatura existe un mundo de posibilidades para representar el *como si fuera posible* de una historia. Una infinidad de imágenes y recursos caracterizan cada disciplina para explorar las capacidades inventivas que ponen en nuestras mentes la convicción de que las historias que nos cuentan son posibles.

En el caso de *Paterson*, la ficcionalización no consistió en hacer una adaptación de la extensa obra de Williams, sino en tomar la figura del poeta y crear una historia pensable. Aunque Jarmusch tampoco pensó en contar una historia sobre Williams con los recursos del cine, sino sobre la influencia afectiva de su obra en la vida de un individuo común y corriente a modo de metáfora. Los poemas de Paterson, el conductor de autobús, hablan del amor, reflexionan sobre la cuarta dimensión que es el tiempo, hablan de un recuerdo con su abuelo como lección de vida... Todas esas ideas son escritas en su libreta mientras conduce, camina o almuerza frente a las cataratas del río Passaic. Los poemas son integrados a la pantalla como un efecto de la técnica cinematográfica, por lo que el texto se vuelve imagen sobrepuesta en los fondos paisajistas del filme. Además, imagen y texto se acompañan de una voz en *over* que dice lo escrito sobre la pantalla. De esta forma, Jarmusch realiza una poética del montaje en la que cada elemento sensorial busca causar un efecto en el espectador. La ficción cinematográfica, inscrita como una falsedad que oculta la verdad de un poeta que sí existió y que escribió sobre lo que miraba todos los días para transformarlo en poesía, se hace evidente con las imágenes de sus recorridos diarios y los poemas. Su apuesta como cineasta

es buscar la manera de proyectar poesía en la pantalla y cómo dar crédito al lenguaje escrito sin que este se pierda entre las imágenes o las alusiones a los poemas de Williams, efecto que podría llegar a limitar la experiencia de los espectadores con su obra.

Jarmusch muestra la eficacia de la técnica al hacer cine, a partir de una figura literaria simple y poco efectista, como su propia obra poética lo describe. Configura la poética de lo cotidiano entre imágenes como un estilo literario accesible y con una historia simple para contarse en el cine. Es a partir del lenguaje como imagen y sonido, del paisaje visual y de los objetos como certezas que Jarmusch advierte la artísticidad de su protagonista y nos lo presenta como un *collage* compositivo de heterogeneidades, lo que detona la sensación que todo espectador experimenta en una sala de proyección cinematográfica, y la literatura se hace presente gracias a un sofisticado montaje y una refinada edición.

Los objetos como detonantes de memorias, como protagonistas afectivos o metonimias subjetivas en el cine, el arte y la literatura, aportan siempre elementos narrativos, definatorios, incluso aporéticos, a las tramas que entretejen sus protagonistas en el arduo camino de contarnos una historia, un recuerdo o una experiencia específica. Como se menciona al inicio del texto con la crítica de Moxey al pensamiento posilustrado, estas relaciones entre y con los objetos no siempre determinan una lógica del “sentido” como eficacia cognitiva. Privilegiar la presencia de los objetos como potencia reconfiguradora de los afectos en la vida de quien los retoma, los nombra o experimenta, disloca los patrones enunciativos y de reconocimiento basados en su carácter de imagen como representación, y adquieren, en cambio, nuevos significados para el sujeto de

la experiencia. De esta manera, la relación entre sujeto y objeto se recontextualiza, se vuelve más íntima y personal, con infinidad de parámetros de apreciación que no se limitan a la naturaleza utilitaria de los objetos, y en la que la percepción de estos se define como experiencia afectiva, fundada en los nuevos significados y relaciones establecidos por el sujeto.

Bibliografía

- Ayala Blanco, Jorge. “Jim Jarmusch y la lírica deambulatoria”. *El Universal*, 29 de julio de 2019, <http://confabulario.eluniversal.com.mx/jim-jarmusch-y-la-lirica-deambulatoria>
- Calvo Santos, Miguel. “Jean Dubuffet”. *Historia Arte*, 27 de septiembre de 2016, <https://historia-arte.com/artistas/jean-dubuffet>
- Delmar, Fernando. *Inmaterialidad, indiferencia. El azar, el deseo y lo indefinido en la obra de Marcel Duchamp*. México: UAEM, 2016.
- Iser, Wolfgang. “La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias”. *Teorías de la ficción literaria*, editado por Antonio Garrido Domínguez, Madrid: Arco, 1997.
- Lago, Eduardo. “La poesía no es cuestión de ideas”, *El País*, 13 de diciembre de 2018, https://elpais.com/cultura/2018/12/10/babelia/1544447130_190371.html
- Martínez Assad, Carlos. “Profunda historia de la infelicidad”. *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, núm. 75, mayo de 2010, <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/7510/martinez/75martinez.html>
- Moxey, Keith. “Los estudios visuales y el giro icónico”. *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, núm. 6, 2009, pp. 8-27.

Pamuk, Orhan. “Un manifiesto modesto para los museos”. *The Museum of Innocence*, <https://web.archive.org/web/20160809183001/http://en.masumiyetmuzesi.org/page/a-modest-manifesto-for-museums>

Williams, William Carlos. *Paterson*. Edición de Margarita Ardanaz. Madrid: Cátedra, 2001.

Fuentes audiovisuales

Innocence of Memories. Dirigido por Grant Gee, Turquía, 2015.
Documental completo en: <https://www.youtube.com/watch?v=CdiWullyFf4>

LOS MUNDOS PARALELOS DE NEIL GAIMAN

Alexis Ortega-Méndez y Anna Reid

Este capítulo analizará los mundos paralelos de Neil Gaiman. La producción artística de este autor nacido en Gran Bretaña en 1960 abarca géneros diferentes. Gaiman crea mundos paralelos en la literatura, las ilustraciones, la novela gráfica y el cine, por un lado; por otro, muestra una continua reinención de géneros, mezcla seres fantásticos de los cuentos de hadas con los de la mitología. Abordaremos, aquí, a este autor bajo el supuesto de que una obra dirigida, en principio, a un público infantil también puede tener temas o motivos que lo vuelvan apto para otros públicos. Es lo que queremos explorar en este capítulo, al borrar los límites entre géneros, entre lo gótico y lo infantil, entre la literatura y la ilustración, entre el cómic y el cine.

I

En la literatura juvenil británica, los protagonistas entran en mundos paralelos, a veces terroríficos, donde se enfrentan a peligros y retos. En ellos, tienen que buscar su identidad como adolescentes, sin la ayuda de los adultos. Dentro de esas narrativas, las puertas abren la oportunidad de explorar otros universos, otras visiones y así recrear la propia identidad. Una puerta representa un límite entre lo de afuera y lo de adentro; entre un espacio y otro: es un umbral que hay que atravesar.

En la literatura juvenil británica, la puerta es un punto que permite la transición entre un mundo real y otro de fantasía, generalmente, en el contexto de un viaje triangular que se realiza desde la realidad hacia un mundo paralelo para después regresar al real. En palabras de Llompart Pons, el símbolo pertenece “to a well-established literary tradition whose central concern is the child or teenager’s maturation and its quest to shape its identity and find its place in the world, by being in contact with a fantasy world that somehow mirrors the real world” (2014: 307).²⁰ En este capítulo, nos enfocaremos en esa transición real y metafórica que, en el caso de Gaiman, además, ocurre entre la ficción literaria, la novela gráfica y el cine, lo que permitirá demostrar cómo cada género abre puertas para cuestionar la identidad y las percepciones sobre la realidad, y, también, cómo se reinventa actualmente una tradición que viene de la oralidad y los cuentos tradicionales.

Un ejemplo del uso narrativo de las puertas (o portales) que puede considerarse precedente de la obra de Gaiman proviene de la época victoriana: *Alicia en el país de las maravillas* (1865) de Lewis Carroll. En esta novela, Alicia sigue al conejo blanco que sintetiza la figura del animal con características humanas (pues habla y se viste con ropa), para entrar, a través de una madriguera a un mundo extraño, lleno de acertijos y juegos de palabras. Después de pasar por transformaciones y cambios de tamaño, la niña de siete años declara “It was no use going back to yesterday, because I was a different person then”.²¹

²⁰ “A una tradición literaria bien establecida cuya preocupación principal es la maduración y búsqueda del niño o adolescente de formar su identidad y encontrar su lugar en el mundo, al estar en contacto con un mundo de fantasía que de alguna forma es un espejo del mundo real.” Todas las traducciones son nuestras.

²¹ “No tenía caso regresar al ayer, porque era una persona diferente”. Lewis

Otro antecedente es la obra de C.S. Lewis, quien, en la serie de novelas *Las crónicas de Narnia*, creó mundos paralelos donde sus personajes niños enfrentan innumerables peligros.²² Al enfrentar esos retos, los niños evolucionan (y las novelas se convierten en *Bildungsroman*). En la primera obra de la serie, *El sobrino del mago*, dos niños viajan, con ayuda de anillos mágicos, a un bosque lleno de estanques que son portales a otros mundos (los anillos fueron hechos por un tío que hereda una caja llena de polvo que venía de Otro Mundo, Otro Lugar). Los niños van primero a un mundo viejo, degenerado y a punto de ser destruido, donde el sol no calienta. Luego se trasladan a Narnia, donde se les explica la génesis del joven país en el que los animales hablan. Otros viajes a mundos paralelos se realizan por medios distintos. Por ejemplo, en la obra *El león, la bruja y el armario*, este último está hecho con la madera de un manzano cuya semilla originalmente venía de Narnia, por lo que funciona como portal para los niños, quienes entran a un país nevado donde se convierten en reyes y reinas. En todos esos mundos habitan personajes de invención del autor, pero también duendes, gigantes, elfos y animales fantásticos provenientes de los bestiarios medievales. Como su contemporáneo

Carroll. "Through the Looking Glass and What Alice Found There" p. 95. En la versión cinematográfica de Tim Burton *Alicia en el país de las maravillas* (2010), el portal conduce al mundo de abajo, un espacio que empieza a mostrarse con tomas de un Londres oscuro y neblinoso que recuerda a las imágenes que evoca Charles Dickens en *Bleak House*, a las del gótico victoriano decadente de películas como *Sweeney Todd* (2007) del propio Burton u otras interpretaciones de ciertas novelas británicas de la última década del siglo XIX que reflejan las ansiedades de la época: la degeneración social, moral y física de la sociedad.

²² Cuando tenía siete años, Gaiman recibió la colección completa. En todo caso, es clara la influencia de Lewis sobre su narrativa, aunque critica la representación de las mujeres, en particular la del personaje de Susan Pevensie, quien es desterrada de Narnia una vez que se convierte en señorita (2016, 35).

J. R. R. Tolkien (autor de *El señor de los anillos*), Lewis perteneció, en las décadas de los treinta y cuarenta, a los Inklings: sociedad que se dedicaba a cultivar la literatura fantástica y reinterpretar las sagas medievales y nórdicas.²³

La narrativa de Gaiman retoma estas influencias en las que se encuentran como motivos portales, puertas y umbrales, y como procedimientos, la intertextualidad y transgresión entre géneros. Por ejemplo, basada en una historia suya, la película *Stardust* (dirigida por Matthew Vaughn en 2017) se ubica en un pueblo rural a finales del siglo XIX. Sin embargo, del otro lado del muro que delimita el pueblo, existe el mundo de Fairie (en la película se llama Stronghold), donde hay seres fantásticos de la mitología griega; referencias al poeta John Donne (conocido por sus paradojas y sátira de la sociedad); brujas tomadas de los cuentos de las tradiciones británica y rusa; referencias a los hermanos Grimm; unicornios; barcos voladores... Al parecer, es una obra dedicada a jóvenes, pero, como dice Gaiman citando a Tolkien, “los muebles para un cuarto infantil originalmente no eran para niños, sino para adultos”.²⁴

Nos parece muy importante una cita de Lewis Carroll que Gaiman hace en una de sus obras: “Cuando eres solo una de las cosas de su sueño, sabes muy bien que no eres real” (Gaiman,

²³ Creemos que no es coincidencia el interés de Gaiman por las sagas nórdicas, como muestra su recopilación, en parte ficcionalizada, de *Norse Mythology* (2017).

²⁴ Gaiman (1999). Gaiman suele cuestionar a quién van dirigidas sus creaciones. Por ejemplo, en relación con su novela *The Ocean at the End of my Lane* (El Océano al final del camino) reflexiona: “I reached the end of the book and realized that I was as clueless as when I began. Was it a children’s book? An adult book? A crossover book? A... book?” (“Terminé el libro y me di cuenta de que estaba tan perdido como cuando empecé. ¿Era un libro para niños? ¿Un libro para adultos? ¿Un cruce de géneros? ¿...un libro?”) (2013: 91).

2015: 3).²⁵ De ella partiremos para acercarnos a aspectos de la narrativa de Gaiman que transitan entre lo real y lo irreal, los espejos y los espejismos, los dioses de las mitologías y los propios, los seres fantásticos, la magia, lo innombrable, lo indefinido, la identidad.

2

Dentro del vasto corpus de la obra de Neil Gaiman, destaca la obra *The Sandman*, una de sus primeras incursiones en la narrativa gráfica. Este género lo dio a conocer entre los grandes públicos como destacado integrante de un movimiento intelectual de autores y artistas británicos, quienes pavimentaron el rumbo para la historieta europea y norteamericana a finales de los años ochenta.²⁶

La publicación de *The Sandman*²⁷ supuso una reestructuración de las formas que hasta entonces habían delineado los rasgos particulares del cómic norteamericano, el cual solía decantarse por presentar elementos de carácter más bien adolescente, plagados de viñetas llamativas y coloridas que reforzaban las características estandarizadas del superhéroe bajo argumentos complacientes y repetitivos. El incremento de un público adulto, mayormente interesado en el consumo de historias sofisticadas, posibilitaría la aparición de obras como *Hellblazer* (1987) de

²⁵ La cita es de *Alicia a través del espejo*.

²⁶ En 1986, Gaiman aportó un par de guiones para las revistas *2000 A. D.* y *Miracleman*, y publicó obras propias como *Violent Cases* (1987) y *Black Orchid* (1988), ambas en colaboración con el artista Dave McKean.

²⁷ *Preludios y nocturnos*, la primera colección de comics de *The Sandman*, aparece fechada de enero a agosto de 1989, sin embargo, el primer número salió a la venta en noviembre de 1988.

Jamie Delano y *The Sandman* de Gaiman, complejos ejercicios de escritura cobijados bajo la sombra del esfuerzo realizado previamente en *Swamp Thing* (1984) por el también británico Alan Moore.²⁸ Los trabajos referidos recurrieron a tópicos poco regulares en la historia del cómic estadounidense tales como el horror, la magia o los cuentos de hadas, y dejaron atrás los caducos estereotipos del superhéroe, apostando por una vía crítica, pero también más oscura y poco complaciente, que tendría fuertes lazos con la historia literaria. Es a raíz de la publicación de estas propuestas que, en 1993, surgió la línea editorial *Vertigo*, de la mano de la editora Karen Berger, como una forma de albergar cómics poco convencionales, con temáticas para adultos y dirigidos a un público cada vez mayor.²⁹

Planteado como una novela gráfica de terror contemporáneo y fantasía, *The Sandman* sigue de cerca una serie de episodios protagonizados (solo en apariencia) por Dream, la representación antropomórfica del dios de los sueños.³⁰ Para configurar la personalidad de Dream, Gaiman recuperó códigos procedentes de muy variados contextos, entre ellos, personajes del folklore europeo cuyas representaciones se encuentran asociadas a hombres que arrojan arena en los ojos de los niños que duermen, con el objetivo de generar dulces sueños o terribles pesadillas. Asimismo, retomó un sombrío relato del

²⁸ Alan Moore retomó el personaje *Swamp Thing* y lo dotó de múltiples rasgos góticos, surrealistas y de horror.

²⁹ Cabe mencionar que Gaiman envió un relato a la editora Karen Berger con visos a ser incluido dentro de la segunda serie de *Swamp Thing*.

³⁰ A lo largo de la serie, también es llamado Morpheus, el amo del sueño, el rey de los sueños, Oneiros, *the shaper* y Kai'ckul, entre otros.

escritor romántico alemán E. T. A. Hoffman,³¹ en el cual se hace mención del arenero (o Sandman), un ser encargado de verter arena sobre los ojos de aquellos niños que no pueden dormir para así poder arrancárselos y darlos como alimento a sus hijos.³² En este cuento, el protagonista, Nathaniel, no sabe distinguir la realidad; la ve desde una perspectiva distorsionada, lo que lo lleva al suicidio.

En 1919, Freud propuso su concepto *Unheimliche* (lo siniestro), definido como “aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás” (Freud, 1976: 13). Este concepto, que se revela como parte de lo cotidiano, como aquella otredad que lo hace reposar en un sentimiento de indeterminación, fue explorado por Gaiman en *The Sandman* para establecer un sentido de duda generalizado, una afectación sensorial que busca desestabilizar lo comprensible.

Los ojos también actúan como un símbolo importante en *The Sandman*; cubiertos casi siempre por una sombra espesa, los ojos de Morpheus se asemejan a un par de luceros que resplandecen en un cielo nocturno, lo que genera un contraste con la palidez de su piel; de igual manera, pueden ser comparados con portales³³ que conducen a otros mundos a través de una mirada inmutable y abismal. Otros ejemplos se pueden rastrear a lo largo del cómic. El primero de ellos se encuentra en el

³¹ *Der Sandman (El hombre de la arena)* publicada originalmente en el libro *Die Nachtstücke (Los cuentos de la noche)* en 1817.

³² Esto parece establecer un nexo con personajes de Gaiman de creación posterior como la otra madre en *Coraline* (2002), quien controla el clima y arroja arena a la protagonista.

³³ La presencia constante de las puertas es otro aspecto que destacar en *The Sandman*. Estas funcionan como vehículos que facilitan el acceso de los personajes a distintos espacios y planos.

episodio “24 hour nightmare”³⁴, en el que uno de los personajes femeninos se mutila los ojos —al más puro estilo del Edipo Rey de Sófocles— como una forma de poder ver “la gloria”, de alcanzar la verdad a través de la ceguera. El segundo ejemplo corresponde al personaje conocido como The Corinthian, cuya característica principal es que cuenta con un par de bocas en lugar de ojos, con las cuales devora los globos oculares de sus víctimas, puesto que consumirlos le permite conocer y asimilar el pasado y futuro de estas.

De forma similar, Gaiman incorporó en Dream elementos que corresponden a construcciones alegóricas, positivas y negativas, del dios de los sueños pertenecientes a épocas y mitologías muy diversas: norteamericanas, europeas, africanas o japonesas, las cuales le llevan a aparecer bajo identidades fluctuantes e incluso contrapuestas;³⁵ la más reconocible es la de un hombre alto, delgado, de facciones finas y piel blanca, con los cabellos revueltos, vestido con ropas negras.

Su apariencia prefigura, por una parte, a otros personajes de Gaiman como Silas, un vampiro en *El libro del cementerio* (ilustrada por Chris Riddell) y la madre de *Coraline* (ilustrada por Dave MacKean, colaborador habitual del autor). Por otra parte, se relaciona con exponentes del rock gótico y del llamado pospunk de los años ochenta tales como Robert Smith, Nick

³⁴ “Pesadilla de 24 horas”

³⁵ En este punto, es preciso añadir que la publicación de *The Sandman* originalmente fue prevista como la redefinición de un personaje clásico de los cómics que llevaba el mismo nombre; sin embargo, Gaiman decidió crear uno totalmente nuevo y utilizar al viejo como un elemento intertextual dentro de su obra.

Cave, Ian McCulloch o Peter Murphy, referentes musicales del pasado punk de Gaiman.³⁶

Todo ello, aunado a las influencias literarias de corte gótico y fantástico, en conjunto con las bellas ilustraciones-pastiche de las cubiertas aportadas por Dave McKean, muy similares a las carátulas de los álbumes publicados por la discográfica *4AD*, así como las viñetas interiores realizadas por más de treinta ilustradores a lo largo de la serie, confluyó en el crisol que habría de amalgamar en la propuesta múltiple y compleja de *The Sandman*. Gaiman, además, formuló una escritura en clave, únicamente descifrable a partir de la apropiación y reinterpretación de tradiciones y leyendas orales celtas, nórdicas, egipcias o griegas, en las que el personaje principal podía operar mediante la supresión de los límites entre lo onírico y la realidad, en un entramado pleno de saltos temporales y espaciales, metáforas, intertextos y referentes que se entrecruzaban y se sucedían a través de una progresión de puntos de vista y perspectivas disímbolas.

La creación de mundos paralelos que fluyen incesantemente entre el sueño y la vigilia resultó, por tanto, fundamental

³⁶ Compositores principales y cantantes de las bandas de pospunk The Cure, The Birthday Party, Echo and The Bunnymen y Bauhaus, respectivamente. El autor acude a estos referentes como una forma de evocar la estética del *do it yourself* en la que afianza su propio método de creación: “When I was 15 going on 16, punk rock, the idea of here’s a chord, here’s another, here’s one more chord, now form a band, is one that sort of always stayed with me [...] it still seems to be the smartest, most glorious way to do anything: You do it... I think there’s something very real and very true in that. How do you do it? You do it.” (Cuando tenía como 15, casi 16 años, el punk rock, la idea de un acorde, después otro, y luego otro, ahora forma un grupo musical, es la idea que siempre se quedó conmigo [...] todavía me parece la forma más inteligente y gloriosa de hacer algo: lo haces... creo que hay algo muy real y verdadero en eso. ¿Cómo lo haces? Simplemente lo haces). (Gaiman, “The Hot Seat”, 2011)

para el desarrollo de los elementos contenidos en la diégesis. Por ejemplo, el plano denominado *The Dreaming* (El ensueño), el reino que se encuentra bajo los dominios de Morpheus, opera como una burbuja cuyo medio es el sueño, lo cual propició la gestación de universos infinitos con un propósito determinado, realidades abiertas a operaciones de lógica flexible y, al mismo tiempo, restrictivas una con respecto de la otra, dado el carácter individual del sujeto soñante, creaciones particulares portadoras de una causa eficiente que contienen, en sí mismas, el movimiento y el reposo.³⁷

The Dreaming debe su existencia a la multiplicidad y sus orígenes se remontan más allá del primer sueño. Por tanto, al igual que Morpheus, su permanencia transgrede lo absoluto, no habría sueño sin un soñador; sin embargo, no habría soñador sin la forma que determine la causa final de este, aquello que predica en acción: el sueño. *The Dreaming*, al igual que el modelo de realidad expuesto en *The Sandman*, no es sino pura actualidad, la revisión constante de un mundo que se crea y se recrea tras cada sueño. De ahí que el vasto cúmulo de referentes culturales individuales y colectivos, filtrados por el discorrir de los personajes a través de tiempos y espacios variables propicie la anulación de una única voz narrativa que abra y cierre el argumento. En *The Sandman* no es *Dream* el punto focal

³⁷ La idea de los mundos infinitos nos remite a otra obra clásica de la literatura juvenil contemporánea que rebasa los límites de una definición: la trilogía *La materia oscura* de Philip Pullman, que reescribe y recupera la interpretación del *Paraíso perdido* de John Milton. La referencia a Milton también se encuentra en *The Sandman*, cuando se menciona a Lucifer, los ángeles caídos, una guerra civil y el viaje al inframundo con los dioses nórdicos después de la abdicación de Lucifer en “Estación de Nieblas” (1991). De nuevo nos lleva a la intertextualidad, específicamente, al Génesis, con la aparición de los personajes Caín y Abel, quienes aparecían en los cómics de terror de los que Gaiman fue seguidor: “House of Secrets” y “House of Misery”.

de la serie, sino el enlace que permite establecer una unidad y, al mismo tiempo, un punto de contraste entre los distintos episodios. El propio Dream comenta durante “La tempestad”, el episodio final de la serie: “Soy Príncipe de las Historias... pero no tengo una historia yo mismo, ni la tendré” (Gaiman, *El velatorio*, 2022: 205).

Las líneas narrativas presentes en *The Sandman* responden a temporalidades múltiples. La indeterminación con que se presentan las acciones sugiere un caos; sin embargo, la organización de estas a lo largo del cómic favorece una clara diferenciación entre acontecimientos de tiempos pasados, sucesos del presente inmediato y posibilidades futuras. El tiempo, a su vez, es experimentado de formas distintas de acuerdo con la naturaleza de cada personaje. Por ejemplo, para Dream y su familia, los Endless (Death, Delirium, Desire, Destiny, Destruction y Dispair), una congregación de fuerzas inmortales que el universo encarna y repite infinitamente a modo de arquetipos, el tiempo es relativo. Su ausencia de todo plano concreto les procura una suerte de existencia en la que ejercen como dictaminadores de la naturaleza del tiempo, puesto que son ellos quienes ejecutan decisiones sobre los seres mortales, para quienes la progresión temporal se acumula de forma lineal tanto en el plano de lo real como en el de *The Dreaming*.³⁸

Asimismo, *The Sandman* presenta estructuras que se comportan bajo códigos narrativos propios de la literatura gótica, tales como la recreación de ambientes opresivos y sombríos o alusiones a rituales, seres sobrenaturales y magia. El cómic desarrolla escenarios que exploran tanto el mundo de las hadas

³⁸ La aliteración de los nombres es a propósito e hilan los temas que se repiten en los mundos múltiples de la narrativa de Gaiman.

como el inframundo —solo por mencionar algunos— y emplea mecánicas que fluctúan y se contraponen, lo que afecta el flujo de una narración que, por momentos, emula un juego de espejos o un bucle.

[...] cualquiera de las historias reunidas podría elegirse como el comienzo. El orden no parece tener una importancia particular, ni es posible afirmar sin más que las historias estén subordinadas a otras. La necesidad de señalar una jerarquía en que las narraciones intradieéticas se someten a las extradieéticas resulta inútil. Otro tipo de relación (y no el dominio) es el que se establece entre los distintos niveles: las historias agrupadas en los diferentes arcos temáticos “resuenan” bajo un mismo motivo, son, en el mismo sentido de las frases musicales, variaciones de un tema. (Castilla, 2014: 9)

Tal aglomeración de ítems simbólicos y arcos argumentales contribuyó a la producción de un entramado complejo, muy similar a las epopeyas del mundo clásico,³⁹ pero que integra conceptos como el mencionado *Unheimliche* freudiano. A lo largo de los setenta y cinco números que componen el arco argumental original del cómic —que abarca diez series completas⁴⁰ publicadas entre 1989 y 1996— es posible identificar un uso casi desmedido de elementos intertextuales, entre los cuales destacan los siguientes.

³⁹ Basta pensar en el cúmulo de personajes y referentes encontrados en obras como la *Odisea* y la *Iliada* de Homero o la *Eneida* de Virgilio.

⁴⁰ *Preludios y nocturnos*, *La casa de muñecas*, *País de sueños*, *Estación de nieblas*, *Un sueño de ti*, *Fabulas y reflexiones*, *Vidas breves*, *El fin de los mundos*, *Las benévolas* y *El velatorio*.

A nivel de espacios, se puede reconocer el infierno en su acepción católica, el bosque de los suicidas proveniente del infierno o inframundo de Dante,⁴¹ así como el reino de las hadas o Faerie.⁴² Asimismo, la integración de personajes habitantes del sueño y de la realidad es abundante y meticulosa. A continuación se mencionarán algunos de los personajes mitológicos y multiculturales que aparecen en el Sandman: personajes metamórficos de la mitología nórdica como los dioses Odin, Loki o Thor; otros provenientes de la tradición católica como Lucifer, los demonios Belcebú y Azazel; los ángeles Remiel y Duma, quienes aparecen en *Estación de nieblas*;⁴³ Caín, Abel y Eva; la deidad japonesa Susano-no-mikoto, hermano menor de la diosa del sol; personajes egipcios como Anubis, Bes y Bast, quienes acompañan a Lucifer en su viaje al inframundo; la diosa mesopotámica Ishtar; las hadas irlandesas Cluracan y Nuala; personajes de la mitología griega como la musa Caliope, las Ménades, Orfeo⁴⁴ y Eurídice.⁴⁵ Asimismo, se encuentran personajes

⁴¹ Ambos aparecen en *Preludios y nocturnos*, sin embargo, el inframundo será un espacio recurrente a lo largo de toda la serie.

⁴² Este remite a *Sueño de una noche de verano* de William Shakespeare, título que fue retomado por Gaiman para nombrar el número tres de la colección *País de sueños* (1990). Fairie, como ya se mencionó, también es el lugar al otro lado de muro en *Stardust*, escrito en inglés antiguo.

⁴³ La niebla o neblina es un motivo recurrente en la narrativa de Gaiman y pensamos que quizá refleja su elasticidad estética, lingüística y creativa.

⁴⁴ En la versión de Gaiman, Morpheus y Caliope son los padres de Orfeo.

⁴⁵ También existen referencias a personajes históricos, tal como en futuras novelas de Gaiman: Joshua Abraham Norton, Robespierre, Saint-Just, Thomas Paine, el emperador romano César Augusto, el califa Harun al-Rashid o el explorador Marco Polo y su biógrafo Rustichello de Pisa, así como los escritores Mark Twain, Christopher Marlowe, Ben Jonson y Geoffrey Chaucer.

literarios pertenecientes a *El sueño de una noche de verano* de William Shakespeare⁴⁶ y el Fiddler's Green.⁴⁷ Como se mencionó, también existen puentes metatextuales en citas a *Alicia a través del espejo* de Lewis Carroll, numerosas referencias a *Las mil y una noches*, así como la existencia de supuestos libros soñados pero no escritos por autores como Charles Dickens, G. K. Chesterton (de quien es el epígrafe de *Coraline*), J. R. R. Tolkien, Sir Arthur Conan Doyle o Raymond Chandler, los cuales reposan sobre los estantes de la gran biblioteca de Dream en el mundo de los sueños. Todos ellos son autores significativos para Gaiman. Ya se mencionó a Tolkien, por su parte, Dickens crea un retrato social y lingüístico de su época, mientras que la referencia a Conan Doyle remite a la literatura de detectives, pero también a lo onírico y el más allá.

La presencia de animales con rasgos míticos como gatos negros y cuervos también es abundante (como se verá en *Coraline*), lo mismo que la aparición de personajes del folklore como grifos, hipogrifos, wyverns, hombres lobo, leviatanes, gárgolas y

⁴⁶ El propio Shakespeare aparece como personaje. Pacta con Dream a cambio de inspiración y este le pide que escriba para él *Sueño de una noche de verano*. Asimismo, se encuentran personajes como Titania, Oberon (escrito por Gaiman como Auberón) y Puck (Robin Goodfellow) pertenecientes a *El sueño de una noche de verano* y *La Tempestad* de Shakespeare. Se mencionan estas dos obras por su importancia en la narrativa de Gaiman, junto con *Macbeth*, y *Romeo y Julieta*. Todas resaltan la magia, el mundo onírico, lo desconocido, la búsqueda o no de una identidad y la idea de que la vida misma es un teatro. En *Como gustéis*, resalta la representación en la que nosotros simplemente somos actores, títeres en un escenario entre la vida y la muerte, entre lo sobrenatural, lo real y lo onírico. Puck, en su papel de siempre, cerrará este capítulo con sus célebres palabras.

⁴⁷ Fiddler's Green alude a un término propio del folklor marítimo inglés, el cual representa un espacio físico después de la muerte. Aparece mencionado en la novela *The Dog Fiend*, en *O, Snarleyyow* (1856) de Frederick Marryat y en *Billy Bud, sailor* (1891) de Herman Melville. En *The Sandman*, el Fiddler's Green es una versión antropomórfica de ese concepto.

brujas. Estas últimas juegan un papel crucial en el desarrollo de la trama: aparecen como entes fluctuantes con nombres diversos como la representación tripartita de Hécate (las tres Gracias), las Moiras (Cloto, Lachesis y Atropos), las Parcas (Nona, Décima y Morta), las Nornas (Urth, Skala y Verthandi) y las Erinias (Tisífone, Alecto, Megera). Al igual que las brujas de *Macbeth*, emplean la adivinación y hablan a través de acertijos. El tema de las brujas, los acertijos y el juego entre las diferentes edades de las mismas se retomará en el análisis de *Coraline*. También existen tres brujas, aparentemente inmortales, en *Stardust*, quienes trasgreden las edades: vieja, edad media y joven, pero siempre buscan rejuvenecerse de las formas menos imaginables.

Grandes esfuerzos se han realizado para trasladar *The Sandman* al cine o la televisión, pero ha resultado una tarea tortuosa dada la complejidad argumental y su carácter tan falto de ganchos comerciales. Sin embargo, la plataforma Netflix realizó una versión *live action* basada en la novela gráfica, cuya primera temporada, de diez episodios, se estrenó el 5 agosto de 2022. Este primer arco involucra los acontecimientos presentados en *Preludios y nocturnos* y fue producida y supervisada por el propio Gaiman.⁴⁸

3

De la novela *Coraline* (2002) se han hecho película, novela gráfica, musical, ópera y hasta un episodio especial de *Los Simpson* para Halloween 2017: “Coralisa”. Es un *Bildungsroman* al que Chloe Buckley define como “gótico psicológico” (2014: 254). Su

⁴⁸ Ya que es una serie nueva, no vamos a analizarla en este momento. No obstante, es importante tomarla en cuenta para futuros análisis de Gaiman y su relación con la intermedialidad.

protagonista es Coraline, una niña aburrida pero aventurera que acaba de cambiarse a una casa donde hay una puerta misteriosa. En este capítulo nos enfocaremos en la puerta y los portales que abren otras dimensiones.

Se trata de una casa aislada, muy vieja y laberíntica, dividida en tres pisos. En la planta baja viven dos actrices, excéntricas y jubiladas, con sus perros escoceses, las cuales hablan con citas de obras de teatro, dichos y acertijos; en el ático vive un señor viejo, el Sr. Bobo, que entrena ratones para el circo y, en medio (siempre en medio), vive Coraline con sus papás. La identidad de la protagonista es fluctuante y dual: Coraline (su nombre propio) y Caroline (su nombre mal dicho por los habitantes humanos). Un día la niña atraviesa una puerta misteriosa para adentrarse en un mundo paralelo que es un reflejo distorsionado de la casa familiar. En este mundo al revés, se encuentra con los *Doppelgänger* de los habitantes de su casa, quienes, en lugar de ojos, tienen botones negros. Aquí es donde vive la otra madre y el otro padre. Desde la primera excursión de Coraline, se percibe lo ominoso al reconocer lo familiar en el Otro. Coraline encuentra ahí una familiaridad que le gusta, pero a la vez, emana algo inquietante, algo escalofriante: “It was so familiar —that was what made it feel so truly strange” (Gaiman, 2002, 41)⁴⁹. En la otra casa neblinosa todos los personajes tienen su doble, excepto Coraline y un gato negro. Es ahí en donde la protagonista se enfrenta a un juego abominable con la otra madre malvada para poder salvar a sus propios padres.

En este mundo paralelo y terrorífico, Coraline enfrenta varios peligros, entre ellos la pérdida de su propia identidad.

⁴⁹ “Era tan familiar —y justo eso era lo que lo hacía tan verdaderamente extraño—.”

Resalta siempre lo ominoso hasta en la misma estructura de la novela.⁵⁰ Las cosas se repiten. Por ejemplo, al principio Coraline ve un programa de televisión en el que los animales usan camuflaje —“protective coloration”(6)— para protegerse, al final de la historia ella usa el mismo método para engañar la mano animada de la otra madre y hacerla caer, junto con una llave vieja, al fondo de un pozo. Las actrices leen las hojas de té para adivinar el futuro, y el pozo aparece al principio y al final de la obra, así se crea una estructura confinante. Las ilustraciones distorsionadas y angulosas de Dave McKean acompañan el texto y sirven como presagio de lo que ocurrirá en la novela. Los sueños se confunden con la realidad y el “tap-tap-tap” (53) aliterativo del agua de la llave se mezcla con el sonido de los dedos blancos de la otra madre. A veces, los objetos se presentan en triadas: tres fantasmas, tres pisos, tres llaves, tres vecinos; Coraline abre la puerta tres veces.

No es la única novela de Gaiman en la que existen mundos paralelos: otro ejemplo es *The Graveyard Book* (2008). En esta novela el personaje principal es Bod-Nad (*Nobody/Nadie*), un huérfano adoptado por los habitantes de un panteón después del asesinato de sus padres (esta vez la historia fue ilustrada por Chris Riddell). Aquí, las rejas del panteón son el umbral entre el mundo de los vivos y el de los muertos, entre la amenaza y la protección. La vida de Nad se desarrolla entre las tumbas y sus siluetas iluminadas por la luz de la luna. No obstante, existe otra puerta, la reja de los ghouls, que abre el camino entre la seguridad del panteón y un inframundo rojo, distorsionado, habitado por ghouls caníbales y ángeles descarnados.⁵¹

⁵⁰ Esta dualidad también aplica al lector (infantil y adulto).

⁵¹ “There are the living and the dead, there are day-folk and night-folk, there are

Es dentro de este mundo fantasmal que Nad tiene que buscar su identidad a través de varios retos. En *Neverwhere* (1996), debajo de las calles del Londres del siglo xx, existe el mundo subterráneo de las cloacas y del metro en donde el tiempo se remonta hasta la época del Imperio romano, lo que recuerda a la película de *Alicia en el país de las maravillas*. El personaje principal cae por un portal que hace alusión al dicho real del metro “Mind the Gap”,⁵² y se encuentra con una copia distorsionada del Londres de arriba. Los personajes del Londres de abajo son limítrofes y liminales, degenerados, ab-humanos; por ejemplo, ratas que hablan, brujas, ángeles caídos, seres sensuales con ojos hambrientos, criaturas sin edad que hablan en rimas.⁵³ El descenso a este mundo ominoso, lleno de acertijos y juegos de palabras, nos remite al viaje de Alicia cuando sigue al conejo blanco por la madriguera. Es una parodia del mundo real. En *Neverwhere* hay referencias intertextuales a cuentos y rimas para niños,⁵⁴ a seres fantásticos y a otros mundos posibles.

ghouls and mist-walkers, there are the high hunters and the Hounds of God. Also, there are solitary types”. (“Están los vivos y los muertos, los seres nocturnos y los diurnos, los ghouls y los habitantes de la niebla, los grandes cazadores y los sabuesos de Dios. Aparte, existen los tipos solitarios”) (Gaiman, 2008: 63).

⁵² “Cuidado con el espacio entre la plataforma y el metro”.

⁵³ Todo se insinúa y así aumenta la incertidumbre. Por ejemplo, el tutor de Bod, Silas, está descrito en los siguientes términos: “a flutter of night-black velvet resolved itself into a man-shape” (“un revoloteo de terciopelo negro como la noche se convirtió en forma de hombre”) (2008: 127). En *Neverwhere*, Lamia es la líder de un grupo de seres nominado Velvets (1996, 263) (los de terciopelo). Lamia también nos recuerda el poema de John Keats. De nuevo se mezclan los géneros literarios.

⁵⁴ Las rimas infantiles también transgreden los límites entre literatura infantil y para adultos, al incorporar acertijos, referencias históricas, cantos e historias de asesinatos.

Uno de los personajes principales se llama simplemente Door (Puerta) y funciona como tal, pero, como se dice en otra novela de Gaiman, *The Ocean at the End of the Lane*, es peligroso ser una puerta —“It is a dangerous thing to be a door” (2013: 110)—. La familia Puerta tiene poderes sobrenaturales para abrir los umbrales, con o sin llaves.

En *Coraline*, la importancia de la puerta se anuncia desde el inicio. En el departamento hay trece puertas que abren y cierran de forma normal, pero la puerta número catorce, grande, tallada y al fondo de la sala prohibida, se abre con una llave vieja, fría, negra y oxidada y, a primera vista, solo tiene un muro de ladrillos atrás. No obstante, está animada, pues cuando Coraline la mira se abre sola, o tal vez impulsada por la otra madre. Desde ese momento, los sueños, los espejos, las sombras distorsionadas, la oscuridad y lo apenas perceptible predominan en esta historia fantasmal y paródica. La segunda vez que abre la puerta —esta vez ella sola—, se encuentra con un pasillo frío que huele a viejo y encerrado, el cual cobra vida y se expande. Coraline lo atraviesa y así empieza un viaje terrorífico de autoaprendizaje en el que se enfrenta con la otra madre hasta lograr vencerla, rescatar las almas de tres niños fantasmas, quienes han perdido y olvidado su propia identidad, y salvar a sus propios padres. Pero, a la vez se encuentra en un espejo o, en las palabras de Lewis Carroll, “a looking glass” de su propio departamento: la misma alfombra, el mismo tapiz y el mismo cuadro, pero este representa la imagen de un niño con diferentes actitudes, así es como comienza la incertidumbre sobre qué es lo que ocurre en ese mundo repetido.

Coraline se inserta en una casa ominosa en donde se encuentra con la otra madre, una mujer casi idéntica a su madre, pero que cocina mejor, quiere jugar con ella y le da juguetes

animados. No obstante, sus dientes están afilados, su piel blanca es como papel, su mano es huesuda, sus dedos no dejan de moverse y sus uñas son rojas, largas y afiladas. Su mano es descrita como una araña que teje su telaraña para atrapar a sus víctimas. Poco a poco, cambia hasta quedar totalmente deshumanizada. En un giro siniestro, los otros padres se vuelven posesivos e intentan que Coraline se quede con ellos y que cambie sus ojos por botones, así perdería su identidad. Cabe recordar la dualidad fonética en inglés entre *I/yo* y *eye/ojo*. El motivo del *I* se repite en un “dibujo” que realiza Coraline; en una hoja blanca deletrea la palabra: M S T en donde el “I” queda separada. La palabra MIST (neblina) también evoca la nebulosidad de su identidad y augura la niebla que después rodeará la otra casa.

El gato negro —que no tiene nombre porque para él son innecesarios— sirve como guía a Coraline, pues habla en el otro mundo⁵⁵ y tiene la habilidad de trasladarse por los espacios entre los dos universos. Este dice que los humanos tienen nombres porque no saben qué son. Es precisamente aquí donde surge la búsqueda de Coraline por su Yo. Finalmente, logra superar su sentimiento de enajenación y entender su posición en la familia, es decir, crea su identidad y concluye que no siempre es bueno tener todo: “I don’t *want* whatever I want”⁵⁶ (65).⁵⁷

⁵⁵ Es curioso que se invierta el papel tradicional del gato negro como ayudante de una bruja. Aquí sirve como guía a Coraline y la otra madre-bruja se refiere a él como una plaga. En cambio, las ratas del otro mundo son las espías de la otra madre.

⁵⁶ “No *quiero* lo que sea que quiera”.

⁵⁷ No es sorprendente que existan varios textos críticos acerca de *Coraline* desde las perspectivas del psicoanálisis y los estudios lacanianos, por ejemplo, Coats (2013) y Rudd (2008).

Los niños fantasmas perdieron su identidad precisamente por haber aceptado el mundo que es una copia, una imitación, una parodia cruel del mundo real, al dejar que la otra madre les cosiera botones como ojos. Olvidaron sus nombres y hasta su identidad sexual; puesto que no recuerdan bien si eran niños o niñas, son seres casi andróginos y ominosos. Se quedan solo con la neblina, huecos como cáscaras muertas, casi como fuegos fatuos. Uno de estos seres fantasmales tiene alas y así transgrede los límites entre lo humano y lo sobrenatural. Coraline es la heroína: salva las almas de los niños que están escondidas y encerradas en unas canicas. Perdieron su identidad porque habían dejado que la otra madre les cosiera botones como ojos. Ella también es encerrada —o enterrada viva— en la otra casa, la cual pierde sus contornos, se convierte en un esbozo, un dibujo en papel que es simplemente una imitación porque la otra madre no puede crear, y lo que imita es frío como ella misma.

Los espacios, poco a poco, se reducen. Los papás reales están encerrados, primero, al otro lado de un espejo en donde escriben “help us” (32)⁵⁸ al revés, usando el vaho de la boca; luego, la neblina y los padres reales desaparecen. Después, son aprisionados en un globo de cristal lleno de nieve. Coraline también es encerrada por la otra madre en el otro espejo cuya “puerta” se abre con una pequeña llave; ahí se encuentra con los tres niños fantasmales provenientes de diferentes épocas. Lo fantasmal de los niños aumenta lo ominoso.

Es cuando está aprisionada en el otro espejo que aprende más acerca de la naturaleza de su otra madre, a quien los niños refieren como la “Beldam” (48), es decir, una mujer vieja, una *femme fatal*. Esta referencia remite a la balada de John Keats “La

⁵⁸ “Ayúdanos”.

belle dame sans merci” (1819), en la que una mujer bella, vampírica y sin nombre chupa la esencia no solo del caballero del poema, sino de todo a su alrededor, y lo deja pálido, sin sentido y marchito. En la balada, el encuentro entre la *belle dame* y el caballero empieza de forma idílica, pero termina, a través de un sueño, en un encierro moribundo, porque es parte de su naturaleza, tal como la otra madre.⁵⁹ En *Coraline*, no hay mención de una carga erótica, pero la otra madre atrapa a la protagonista junto con las otras víctimas, ya fantasmales, de la *femme fatal*.⁶⁰ Destruye y encierra, precisamente, por su aparente belleza hipnotizadora, para llenar los vacíos en su vida.⁶¹

Con la referencia a Keats, *Coraline* remite al romanticismo europeo y al *Unheimliche* mencionado. En este espacio doméstico, entra lo siniestro, según la definición de Fred Botting: “the uncanny disturbs the familiar, homely and secure sense of reality and normality [...] the uncanny renders all boundaries uncertain” (1996: 11).⁶² Al borrar los límites entre lo doméstico y lo desconocido, también se entrecruzan los géneros literarios

⁵⁹ Esta dualidad también se refleja en la misma estructura de la balada. La primera y última *stanza* son casi idénticas: “O what can ail thee, knight-at-arms, / Alone and palely loitering? / The sedge has wither’d from the lake, / And no birds sing [...] And this is why I sojourn here, / Alone and palely loitering, / Though the sedge is wither’d from the lake, / And no birds sing”. (“¿Qué te afliges caballero, / vagando solo y pálido? / Del lago al junco se ha secado, / y ningún pájaro canta [...] Y por eso me quedo aquí, / vagando solo y pálido, / aunque el junco se ha secado / y ningún pájaro canta”) (Keats, 2023).

⁶⁰ Es interesante que la *belle dame* hipnotiza al caballero con canciones en *faery*. En *Stardust*, Gaiman retrata un pueblo victoriano del mundo normal, pero, al otro lado de un muro, existe el mundo de “Fairie” o seres fantásticos.

⁶¹ No obstante, en *The Ocean at the End of the Lane*, Úrsula sí seduce.

⁶² “Lo ominoso altera lo familiar, lo doméstico y el sentido seguro de la realidad y la normalidad [...] lo ominoso hace que todos los límites sean inciertos”.

entre lo gótico y el romanticismo. En palabras de Isabella van Elferen, en relación con lo gótico sónico y la manera en que transgrede todos los límites posibles en su constante reinvencción, replanteamiento de identidades y su multiculturalidad: “Gothic literature, cinema and television portray boundary crossings: from the land of the living to the realm of the dead, from the present to the past or into the future, from reality to fantasy, dream or phantasmagoria” (2014: 436).⁶³ Esta cita también nos recuerda la influencia en Gaiman de la música gótica y el punk rock de los años ochenta citado anteriormente.

En *Coraline*, la otra madre no tiene una definición exacta. Ella, en las palabras del gato negro, es un eso, una presencia maligna del pasado, una criatura, no un ser humano. Por una parte, es una mujer fatal que causa destrozos e inestabilidad en el mundo contemporáneo; por otra, es una bruja que controla el clima, tal como las de la antigüedad y las tres hermanas en *Macbeth*.⁶⁴ Cuando está enojada ataca a Coraline con los elementos naturales: un “gust of wind, which stung her cheeks and face with invisible sand, sharp as needles, sharp as glass” (55).⁶⁵ No se sabe la edad de la otra madre, pero es muy vieja.⁶⁶

⁶³ “La literatura, el cine y la televisión gótica invocan el cruce de los límites: desde el lugar de los vivos al reino de los muertos, desde el presente al pasado o al futuro, de la realidad a la fantasía, sueño o fantasmagoría”.

⁶⁴ Las brujas malignas de *Macbeth* pueden desaparecer de repente, tal como la otra madre. Banquo exclama: “What are these so wither’d, and so wild in their attire, that look not like the inhabitants o’ the earth.” (“¿Quiénes son esos entes, tan marchitos y su apariencia tan salvaje? No se ven como habitantes de la tierra.”) (Shakespeare, 1975, 1046).

⁶⁵ “Una ráfaga de viento que picó sus cachetes y cara con arena invisible, tan afilado como alfileres, como vidrio”.

⁶⁶ Respecto a *Coraline*, tal como sobre otras de sus novelas, Gaiman declara que

Sus víctimas anteriores —a quienes Coraline salva— son de épocas remotas (esto resalta que el portal ha estado ahí desde hace mucho), ya no se acuerdan de sus nombres y usan un lenguaje anticuado. La madre se asemeja a una vampira, hambrienta, con lengua roja y sin reflejo. Su sangre es negra, su mano se mueve sola como una araña y quiere sacar los ojos de sus víctimas (Gaiman, 2002, 23, 24, 39, 49, 67). Come escarabajos negros que se ven como los botones negros, mató a su propia madre y su pelo se mueve como si estuviera compuesto de tentáculos o serpientes. Ese cuerpo fluctuante crea asociaciones con la mitología (Medea, Lamia y Medusa) y con las representaciones de las brujas.⁶⁷ Desde la Antigüedad, estas han sido asociadas con el quitarse los ojos. Lucano, el poeta romano, escribió: “She gleefully digs out the cold eyeballs and gnaws the pallid nails on withered hands” (Citado en Petherbridge, 2013: 57).⁶⁸

En *El océano al final del camino*, también existe un mundo antiguo y enigmático, con constelaciones desconocidas, donde viven tres brujas que tejen el destino, así como un ser monstruoso y viejo, Úrsula, que serpentea en el aire como un murciélago enorme. Ella entra en el mundo actual a través del pie del protagonista, cuyo cuerpo sirve de portal entre el pasado maligno y el presente. No se sabe su edad, pero, como la otra madre, al parecer viene de la mitología. Tal como la otra madre,

no sabe a qué público está dirigida la novela. De nuevo se borran los límites entre la literatura infantil, juvenil y adulta. En *Coraline*, el horror predomina solo al pensar que un pasado maligno resurge en el presente y a través del cuerpo de un niño.

⁶⁷ Un motivo iconográfico frecuente en el arte es que las brujas tengan pelo de serpientes. Véase Petherbridge (2013).

⁶⁸ “Con júbilo quita los globos de los ojos fríos y roe las uñas pálidas con sus manos marchitas”.

Úrsula es parecida a una bruja o *femme fatale*: seduce al padre del niño protagonista, busca la destrucción y, como las brujas de *Macbeth*, también controla el clima.⁶⁹ Gaiman escribió que Úrsula es “the most absolutely evil creature I’ve made since *Coraline’s Other Mother*” (2016).⁷⁰

Una de las influencias de Gaiman son las novelas de H. P. Lovecraft, quien a su vez se inspiró en el autor galés Arthur Machen, a quien se consideró como un maestro de la literatura de horror. En una de sus novelas, *El gran Dios Pan* (1894), un personaje abre la posibilidad de que exista un ser mitológico que mezcle lo humano con lo bestial; mitad hombre, mitad cabra, un cuerpo ab-humano. Machen evoca ahí los poderes maléficos de la Antigüedad; crea un abismo entre la mitología griega y romana y la época de finales del siglo XIX, y abre la puerta a un pasado lejano donde están “las fuerzas más espantosas y secretas que yacen en el corazón de las cosas; fuerzas bajo las cuales las almas de los humanos se marchitan, mueren y ennegrecen” (Machen, 1988, 75-76).

Regresando a *Coraline*, las dos actrices hacen referencias intertextuales, en particular a Shakespeare.⁷¹ Al ver que Coraline se encuentra en peligro le advierten: “Don’t mention the Scottish

⁶⁹ Es curioso que la bruja del *Libro del cementerio* es retratada como lo opuesto, rechazada por la sociedad, enterrada en tierra no santa, pero es la que ayuda a Nad a enfrentarse a su vida fuera del panteón.

⁷⁰ “La criatura más maligna que he creado desde la otra madre de Coraline.”

⁷¹ Varios críticos han argumentado que el teatro isabelino es un antecedente de la literatura gótica por la presencia de fantasmas, castillos y criados que crean un efecto cómico en una tragedia. La influencia es obvia en las novelas de Ann Radcliffe, en las que los capítulos suelen iniciar con un epígrafe tomado de Shakespeare. Véanse Clery (2002) y Townshend (2012).

play” (14),⁷² una referencia directa a *Macbeth*, obra llena de profecías mal interpretadas. Las apariencias engañan y no todo es lo que parece. La apariencia de la otra madre, al principio, esconde su lado bestial: “Nobody actually looks like what they really are on the inside” (112).⁷³ El otro espejo muestra ilusiones. Los personajes hablan con acertijos y mensajes ambiguos. No hay diálogo, solo un discurso incoherente y Coraline reflexiona que pocos adultos hablan con sentido. Coraline solo pide que le digan su nombre correcto, no Caroline, pero nadie la escucha, aunque en el mundo paralelo se invierte esto. Varias citas textuales son tomadas de Shakespeare, sobre todo en relación con la importancia o no de un nombre, así como las rimas ambiguas de las tres brujas en *Macbeth*: “Fair is foul and foul is fair”⁷⁴ (Shakespeare, 1975: 1045)⁷⁵, por ejemplo, cuando el gato negro le dice a Coraline: “There is no guarantee she’ll play fair”⁷⁶ (38). Cuando la otra madre se enoja porque está perdiendo el reto, arroja un viento arenoso a Coraline que la irrita y le hace exclamar: “play fair” (55); en ese momento, lo que parece un juego se convierte en una lucha entre la vida y la muerte.

En *Macbeth* y en la cultura popular en general, las brujas pueden controlar el clima. En *Coraline*, la neblina es generada por la otra madre, pero, de nuevo, es una imitación que rodea

⁷² “No menciones la obra escocesa.”

⁷³ “Nadie se muestra realmente tal como es por dentro.”

⁷⁴ “Lo hermoso es horrible y lo horrible hermoso.”

⁷⁵ Las actrices citan textualmente de *Romeo y Julieta*: “What’s in a name?” y “I do not know how to tell thee who I am” (¿Qué hay en un nombre? No sé cómo decirte quién soy) (26)

⁷⁶ “No hay garantía de que ella juegue limpio.”

toda la casa y permea al interior: “It was not damp, like a normal fog or mist [...] It felt to Coraline like she was walking into nothing [...] The world she was walking through was a pale nothingness” (41).⁷⁷ Una vez que la mortaja de neblina cruza los alrededores de la casa, esta se distorsiona y no se distingue bien el contorno: “there was no ground beneath her feet, just a misty, milky whiteness”⁷⁸ (41).⁷⁹

La neblina está personificada y refleja la ceguera y la posible pérdida de su identidad; se vuelve un mundo fantasmal y silencioso.⁸⁰ En *Coraline*, contrasta la vastedad y falta de dimensión de la neblina con los espacios cada vez más confinados de la casa que ya tampoco es una casa, sino solo una idea. Poco a poco, los contornos de la otra casa se reducen, se encogen, lo que crea una sensación de claustrofobia y, al borrar los límites, se vuelve ominosa. “The house itself was continuing to change, becoming less distinct and flattening out [...] it reminded her

⁷⁷ “No era húmedo como una neblina o neblina normal. Se sintió que Coraline estaba entrando en la nada. El mundo que en que estaba entrando era una palidez total”.

⁷⁸ “No había tierra firme debajo de sus pies, solo una neblina blanca y lechosa.”

⁷⁹ Aunque a primera vista el color blanco representa el terror en comparación con, tal vez, el color negro o rojo, Ishmael, el narrador de *Moby Dick*, reflexiona: “This elusive quality it is, which causes the thought of whiteness [...] and coupled with any object terrible in itself, to heighten that terror to the furthest bounds” (“Esta cualidad elusiva, la cual causa el pensamiento de blancura [...] y si se junta con algún objeto terrorífico aumenta ese terror hasta los límites más extremos”). (Melville, 205)

⁸⁰ También en *The Graveyard Book* la neblina está personificada: se mete en una casa de la misma manera que en *Caroline*: “the mists blurred the edges of the world” (“la niebla hacía que se confundieran los límites del mundo”) (Gaiman 184).

of a photograph of a house” (66).⁸¹ Y luego se transforma en un esbozo y se cierran las entradas y salidas, menos la puerta vieja que se abre con la llave negra y fría. Una vez abierta —por tercera vez—, un viento fantasmal y una mano desmembrada y huesuda persiguen a Coraline en su regreso al mundo real. Ahora, el pasillo es más largo y viejo, además de que ya está personificado: respira y se mueve.

Tal como en *Macbeth*, los presagios y advertencias juegan un papel importante en *Coraline*. Los ratones advierten de los peligros a través de canciones (aparentemente infantiles) y envían un mensaje con el Sr. Bobo: “Don’t go through the door” (12).⁸² En la otra casa, los ratones se transforman en ratas y son cómplices y espías de la otra madre. Las actrices, después de interpretar las hojas de té, advierten: “You are in terrible danger” (14).⁸³ Por esta razón le dan una piedra con un hoyo que sirve de protección, la cual, al verla reflejada en el otro espejo, brilla con un destello verde y por el hoyo se vislumbra una visión: un doble. En el otro mundo, las dobles de las actrices —jóvenes pero huecas y con botones en vez de ojos— interpretan una obra, como un circo, que nunca acaba; en esta, Coraline tiene que participar con una parodia de la daga ilusoria que Macbeth ve antes de asesinar al rey Duncan: “Is this a dagger that I see before me?”⁸⁴ (25).⁸⁵

⁸¹ “La casa continuaba cambiando, paulatinamente se volvió menos discernible y se aplanó [...] le recordaba a una fotografía de una casa.”

⁸² “No atraveses la puerta.”

⁸³ “Estás en un peligro terrible.”

⁸⁴ “¿Es una daga lo que veo frente a mí?”

⁸⁵ La obra nunca acaba. Coraline pregunta “‘How long does this go on for’ [...]”

Los perros escoceses son antropomórficos, pero, con el tiempo, el otro mundo los degenera, de manera que se convierten en perros-murciélagos que cuelgan del techo, sin pelo, sin caras. El teatro se llena de polvo y telarañas, las actrices se transforman en una cosa gelatinosa, como cera derretida, con dos cabezas y varios brazos (en la película, en mujeres voluptuosas). El otro padre, controlado por la Beldam, también degenera; las únicas facciones que son identificables son los dos botones.

Coraline concluye que “These things [...] were illusions, things made by the other mother in a ghastly parody of the real people and real things on the other end of the corridor [...] She could only twist and copy and distort things that already existed” (64).⁸⁶ Gaiman borra los límites entre lo real e irreal, lo humano y lo bestial, lo animado y lo muerto, lo natural y lo sobrenatural. Así crea la sensación de lo siniestro. Las puertas abren la oportunidad para explorar otros mundos, otras visiones y la propia identidad de los personajes. Hacen cuestionar las apariencias, la construcción de la identidad y de la Otredad.

‘All the time’ said the dog. ‘For ever and always’” (“¿Por cuánto tiempo va a seguir esto?” [...] ‘Todo el tiempo’ dijo el perro. ‘Por siempre jamás’) (26). Así se convierte en una parodia terrorífica de las representaciones dramáticas de la época isabelina que funcionaba como un microcosmos de la vida real. Como dice Jacques en su monólogo en *As You Like It*: “All the world’s a stage. And all the men and women are merely players; they have their exits and entrances” (Todo el mundo es un escenario. Y todos los hombres y las mujeres son simplemente títeres; todos tienen sus oportunidades de entrar y salir) (Shakespeare, 1975: 239); en esta ocasión las actrices se vuelven títeres cuyas cuerdas son manipuladas por la Beldam.

⁸⁶ “Estas cosas eran ilusiones hechas por la otra madre en una parodia fatídica de las personas y las cosas reales al otro lado del pasillo. Ella solo podía torcer, copiar y distorsionar las cosas que ya existían.”

A modo de breve conclusión, en la narrativa de Gaiman se mezclan la prosa con la poesía, la ilustración con la narrativa, la narración dentro del cómic, y la tradición oral con la mitología: los géneros se entrecruzan para enfatizar la fragmentación, cuestionar la estabilidad narrativa y postular la necesidad de la constante reinención de esta. Terminamos con las palabras del duende Puck de *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare:

If we shadows have offended,
Think but this, and all is mended,
That you have but slumber'd here
While these visions did appear.
And this weak and idle theme,
No more yielding but a dream.⁸⁷

Bibliografía

Ahmed, Rawal. "Sandman: Intertextuality as an Artform".

Black Ship Books. 11 abr. 2017. Consultado el 25 de junio de 2022.

Becher, Dominik. "Neil Gaiman's Ghost Children". *Approaches*

to Literary Phantasy, 9, 2016. Consultado el 12 de junio de 2022.

Botting, Fred. *Gothic*. Londres: Routledge, 1996.

Buckley, Chloe. "Gothic and the Child Reader, 1850-Present".

The Gothic World, editado por Glennis Byron y Dale Townshend. Londres: Routledge, 2014, pp. 254-263.

⁸⁷ "Si nosotros, las sombras, os hemos ofendido / pensad solo esto y todo está arreglado / que vosotros no habéis sino dormido aquí / mientras estas visiones aparecían. / Y que esta débil y ociosa ficción / no ha sido sino un sueño". (Shakespeare, 1975: 467)

- Burke, Edmund. *De lo sublime y de lo bello*. Madrid: Alianza Editorial, 2014.
- Carroll, Lewis. *Through the Looking Glass and What Alice Found There*. En *The Complete Illustrated Lewis Carroll*. Introducción de Alexander Woolcott. Wordworth Editions. 1996, pp. 115-258.
- Castilla, María. *Cuando el tiempo no se puede medir con el reloj: Temporalidad y estructuras narrativas en The Sandman de Neil Gaiman*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2014. Consultado el 12 de junio de 2022.
- Clery, E. J. "The Genesis of 'Gothic' fiction". *The Cambridge Guide to Gothic Fiction*, editado por Jerold E. Hogle. Cambridge: Cambridge UP, 2002, pp. 21-39.
- Coats, Karen. "Between Horror, Humour, and Hope: Neil Gaiman and the Psychic Work of the Gothic". *The Gothic in Children's Literature: Haunting the Borders*, editado por Anna Jackson, Roderick McGillis y Karen Coats. Nueva York: Routledge, 2013, pp. 77-85.
- Durán Rodríguez, José. "Sandman, el cómic hecho de la misma materia que los sueños". *El Salto*, 18 de mayo de 2022. Consultado el 14 de junio de 2022.
- Flores, Ramón. "Sandman, esperanza en el infierno". *Jot Down*, 13 de marzo de 2012. Consultado el 25 de junio de 2022.
- Freud, Sigmund. *Lo siniestro*. Buenos Aires: López Crespo, 1976. Consultado el 25 de junio de 2022.
- Gaiman, Neil. *Neverwhere*. Nueva York: Harper, 1996.
- . *Stardust*. Londres: Headline, 1999.
- . *Coraline*. 2002. Consultado el 12 de agosto de 2005.
- . *El libro del cementerio*. Barcelona: Roca, 2008.
- . "The Hot Seat". *TimeOut*, 13 de junio de 2011. Consultado el 25 de junio de 2022.

- . *The Ocean at the End of the Lane*. Nueva York: Harper, 2013.
- . *Sandman: Preludios y nocturnos*. Barcelona: ECC, 2015.
- . *Sandman: La casa de la muñeca*. Barcelona: ECC, 2015.
- . *The View from the Cheap Seats*. Nueva York: Harper, 2016.
- . *Sandman: País de sueños*. Barcelona: ECC, 2021.
- . *Sandman: Estación de nieblas*. Barcelona: ECC, 2021.
- . *Sandman: Juego a ser tú*. Barcelona: ECC, 2021.
- . *Sandman: Fábulas y reflejos*. Barcelona: ECC, 2021.
- . *Sandman: Vidas breves*. Barcelona: ECC, 2021.
- . *Sandman: El fin de los mundos*. Barcelona: ECC, 2021.
- . *Sandman: Las benévolas*. Barcelona: ECC, 2022.
- . *Sandman: El velatorio*. Barcelona: ECC, 2022.
- Hernández Riwes Cruz, José. “La metáfora de Lucifer de acuerdo a Neil Gaiman”. *Relingüística aplicada*. Consultado el 13 de junio de 2022.
- Hoffman, E. T. A. *El hombre de arena y otras historias siniestras*. Editado por Ana Isabel y Luis Fernando Moreno Claros. Madrid: Valdemar, 2007.
- Keats, John. “La Belle Dame Sans Merci Ballad”. *Bartleby*, 2023. <http://www.bartleby.com/126/55.html>
- Llompарт Pons, Auba. “Reversing the bildungsroman: horror, alienation and the child’s solitary quest for an identity in Neil Gaiman’s *Coraline*”. *Constructing Selves: Issues in Gender, Age, Ethnicity and Nation*, editado por Eduardo de Gregorio y Ángel Mateos Aparicio Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha. 2014. Consultado el 8 de agosto de 2016.
- Machen, Arthur. “El Gran Dios Pan”. *El horror según Lovecraft*, vol. 2. Traducido por J. A Molina Foix. Madrid: Siruela, 1988, pp. 11-87.
- Modern, Rodolfo Enrique. *Historia de la literatura alemana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1961.

- Petherbridge, Deanna. *Witches and Wicked Bodies*. National Galleries of Scotland, 2013.
- Reilly, Sara. "Old Made New: Neil Gaiman's Storytelling in *The Sandman*". *Honor Projects Overview*, núm. 52, 2011. Consultado el 26 de junio de 2022.
- Rudd, David. "An Eye for an I: Neil Gaiman's *Coraline* and Questions of Identity". English, Film and Media and Creative Writing and Journal Articles. Paper 1. http://digitalcommons.bolton.ac.uk/emcs_journals/1. 2008.
- Saravia Vargas, Roberto y Juan Carlos Saravia Vargas. "A Girl in the Dark with Monsters: The Convergence of Gothic Elements and Children's Literature in Neil Gaiman's *Coraline*". *Revista de lenguas modernas*, núm. 21, 2014, pp. 77-94. Consultado el 14 de junio de 2022.
- Shakespeare, William. *The Complete Works*. Nueva York: Random House, 1975.
- Torralla, José. "Muerte: El encanto del romanticismo gótico". *Zona negativa*, 18 de enero de 2008. Consultado el 13 de junio de 2022.
- Townshend, Dale. "Gothic Shakespeare". *A New Companion to the Gothic*, editado por David Punter. Oxford: Blackwell, 2012, 38-63.
- Van Elferen, Isabella. "Sonic Gothic". *The Gothic World*, editado por Glennis Byron y Dale Townshend. Londres: Routledge, 2014, pp. 429-440.

ACERCAMIENTOS TEÓRICOS

LITERATURA Y CINE: HACIA EL ESTUDIO DE LA TRANSPOSICIÓN DESDE EL ENFOQUE DE LA RECEPCIÓN

Angélica Tornero

Introducción

El objetivo de este trabajo es reflexionar en torno a la transposición de la literatura al cine desde el enfoque de la recepción. Argumentamos que la estética de la recepción permite a los estudiosos analizar el proceso de transposición, porque promueve un acercamiento que tiende a diferenciar la manera en que cada medio utiliza sus propios recursos para lograr el efecto estético y porque, lejos de pretender evaluar el grado de fidelidad en relación con el original, a partir del supuesto de la intercambiabilidad de situaciones y personajes o de estudiar el trasvase de estrategias o recursos, examina la manera en que el lector/guionista/director interpretó/recreó el texto literario con los recursos filmicos. Aclaramos, antes de seguir adelante, que no es la intención en este trabajo privilegiar ni demeritar ninguno de los medios y que se trata de una primera reflexión teórico-metodológica, inicialmente, en torno a la relación en este orden: literatura-cine.

Los acercamientos al examen de la recepción en el cine y la literatura comenzaron a desarrollarse en la primera mitad del siglo xx. El mismo Walter Benjamin destacó la importancia de los procesos cognitivos de los espectadores de cine. También

son muy conocidas las aproximaciones de la semiótica literaria de Jan Mukarovsky, en las cuales el autor reflexiona sobre la recepción. Sin embargo, no fue sino a finales de la década de los sesenta del siglo pasado cuando comenzaron a desarrollarse propuestas más elaboradas. Los alemanes Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser realizaron aportes a los estudios de la recepción literaria con grandes repercusiones. Sus teorías fueron tomadas posteriormente por estudiosos del cine como Robert Stam y David Bordwell.

Actualmente, el campo de los estudios de la recepción de cada medio —literatura y cine— es muy amplio, y no es el objetivo de este trabajo reseñar todas estas teorías. Si las abordamos, es para descubrir acercamientos que pueden ayudar a entender esta propuesta. Cabe subrayar que tomamos el enfoque de la recepción no para revisar cada medio por separado, sino para examinar sus posibilidades para estudiar la transposición de la literatura al cine. El fin último es perfilar un acercamiento a algunos aspectos que deben considerarse para pensar en la transposición de la literatura al cine como interpretación.

La literatura comparada en los estudios de cine y literatura

El comparatismo es un campo de estudio que explora las relaciones entre las literaturas nacionales, así como entre la literatura y otros medios, según se entienda su objeto y métodos. La historia de la discusión sobre estos aspectos es extensa y complicada, y no puede resumirse en unas cuantas líneas. Tampoco es nuestro propósito centrar la reflexión en esta orientación teórico-metodológica. Es interesante, no obstante, revisar de manera rápida algunos puntos de la discusión, los cuales retomaremos en el último inciso.

Jorge Guillén insiste en la necesidad de conservar claramente los límites de la investigación de la literatura comparada. Sin desacreditar los estudios entre la literatura y otras artes, propone no llamar a estos estudios *arts et littératures comparées*, como lo hiciera Paul Maury en 1934 (1985: 124), “como si nos halláramos ante unos estudios interdisciplinarios o interartísticos análogos o semejantes a los estudios interliterarios propios de la Literatura Comparada” (Guillén, 1985: 129). La diferencia entre este tipo de estudios no es solo cuantitativa, señala, sino también cualitativa porque “la vocación irrefrenable de esta clase de investigación es teórica. Y su nombre suele ser la Estética. O bien la Semiología, la teoría de la comunicación, la historia de la crítica o la Poética, etcétera” (129). Para apoyar su argumento, Guillén cita a Pierre Dofour, quien afirma que “el punto de vista estético se impone de manera necesaria como punto de vista orientador de un análisis comparativo transdisciplinario [...]” (129-130). Es común caer en el error de tomar conceptos correspondientes a un arte para hablar de otro sin que medie ninguna reflexión sobre las diferencias. Realizar una gran abstracción para comparar artes puede ser interesante, pero es preciso, insiste Guillén, dilucidar previamente la estructura de cada uno, su estratificación, sus limitaciones, etcétera. Aquí, Guillén advierte dos aspectos centrales: el punto de vista de la estética y la atención en las diferencias entre medios. En nuestro caso, diremos de manera anticipada, hay que acercarse a la transposición desde la diferencia en el marco de la estética de la recepción.

Richard Rorty parece no compartir totalmente la perspectiva de Guillén y otros estudiosos que insisten en la delimitación contumaz del objeto y los métodos de la literatura comparada. Este filósofo señala que difícilmente algo puede ser señalado como central en una disciplina académica del área humanística.

Igual que los seres, las disciplinas tienen historias, pero no esencias. Actualizan constantemente su propia imagen al reescribir sus historias. Debemos alegrarnos, agrega Rorty, de que las disciplinas modifiquen constantemente sus centros de gravedad, ya que la alternativa es el decadente escolasticismo. Los cambios de paradigmas en la filosofía clásica o la literatura comparada son típicas reacciones a libros iconoclastas, como *El nacimiento de la tragedia, Lenguaje, verdad y lógica, Investigaciones lógicas, La angustia de la influencia, De la gramatología, Metahistoria*. (Rorty, 2006: 66)⁸⁸

Podría decirse, a propósito de *Investigaciones Lógicas*, de Husserl, que la literatura comparada ha reaccionado también a la estética de la recepción, la cual abreva de la fenomenología husserliana.

Para muchos estudiosos del área, hacia la década de los noventa del siglo xx, el objeto y método de la literatura comparada en Estados Unidos se desdibujaron completamente, porque se impulsó la ampliación del comparatismo hacia el estudio de la

⁸⁸ Todas las traducciones del inglés son nuestras y son libres; es decir, no son traducciones totalmente apegadas a los textos originales, sino que, en su mayoría, son paráfrasis. En la versión original en inglés, se lee: "I doubt that anything can ever be identified as central to an academic discipline any more than anything can be identified as the 'core' of a human self. [...] Like selves, academic disciplines have histories, but no essences. They constantly update their self-image by rewriting their own histories. [...] We should rejoice in the mutability and fashion-proneness of academic disciplines, for the only alternative is decadent scholasticism. So paradigm shifts in disciplines such as classics philosophy, or comparative literature are, typically, reactions to brilliant iconoclastic books *The Birth of Tragedy; Language, Truth and Logic; Philosophical Investigations; The Anxiety of Influence; Of Grammatology; Metahistory*" (Rorty, 2006: 66).

literatura. Henry Remak, uno de los pioneros de la literatura comparada después de la Segunda Guerra Mundial, fue profeta, en algún sentido, debido a que desde entonces definió la literatura comparada, de manera muy amplia, como el estudio de la literatura más allá de los confines de un país en particular, y el estudio de la relación entre literatura y otras artes, como pintura, escultura, áreas de conocimiento, filosofía, economía, sociología o creencias, como la religión.⁸⁹ Gerald Gillespie señala que “desde su reanudación, tras la Segunda Guerra Mundial, el ‘campo’ en realidad ha supuesto siempre una vaga coalición de subcampos que se entrelazan” (2006: 39). Según Gillespie, el Informe Bernheimer, resultante de la reunión de la Asociación Americana de Literatura Comparada,⁹⁰ llevada a cabo en 1993, demuestra la auténtica confusión y falta de propósito de la literatura comparada contemporánea en Estados Unidos: “La falta de consenso con la que acabó el debate sugiere la posibilidad

⁸⁹ En la versión original en inglés, se lee: “Comparative literature is the study of literature beyond the confines of one particular country, and the study of the relationships between literature on the one hand and other areas of knowledge and belief, such as the arts (e.g., painting, sculpture, architecture, music), philosophy, history, the social sciences (e.g., politics, economics, sociology), the sciences, religion, etc., on the other. In brief, it is the comparison of one literature to another or others, and the comparison of literature with other spheres of human expression” (Remak, 1961:3).

⁹⁰ En una nota al pie de página del artículo de Culler, se lee: “Las normas de la Asociación Estadounidense de Literatura Comparada (ACLA, por sus siglas en inglés) dictan que debe prepararse un informe cada 10 años. El informe de 1993, ‘La literatura comparada a fin de siglo’, fue un documento colectivo (aunque en buena medida escrito por Charles Bernheimer) y publicado bajo el título *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism* [*La literatura comparada en la era del multiculturalismo*], editado por Charles Bernheimer (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1995). El informe 2004 [publicado en 2006] trata de evitar la apariencia de consenso” (Culler, 2014: 24).

real de que el ‘campo’ se divida en varios grupos o quizá se vaya a pique” (Gillespie, 2006: 40).

Jonathan Culler, de manera semejante, indica que su posición y la de otros, con los que compartía la idea de la centralidad de la literatura en los estudios de literatura comparada, no fue tomada en cuenta en el informe Bernheimer:

En ese informe y sus réplicas, aquellos de nosotros que defendíamos la literatura o que opinábamos que el estudio de la literatura debería seguir ocupando un lugar central en la literatura comparada, fuimos menoscabados. [...] Los defensores de la literatura fuimos tratados como si fuéramos de la vieja guardia e inexplicablemente nos resistiéramos a ir de la mano con el nuevo programa. (2014: 27)

A lo largo de una década, al menos, el caos reinó con una aproximación en la que, con el argumento de la globalización y su correlato el multiculturalismo, prevalecieron los estudios culturales sobre los literarios. A partir de 2004, señala Culler, la legitimidad de los proyectos que no involucran literatura ha sido establecida y la cuestión sobre esta ya no se discute, porque triunfó la perspectiva de los estudios culturales. Sin embargo, no ha perdido relevancia. Muestra de ello, señala el autor, es “el interés creciente por la estética que, durante algún tiempo, fue vista como una palabra indeseable” (Culler, 2014: 29). Una posibilidad de conservar el interés por la estética en los estudios comparados de literatura y cine o en la transposición consiste en echar mano de los planteamientos de la recepción, la cual tiene su base, precisamente, en el efecto estético.

Al inicio de la lección inaugural del curso que impartió en 1994, en la Universidad de Oxford, Georges Steiner escribió: “Todo acto de recepción de una forma dotada de significado, en el lenguaje, en el arte, o en la música, es comparativo” (1997: 135). La comprensión de un texto, pintura, sonata está en relación con las actualizaciones del contexto inteligible e informativo de la experiencia que hemos tenido previamente. De manera intuitiva, señala Steiner, “buscamos la analogía y el precedente que relaciona la obra que es nueva para nosotros con un contexto reconocible” (135). Y más adelante agrega: “La interpretación y el juicio estético [...] surgen de una cámara de resonancia hecha de reconocimiento y presupuestos históricos, sociales, técnicos” (136). Así, la comparación está implícita en el proceso dinámico llamado hermenéutica. La pregunta que se hace el comparatista es, “¿Cómo se relaciona esta novela o esta sinfonía con lo que hemos leído u oído previamente, con nuestras expectativas respecto a la forma ejecutoria?” (136).

La discusión sobre los límites del objeto de estudio y los métodos de la literatura comparada parece no detenerse, y abundan perspectivas que aún se discuten. Para avanzar en el objetivo de este trabajo, de las consideraciones anteriores, tomamos los señalamientos en torno a la diferencia y la estética en el último inciso.

Estudios de la recepción en la literatura

La estética de la recepción, como escuela formal, surgió a finales de los años sesenta en Constanza, Alemania, con la finalidad de estudiar los “modos y resultados del encuentro de la obra y su destinatario” (Warning, 1989: 13). Los iniciadores de esta corriente fueron Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser. Ambos echaron

mano de la fenomenología y de la hermenéutica. El primero fue seguidor, principalmente, de Hans Georg Gadamer y el segundo, de Edmmund Husserl y Roman Ingarden.

La aproximación de Jauss ha tenido éxito en los estudios de recepción literaria y cinematográfica, porque se explicita y prioriza la historicidad de toda comprensión, lo que permite ir más allá de consideraciones meramente estructurales o inmanentes de la obra. Lo que se estudia es la recepción que el lector histórico o, en otro sentido, el público lector de la época hizo de un texto en un momento dado; es decir, la acogida que un texto tuvo por un público determinado. Así, la reconstrucción de este lector se realiza a partir de los textos legados. Se trata de hacer estudios de historia literaria a partir de la recepción.

Jauss parte de la idea de que la obra no es nada sin su efecto, el cual presupone la recepción. El juicio del público, que resulta de esta recepción, condiciona, a su vez, la producción de los autores. Por ello, propone que la historia de la literatura se presenta, en adelante, como un proceso en el que el lector/historiador, como sujeto activo, aunque colectivo, está frente al autor que produce individualmente, y ya no puede ser eludido como instancia mediadora en la historia de la literatura. Este sujeto es activo porque la experiencia que de la obra tiene el lector es dialógica en cuanto es abierta. La obra literaria no es, escribe Jauss: “un monumento que revele monológicamente su esencia intemporal. Es más bien como una partitura adaptada a la resonancia siempre renovada de la lectura, que redime el texto de la materia de las palabras y lo trae a la existencia actual” (Jauss, 2013: 175).

Para desarrollar su propuesta, Jauss retomó el acercamiento hermenéutico de Hans Georg Gadamer, principalmente las ideas de horizonte, prejuicios y la pregunta como componente

metodológico. A partir de estos, propone que existen dos horizontes de expectativas, el del autor y el del lector, y que la experiencia literaria del lector ocurre en el proceso de fusión de estos horizontes.

Jauss propone que el horizonte de expectativas del lector se basa en un sistema de referencias objetivable que surge para cada obra:

El caso ideal de la posibilidad de objetivación de tales sistemas de relación en la historia literaria lo constituyen las obras que evocan el horizonte de expectativas de sus lectores, marcado por una convención en cuanto al género, el estilo o la forma, para destruirlo enseguida paulatinamente, lo cual no estará sólo al servicio de una intención crítica, sino que podrá producir también efectos poéticos. (179)

Cuando el lector lee, cuenta ya con el conocimiento de estilos, formas o géneros, el cual adquiere a lo largo de sus experiencias lectoras. La lectura de una obra determinada evocará ese horizonte de expectativas, pero solo para romperlo enseguida: es en ese momento cuando se produce el efecto estético. Jauss ubica el valor estético de una obra en la distancia entre el horizonte de expectativas del lector y el horizonte dado por la obra. Mientras mayor es esta distancia, más valor estético tiene la obra.

En textos posteriores a la lección inaugural,⁹¹ Jauss esclarece aún más la noción de “horizonte de expectativas” al distinguir

⁹¹ Jauss dictó la lección inaugural *La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria (Literaturegeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft)* en la Universidad de Constanza el 13 de abril de 1967.

entre un horizonte literario propiamente (intraliterario) y uno social (extraliterario):

Un análisis de la experiencia literaria del lector o, si se quiere, de una sociedad de lectores del presente o de una época pasada debe comprender los dos lados de la relación texto-lector —es decir, el efecto como elemento de concretización de sentido condicionado por el texto y la recepción como elemento de esa misma concretización condicionado por el destinatario— como proceso de mediación o fusión de los horizontes. El lector empieza a entender la obra nueva o extranjera en la medida en que, recibiendo las orientaciones previas que acompañan al texto [...], construye el horizonte de expectativas intraliterario. (Jauss, 1987: 77)

Pero el lector solo puede convertir en significado actual el sentido potencial de la obra “en la medida en que introduce en el marco de referencia de los antecedentes literarios de la recepción su comprensión previa del mundo” (77), la cual incluye “sus expectativas concretas procedentes del horizonte de sus intereses, deseos, necesidades y experiencias, condicionado por las circunstancias sociales, las específicas de cada estrato social y también las biográficas” (77). La fusión de los dos horizontes, el del texto y el del lector, puede darse espontáneamente en el disfrute por las expectativas cumplidas o como reconocimiento de lo extraño, lo cual ocurre cuando las expectativas se frustran.

El horizonte de expectativas intraliterario y el de expectativas extraliterario se determinan investigando el proceso de la experiencia estética a la luz de la reflexión sobre las condiciones hermenéuticas de estas experiencias. Para ello, Jauss

propone como herramienta metodológica la pregunta, la cual deberá orientarse de acuerdo con el horizonte, sea el intraliterario o el extraliterario.

De acuerdo con Jauss, la lectura del texto debe entenderse como una hermenéutica y no únicamente como exploración de la función del lector que está inscrita en las obras, a la que Wolfgang Iser denomina lector implícito. No es que Jauss descarte esta noción de Iser, sino que la toma para complementar su propuesta, a partir de la siguiente descripción: el lector implícito resulta “la ‘función de lector inscrita en la novela’, que hay que entender como condición del posible efecto, y que, por lo tanto, orienta previamente la actualización del significado, pero no la determina” (78). De acuerdo con Jauss, así como el horizonte intraliterario se opone al extraliterario, el lector implícito se opone al explícito, y de esto parte una investigación hermenéutica. Lo inmediato es el acercamiento a la estructura apelativa del texto y, una vez descubierta, es posible indagar “con tanta mayor seguridad, las estructuras de comprensión previa y, con ello, las proyecciones ideológicas de determinados estratos de lectores como segundo código a partir de la diferencia respecto del primero” (79).

Jauss está convencido de que es preciso usar la función de lector implícito para comprender las distintas formas de recepción de los grupos históricos y sociales como acción generadora de sentido. Si no se toma en cuenta esta variable, no se descubrirá la actitud estética, sino solo los comportamientos funcionales. El descubrimiento de la actitud estética del lector pasa por conocer las estructuras de comprensión previa, lo que se consigue observando la función de lector implícito.

El lector implícito es, precisamente, el aporte principal de la fenomenología de la literatura de Wolfgang Iser. En su texto

“Réplicas”, Iser se refiere al lector implícito como “síntesis de las condiciones de actualización del texto, que se realizan por los lectores históricos de forma diferente” (1989: 205).⁹² Warning resume la noción de lector implícito como: “el tipo de acto de lectura diseñado en el texto” (1989: 28). También puede entenderse como el lector exigido por el texto. Cabe, ahora, señalar los postulados en los que se sustenta la función de lector implícito.

Según Iser, el texto es un objeto intencional, cuyo efecto comunicativo se realiza cuando el lector asume el rol activo que el texto mismo propone. Los textos literarios, particularmente, están constituidos por indeterminaciones que el lector eliminará conforme avanza en la lectura y, así, actualizará el potencial comunicativo del texto para lograr constituir el sentido. Sin embargo, las indeterminaciones adquieren otro estatuto cuando se trata de espacios vacíos que el texto deja sin resolver. Estos espacios vacíos “permiten al lector introducir la experiencia ajena de los textos en su propia experiencia vivida” (Warning, 1989: 27) al realizar las concretizaciones.

Las nociones de espacios vacíos y concretizaciones se explican a partir de los siguientes aspectos. Los textos literarios producen sus objetos desde los elementos que se encuentran en el “mundo vital”. Para que esto ocurra, el texto despliega diversas “perspectivas esquematizadas” que producen el objeto. Esto es, los lectores realizan los objetos porque en el texto hay

⁹² En *El lector implícito* (1974), en la traducción del alemán al inglés, se lee: “This active participation is fundamental to the novel; the title of the presente collection sums it up with the term ‘implied reader’. This term incorporates both the prestructuring of the potential meaning by the text, and the reader’s actualization of this potential through the reading process. It refers to the active nature of this process -which will vary historically from one age to another- and not to a typology of possible readers” (Iser, 1980: xii).

un conjunto de perspectivas esquematizadas que “funcionan como indicaciones que evocan conocimientos sedimentados en los lectores o que les ofrecen informaciones” (Iser, 1993: 152). Estas perspectivas esquematizadas guían la actividad representativa de los lectores y les hacen saber en qué condiciones debe ser constituido el objeto imaginario.

Las perspectivas esquematizadas por medio de las cuales se despliega el objeto “chocan con frecuencia de modo directo” (Iser, 1989: 137), lo que produce un corte. Si las relaciones entre las perspectivas diferentes o contrapuestas no son formuladas por los textos, surge un espacio vacío que se produce por la indeterminación de las perspectivas. El lector llenará o concretizará continuamente los vacíos al elaborar las relaciones no establecidas entre las perspectivas, las cuales aparecen de manera aislada. Así, los espacios vacíos movilizan la imaginación para producir el objeto imaginario como correlato de la conciencia representativa; son, en este sentido, condición de posibilidad de que el lector ocupe un espacio en el texto por medio de sus representaciones. Además, estos espacios son condiciones de comunicación porque activan la interacción entre texto y lector, y la regulan hasta un cierto grado (Torneró, 2011: 42).

En los textos literarios, los esquemas que sirven para la constitución de las representaciones generalmente no responden al principio de continuidad fluida, porque la elevada estructuración del texto literario propicia la transgresión. Los espacios vacíos suprimen la expectativa de continuidad fluida; es aquí donde radica la importancia estética del espacio vacío, pues las representaciones se vuelven estéticamente relevantes cuando se provoca una colisión. Al entrar en el proceso de colisión de las representaciones por la interrupción de la continuidad fluida, el lector pone en marcha una interacción específica de dichas

representaciones, guiada por el texto, lo que lo conduce a tomar distancia de sí mismo y observar sus propias producciones. La toma de distancia, a su vez, le permite la interpretación.

Las condiciones técnicas del lenguaje son responsables de la orientación de las reacciones del lector. Para examinar estas condiciones, no es necesario conocer el procedimiento mediante el cual han sido construidas, sino examinar los modos de constitución de los textos ficcionales tales como técnicas de fragmentación, montaje o segmentación o, quizá, principios de contraste o de oposición. Además, puede comprobarse en qué nivel textual están los espacios vacíos y cuál es su frecuencia. En una dimensión, puede observarse el modo de comentar del narrador, si las estrategias del relato aumentan o si la acción en el juego de los personajes disminuye, lo que puede abrir perspectivas en la historia contada. Los niveles también pueden ser observados en otra dimensión: la frecuencia de espacios vacíos puede ser significativa a nivel sintáctico o semántico. Es decir, pueden aparecer perturbaciones en la construcción de las oraciones o alteraciones en el sentido. También podemos preguntarnos si los espacios vacíos predominan en la sintaxis o en la pragmática (Iser, 1989: 142).

La explicación del proceso de lectura de Iser no solo considera aspectos de la estructura apelativa de los textos. Este enfoque, visto exclusivamente en estos términos, le mereció algunas críticas por considerar que, al descartar la exploración de las condiciones materiales de la recepción, su perspectiva no iba más allá de lo que proponían los enfoques de la “ciencia burguesa”. Iser aclara que el proceso que describe tiene un alcance distinto, porque el lector, al leer el texto literario, cuenta con disposiciones que le caracterizan y que darán lugar a una realización individual y situada:

Cuando el lector se sumerge en el acontecer de un texto, normalmente se confronta a una experiencia extraña. Tener que estructurarla al seguir las instrucciones del texto, significa producir un objeto imaginario que solo puede ser captado sobre el fondo de las disposiciones que caracterizan al lector. Cuando más coinciden estas disposiciones y la ‘recepción privilegiada’, tantas menos tensiones se producirán. Pero, cuando más tensiones hay —y esto se produce normalmente con la complicación de ‘recepciones privilegiadas’— tanto más claramente se va a una retirada del sujeto en el proceso de la lectura. (1989: 206)

La retirada del sujeto en el proceso de lectura ocurre, sobre todo, cuando la estructura del texto le exige más actividad, y con ello, una intensa movilización de su espontaneidad. Esta movilización lo hará alejarse de “las ataduras de las normas interiorizadas de su comportamiento social, adquiriendo la posibilidad de una actitud crítica frene a ellas”. En el proceso de lectura, el sujeto puede convertirse en otro (207).

Iser admite, además, que el potencial del texto excede cualquier realización individual. El lector empírico realiza selectivamente posibilidades de conexión, pero esto no agota el texto, el cual, a su vez, es condición de estas decisiones de selección para hacer posible la constitución del objeto imaginario.

Estudios de la recepción en el cine

Los estudios de cine a partir de los enfoques de la recepción son relativamente recientes, pero la preocupación por el espectador es más antigua. Destacan las aportaciones, a principios del siglo xx, del psicólogo Hugo Münsterberg, quien, asombra-

do como espectador, ante la experiencia cinematográfica, decidió reflexionar sobre los efectos del cine desde los puntos de vista psicológico y estético:

[...] si este es el resultado, por un lado, del análisis estético y, por otro, de la investigación psicológica, necesitamos solamente combinar ambos resultados en un principio unificado: el cine nos cuenta la historia humana superando las formas del mundo exterior, es decir el espacio, el tiempo y la causalidad, y adaptando los acontecimientos a las formas del mundo interior, es decir la atención, la memoria, la imaginación y la emoción. (2006: 121)

También fueron importantes las aportaciones de Boris Eikhenbaum, quien, en su ensayo “Literatura y cine”, publicado en 1923, tomó aspectos de la fenomenología para describir la relación entre el cine y el espectador:

El espectador no se conforma con observar atentamente cada nuevo encuadre tomado aisladamente, sino que se confronta con el precedente y el siguiente. El sentido de cada encuadre depende en gran parte de su vínculo con sus encuadres contiguos. Un mismo encuadre puede tener distintos matices de sentido según sus relaciones con los otros. A condición de que el espectador descubra estos sentidos, ponga en relación los encuadres, y que el director conciba el montaje de manera que estas relaciones y los sentidos que entrañan (ya literales, ya metafóricos) “pasen”. El espectador debe realizar en el cine un complejo trabajo intelectual para conectar los diferentes

encuadres y descubrir lo matices de sentido. A este trabajo lo denomino *discurso interior del espectador*. (1998: 201)

Estas consideraciones sobre el proceso que realiza el espectador están en completa consonancia con lo que plantea Iser. De acuerdo con este, el lector retiene información sobre lo que lee y a la vez genera expectativas de sentido. Para Eikhenbaum, el espectador confronta el encuadre precedente con el siguiente para efectuar el sentido. En este proceso, el lector o el espectador se enfrentará a los espacios vacíos, los cuales tendrá que concretizar. Así como Iser refiere las condiciones técnicas de la orientación de la lectura, Eikhenbaum, como se advierte en la cita, distingue de dos de estas condiciones en el cine: el encuadre y el montaje.

Otro aspecto importante de la teoría de Eikhenbaum es su observación en torno al trabajo cerebral del espectador, el cual consiste en la relación entre la visualización de imágenes y el proceso ininterrumpido del discurso interior. De este trabajo resulta un proceso opuesto al de lectura, porque se parte del objeto hacia la palabra imaginada. Sin embargo, “[...] esta inversión no excluye la palabra, no hace más que situarla en unas condiciones peculiares, del mismo modo que la lectura no excluye las representaciones visuales, sino que, por el contrario, las sugiere” (205). Un estudio que explora la idea de la recepción como interpretación debe tener en cuenta este proceso de doble vía, como se verá más adelante.

En las décadas de los cincuenta y sesenta, el espectador deja de ser visto como un simple dato y se convierte en objeto de investigación, es decir, “en alguien o algo incluido entre los resultados de la experiencia y recompuesto en sus líneas esenciales en relación con los instrumentos y los fines de la investigación”

(Casetti, 1996: 20). Además, en estas décadas se multiplicó el interés por los estudios del espectador desde distintas áreas: la psicología, el psicoanálisis, las ciencias cognitivas, la economía, la semiótica, la comunicación. “Todas estas intervenciones”, escribe Casetti, “toman una postura frente a la materia investigada [y] el espectador se convierte en una figura plural” (22). Sin duda, esta diversidad disciplinar de acercamientos ha ofrecido importantes reflexiones al fenómeno de la cinematografía. Sin embargo, aquellas primeras aproximaciones, la de Müsntenberg y la de Eikhenbaum, no han perdido vigencia, al contrario, algunos de sus planteamientos fueron retomados para reflexionar sobre la recepción tanto desde el punto de vista cognitivo como desde la perspectiva que integra aspectos textuales con procesos mentales y situaciones históricas.

En la década de los sesenta se priorizó el acercamiento desde la psicología cognitiva, con su filón en observaciones empíricas. Dario Romano publicó, en 1965, *L'Esperienza cinematografica*, resultado de sus investigaciones sobre la experiencia en el cine como modalidad de la percepción. Un primer aspecto que examinó fue la relación entre iluminación y oscuridad en el filme. El espectador no percibe los espacios de oscuridad por lo que se concentra en los iluminados, de esta manera comprende el relato. También exploró la percepción del movimiento y el espacio en relación con procesos de significación y comprensión. El interés de este autor —como de otros de la época— radicó en explorar los mecanismos propios del cine y su relación con procesos cognitivos. En la misma década, algunos estudiosos de la psicología se dedicaron a examinar empíricamente las respuestas de distintos públicos; de estos, destacan especialmente los estudios de René y Bianka Zazzo, y Paul Fraisse y Germaine de Montmollin.

Hay un aspecto de los resultados de los estudios de estos autores que nos parece importante resaltar para la reflexión que aquí realizamos sobre el potencial de la recepción para estudiar la transposición, y que Casetti resume de la siguiente manera. Los investigadores se concentran en comprender cómo recuerda el espectador una película, los datos y los esquemas, los cuales pueden ser independientes de lo que realmente ha visto, pero que le sirven para imaginar su experiencia. Así, las consideraciones al respecto consistieron en preguntar si percibir un filme significaba equilibrar características reales y artificiales; si comprender implicaba hacer intervenir las mediaciones del lenguaje, y si recordar significaba “reelaborar intensamente lo que se ha visto o, mejor aún, o si significaba una reestructura mental que se adueña de los elementos originales” (Casetti, 2005: 120).

En los años ochenta y noventa, los desarrollos de los estudios de la recepción —en el contexto de los estudios literarios, que implicaron alejarse de acercamientos psicológicos y aproximarse, por una parte, a la fenomenología, de la mano de Wolfgang Iser, y por otra, a la historia de los efectos, siguiendo a Jauss— motivaron a los estudiosos del cine a explorar estas aristas novedosas. Las investigaciones sobre la cognición resultaban ya de interés para los adeptos a la fenomenología, debido a la complementariedad y a la posibilidad de unir estas reflexiones a cuestiones sobre la estética e incluso sobre la historia. Estas investigaciones abrían nuevos derroteros con enormes posibilidades para comprender el fenómeno filmico. Una característica importante de esta nueva perspectiva es que el sujeto dejó de ser considerado receptáculo de información o datos para convertirse en sujeto activo: “el espectador pasó pues a considerarse sujeto activo y crítico; no el objeto pasivo de una

‘interpelación’ sino alguien que constituye el texto y a la vez es constituido por éste” (Stam, 2001: 268).

Uno de los autores pioneros, ya en décadas recientes, en materia de investigación sobre la recepción es Francesco Casetti, quien en 1986 publicó su libro *El film y su espectador*, en el que investiga cómo el filme construye a su espectador y no al revés. El autor intenta dar respuesta a tres ideas: la idea de que el filme dibuja a su espectador; que le da un sitio, y que le hace seguir un trayecto. “El verse mirando, las disposiciones geográficas y afectivas del espectador, y las complicidades que el film comparte con quien potencialmente va a disfrutar, así como se dibujan en la pantalla, llegarán a ser entonces los tres temas alrededor de los cuales girará el análisis” (Casetti, 1986: 35). A Casetti le interesa revisar aspectos de la estructura del cine en relación no solo con la situación histórica del espectador, sino también con sus disposiciones emocionales. Casetti señala que su aproximación está cercana a la pragmática: “de qué manera el film dibuja a su propio espectador, fundamenta la presencia del mismo, organiza su acción —en una palabra, de qué manera dice *tú*—, significa resaltar lo que interesa a la pragmática, es decir, las relaciones entre texto y contexto” (36).

En los años noventa, Vivian Sobchack publicó el libro titulado *The Adress of the Eye: A Phenomenology of Film Experience* (1992), en el que describió la experiencia filmica a partir de los desarrollos fenomenológicos de Merleau-Ponty. Este enfoque aproxima a la autora a lo que propuso Iser en la literatura, pero ya no a partir de la recepción e interpretación únicamente desde lo verbal, sino también y principalmente a partir de la percepción. En su libro, Sobchack señala que el cine utiliza modos de existencia corporal-perceptivos (mirar, escuchar, movimiento físico y mental), como sustancia de su lenguaje. También utiliza

las estructuras de la experiencia directa como base de las estructuras de su lenguaje.⁹³ La mayoría de las teorías, escribe Sobchak, no toman en cuenta que “el cine es la vida expresando la vida o la experiencia expresando la experiencia” (Sobchak, 1992: 5).⁹⁴ Tampoco se ha estudiado el doble atributo del filme: como experiencia de la percepción y como expresión del realizador, del propio film y del espectador.

En la misma década, Janet Staiger propone el estudio de los filmes con base en la recepción, pero no entendida solamente en sentido fenomenológico o psicológico, sino contextual. Más cercana a los planteamientos de Hans Robert Jauss, la autora, desde un enfoque materialista histórico, privilegia el análisis de aspectos contextuales sobre aquellos propiamente textuales. Staiger señala que:

En *Interpreting Films* estuve en desacuerdo con Screen⁹⁵ y Bordwell. Argumento que el contexto es más significativo que los asuntos textuales, pues lo primordial en el proceso de recepción es la situación del receptor. El contexto debe incluir el sentido del film, pero también las estrategias interpretativas del espectador. Estas estrategias

⁹³ En el original en inglés, se lee: “It also uses the structures of direct experience (the “centering” and bodily situating of existence in relation to the world of objects and others) as the basis of the structures of its language” (Sobchak, 1992: 5).

⁹⁴ En el original en inglés, se lee: “In a search of rules and principles governing cinematic expression, most of the descriptions and reflexions of classical and contemporary film theory have not fully addressed the cinema as life expressing life, as experience expressing experience” (Sobchak, 1992: 5).

⁹⁵ *Screen International* es una revista británica de estudios sobre cine y televisión, refundada en 1975. Sus antecedentes se remontan a 1889, cuando apareció *Optical Magic Lantern* y *Photographic Enlarger*.

estarán influidas por las preferencias estéticas, los conocimientos, las expectativas, más que por el visionado o la exhibición. (Staiger, 2000: 30-31)⁹⁶

Steiger no soslaya la importancia de reparar en la idea de espacios vacíos de Wolfgang Iser, siempre y cuando sirva para apoyar estudios más amplios, en los que se consideren las diferentes situaciones existenciales e históricas de recepción.

Cercano a Han Robert Jauss, Robert Stam desarrolló una propuesta —que ha tenido gran aceptación— para estudiar aspectos de la recepción en el contexto sociocultural. Su propósito es recuperar la historia de las películas a partir del análisis de los públicos. A su parecer, para historiar el cine, hay que explorar los condicionamientos histórico-conceptuales que determinan la recepción, y no la historia de los directores o las corrientes.

Para alcanzar este objetivo, el autor se deslinda de aquellos acercamientos que miran solamente aspectos intrapsíquicos o contextuales. Stam considera que el estudio de la recepción tiene que abarcar e intentar cubrir todas las aristas que son, según él mismo sugiere, cinco:

[...] toda etnografía verdaderamente exhaustiva del espectador debe seguir múltiples registros: 1) el espectador

⁹⁶ En el original en inglés, se lee: “In *Interpreting Films* I disagree with the Screen and Bordwell positions, and argue that context is more significant than textual features in explaining interpretative events. The context most certainly includes these sense data of the film, but also includes the interpretative strategies used by the spectator. These strategies are influenced by, among other things, aesthetic preferences and practices, knowledges and expectations prior to attending to the moving images and experiences in the exhibition situation” (Staiger, 2000: 30-31).

configurado por el texto (mediante la focalización, las convenciones del punto de vista, su estructuración narrativa, la puesta en escena); 2) el espectador configurado por los dispositivos técnicos (multisalas, IMAX, magnetoscopio doméstico); 3) el espectador configurado por contextos institucionales de la espectacularidad (el ritual social de ir al cine, los análisis escolares, las filmotecas); 4) el espectador constituido por los discursos y las ideologías de su entorno y 5) el espectador en sí, personificado, definido por su raza, género, situación histórica. (2001: 269)

Un estudio de recepción debe examinar los huecos y las tensiones entre estos cinco niveles, así como las formas en que el texto filmico, la tecnología, el discurso y la situación histórica construyen al espectador y este, a su vez, incide en el medio. La propuesta de Stam es amplia y no es posible, por lo que no tiene sentido ahondar en ella. Agregaremos solo una idea más que nos parece muy acertada: el espectador de cine se enfrenta a un medio que de suyo es plural, por lo que el yo que se configura es también plural y mutante.

Para cerrar este inciso, mencionamos la propuesta de David Bordwell, quien, interesado en los procesos mentales, se aleja de las explicaciones desde el psicoanálisis y opta por un estudio basado en aspectos cognitivos y perceptuales. A este autor le interesa explorar la relación entre el texto filmico y los actos de la conciencia, y deja fuera elementos relacionados con el inconsciente. Su aproximación está muy cerca de la propuesta de Iser.

Bordwell señala que el espectador realiza variadas operaciones cognitivas que dan como resultado la interpretación. Estas operaciones tienen que ser explicadas como procesos

perceptivos y de la cognición. Bordwell distingue entre los actos de lectura y de visionado que realiza la mente. El acto de leer “es algo minucioso, libre de la temporalidad del texto, y finalmente simbólico; se basa en el lenguaje proposicional”, mientras que el primer acto, el de ver, “es sinóptico, ligado al tiempo de presentación del texto, y además literal; no necesita traducción en términos verbales” (1996: 30).

En relación con el cine, se llevan a cabo dos actos, el de ver el filme y el de comprender la narrativa. Esta distinción resulta interesante porque no ocurre lo mismo con la literatura. Al leer, la mente realiza una acción, la de mirar las letras y las palabras, lo cual permite identificar que se trata de un determinado idioma, pero no hay más información. Al ver el filme se obtienen más datos: colores, formas, planos. En el acto de ver, dice Bordwell, el perceptor reconoce las imágenes porque cuenta con conjuntos de conocimientos organizados o esquemas que le permiten realizar un reconocimiento visual. El perceptor apuesta por la que considera que es la hipótesis perceptual más probable, la cual es susceptible de ser cuestionada por nuevas situaciones ambientales o nuevos esquemas. Al final, el perceptor confirma o rechaza la hipótesis perceptual (31). Hay un aspecto interesante que Bordwell aborda aquí. Señala que no se ha delineado una teoría constructivista de la actividad estética, pero hay esbozos claros. Los esquemas de los perceptores se amoldan, amplían o transgreden a sí mismos frente a la propuesta filmica. El arte puede reforzar o modificar, incluso cuestionar nuestro repertorio normal perceptual-cognitivo.

El espectador debe hacer algo más que percibir el movimiento, “interpretar el movimiento y el sonido como representación de un mundo en tres dimensiones, y comprender el lenguaje oral y escrito” (33). Esto corresponde al segundo aspecto

que Bordwell distingue: la comprensión narrativa. Para explicar cómo se comprende una historia, el autor acude a la fenomenología y a las teorías cognitivas:

Las primeras investigaciones sobre comprensión de las historias sugieren que, en nuestra cultura, los perceptores tienden a presuponer un esquema maestro específico, una abstracción de la estructura narrativa que abarca las expectativas típicas sobre cómo clasificar los acontecimientos y relacionar las partes con el todo. (35)

Al igual que ocurre con la percepción, los receptores cuentan con un esquema abstracto mediante el cual se acercan a la estructura narrativa de un determinado filme. Desde este esquema general, comprenden, recuerdan y resumen una narración específica. El filme narrativo está hecho de tal forma que anima al espectador a realizar actividades para construir una historia. Los espectadores emplean esquemas interpretativos para construir historias ordenadas e inteligibles en sus mentes.

A lo largo del proceso de comprensión, el receptor se topa con estructuras, temáticas o estilísticas, que rompen sus expectativas. En el texto filmico hay lagunas, espacios vacíos, que impiden confirmar sus hipótesis. Esto hace que el perceptor tenga que reconsiderar sus expectativas y generar otras para continuar con el proceso de comprensión.

La transposición desde los estudios de la recepción

El crítico estadounidense George Bluestone publicó, en 1957, *Novels into Film*, estudio que ha sido considerado iniciador de la adaptación. Esta propuesta destaca por haber cuestionado

el enfoque de la denominada crítica a la fidelidad al original o *fidelity criticism*. Según Bluestone, en esta crítica subyace el supuesto de que es posible trasladar el contenido del texto literario al filmico sin reparar en las diferencias del soporte material entre los medios. Desde entonces, muchos han sido los acercamientos teóricos que se proponen abandonar los juicios morales del tipo: “la película es mala”, “violenta el original”, “lo traiciona”, etcétera, a los que acude la *fidelity criticism*, para buscar alternativas, mediante enfoques que van de la semiótica y la narratología a las críticas cultural, dialógica e intertextual.

Asimismo, variados han sido los acercamientos al concepto de adaptación. Aunque este fue defendido por cineastas de la talla de Serge Einsestein, otros críticos han preferido utilizar términos distintos con la finalidad de contrarrestar el sentido que la palabra ha tenido en algunos contextos, y que está relacionado con la sobrevaloración de la literatura frente al cine o de la letra en relación con la imagen. Aun cuando numerosos teóricos están de acuerdo con la necesidad de encontrar otro concepto, no ha sido fácil eliminar la palabra *adaptación*, debido a su uso generalizado y la facilidad que supone su comprensión. En el transcurso de la discusión sobre la idoneidad o no de la noción, han surgido numerosas propuestas para suplarla, las cuales es imposible siquiera reseñar en este trabajo. Baste mencionar algunas con el fin de ubicar nuestra postura. Se habla de traducción, transposición, traslación, trasplante y, en algunos casos, de “versiones”. Hemos elegido el término transposición porque nos parece que, además de ubicarse en el origen de la operación que se realiza, casa muy bien con un acercamiento que privilegia los vacíos y las indeterminaciones. Antes de ahondar en esto, revisaremos algunos acercamientos al término transposición.

En la década de los ochenta, Oscar Steinberg reflexionó sobre las posibilidades y los tipos de transposición. El autor entiende por transposición los mecanismos que condicionan la reproducción de una obra literaria o artística en un medio o género que no es el original (Steinberg, 1980: 19). La transposición permite indagar los modos en que las artes y otras prácticas, aparentemente distanciadas, establecen vínculos. De manera muy similar a lo que se propone en este trabajo, Steinberg piensa que la transposición implica un proceso de interpretación, el cual “recorre generalmente alguno de los dos caminos que son también, casualmente, los caminos que suele recorrer la crítica” (20): el contenido y la estructura. Cuando la transposición resulta de una interpretación centrada en el contenido, se tiende a realizar productos “legibles”. Pero también hay transposiciones que surgen de una interpretación que indaga con mayor profundidad en la construcción de la significación. En estos casos, en el filme producido se proponen nuevas lecturas de los textos transpuestos. Steinberg hace énfasis en la transposición de aspectos de la materialidad. Al ejemplificar con el Quijote, dice:

[...] corresponde analizar los recursos de reificación de la diégesis, la fijación y la naturalización de las descripciones; la dilución de las aporías de la empresa quijotesca (trabajo sin naturaleza, lucha sin azar, amor sin objeto); el borramiento de los conflictos entre lo imaginario, lo simbólico y lo real, que en el Quijote nunca fueron dulcificados por un exterior hópito o coherente; la supresión de sus características mediaciones narrativas y de sus retornos sobre lo escrito. (25)

La propuesta de Steinberg, la cual se plantea desde la semiótica, y la idea sobre la que queremos avanzar difieren en el enfoque. Aunque el autor habla de interpretación, su propuesta se centra en el análisis de aspectos estructurales. Lo que aquí proponemos se relaciona con la recepción, lo cual implica examinar las concretizaciones que realizó el guionista y/o el director, que es quien transpone; es el transponedor.

En el marco de un enfoque de la recepción, el concepto de transposición es más adecuado por varias razones. El verbo *adaptar* proviene del latín *adaptāre*⁹⁷ que significa ‘ajustar una cosa a otra’; en este caso, ajustar la literatura al cine. Un estudio de la adaptación es precisamente eso: observar cómo una obra literaria fue ajustada o adecuada a lo requerido, es decir, a una obra filmica. El término transposición, en cambio, describe la operación básica que realiza el guionista/director: traspone, traslada o mueve el texto literario a un lugar diferente del que ocupaba.⁹⁸ Con este término queda implícita la autonomía de cada uno de los medios, y lo que se examina son los mecanismos para el traslado del texto literario al filmico.

Para sostener estas afirmaciones nos hemos basado en las investigaciones sobre el concepto en el marco de la filosofía y de las ciencias cognitivas, especialmente en el trabajo de Cécile Malspina. La investigadora parte de la exploración del papel de la transposición a lo largo de la historia de la filosofía, de acuerdo con los estudios de Emile Brehier, filósofo que ubica esta operación desde la dialéctica de Platón y, en general, en los métodos

⁹⁷ De *adaptāre*, que significa ‘adaptar’, ‘acomodar’, ‘ajustar’ (Pimentel, 2002: 15).

⁹⁸ Transponer significa: “Trasladar a una persona o cosa más allá, en lugar diferente del que ocupaba” (Casares, 1992: 829).

filosóficos. Malaspina, siguiendo a Brehier, observa que la transposición está en la base de la dialéctica, del método inductivo y de operaciones como la analogía, la metáfora y la alegoría, y que no solamente engloba todos los posibles dominios ontológicos y epistemológicos, sino que es utilizada también en otro tipo de pensamientos, como el mítico o el religioso (Malaspina, 2018: 227-228). Se trata de una operación intuitiva, pero, de acuerdo con Malaspina, es importante revisarla para examinar nuestras formas de relacionar asuntos de distinta naturaleza:

Lo menos que podemos decir es que, más allá de ser intuitiva y evidenciarse a sí misma, la humilde noción de transposición revela una capacidad polimórfica de correlacionar y transformar lo ideal y lo empírico. Atraviesa todo el espectro del esfuerzo humano, entretejiendo sus múltiples prácticas, yendo y viniendo entre la experiencia y la teoría, entre la necesidad de la razón y las posibilidades de la imaginación, y correlacionando el lenguaje espontáneo y el formal, la improvisación y el método. (Malaspina, 2018: 230)⁹⁹

La autora repasa el significado de transposición desde variadas áreas del conocimiento, incluido el arte. El término se ha modificado de acuerdo con los contextos, por lo que no es

⁹⁹ En el original en inglés, se lee: “The least we can say is that, far from being as simple as it is intuitive and self-evident, the humble notion of transposition reveals a polymorphous capacity to correlate and transform both the ideal and the empirical. It traverses the whole spectrum of human endeavour, interlocking its manifold practices, criss-crossing back and forth between experience and theory, between the necessity of reason and the possibilities of the imagination, correlating spontaneous and formal language, improvisation and method”. (Malaspina, 2018: 230)

lo mismo comprenderlo a la luz del idealismo filosófico que del cognitivismo o de la teoría de la Gestalt. Nos centraremos, aquí, en señalar los aspectos que Malaspina resalta en relación con la contemporaneidad, marcada por nuestras actuales concepciones. Malaspina escribe:

Si se toma en cuenta la ramificación en los modos dominantes de transposición de nuestro tiempo, introducida por nuestras nuevas concepciones de información, ruido y geometría fractal, la transposición puede entenderse como un método de permutación cuyo grado de libertad va de las reglas formales de los sistemas axiomáticos a la licencia poética de la metáfora, y cuya complejidad alcanza los dominios más avanzados de la geometría no euclidiana, no menos que la complejidad informal de los sistemas semánticos culturales. (242)¹⁰⁰

Para acercarse a la transposición actualmente, además de considerar nuestras nuevas formas de conceptualización, se tiene que advertir la manera como vivimos en esta etapa de capitalismo neoliberal, marcada por un profundo proceso de diferenciación social,¹⁰¹ solo por mencionar un rasgo principal. En este

¹⁰⁰ En el original en inglés, se lee: “If the bifurcation in the dominant modes of transposition of our time, introduced by our new conceptions of information, noise, and fractal geometry, is taken into account, then transposition can be understood as a method of permutation, whose degree of freedom ranges from the formal rules of axiomatic systems to the poetic license of metaphor, and whose complexity reaches into the most advanced domains of non-Euclidian geometry, no less than into the informal complexity of cultural semantic systems” (Malaspina, 2018: 242).

¹⁰¹ Esteban Vernik resume el pensamiento de George Simmel (autor de quien tomamos la idea) en torno a la diferenciación social: fenómeno que aparece con

marco, es importante tener presente que no es que nosotros proponamos las formas en que nos acercamos a la comprensión de los fenómenos, sino que la manera en que vivimos y nos relacionamos promueve formas adecuadas de pensar. La transposición es una operación que está en la base del conocimiento, como se ha dicho ya, sea cual sea su método. Pero la transposición, ahora, enfatiza el conocimiento por diferencia y no por semejanza, como en otras épocas. El estudio de la transposición de la literatura al cine consiste en comparar no desde la semejanza, sino en examinar desde la diferencia; es decir, lo que debemos preguntarnos es qué vacíos o negaciones concretizó el transponedor y cómo lo hizo, lo cual queda evidenciado en el propio filme.

En el marco de la literatura comparada —nos referimos a esto en el primer inciso—, Georges Steiner se aproxima a la estética de la recepción, la cual prevé las actualizaciones del lector a partir de su experiencia y propone como operación la analogía: los lectores “buscamos la analogía y el precedente que relaciona la obra que es nueva para nosotros con un contexto reconocible” (Steiner, 1997: 135). Los lectores realizamos esta operación, según Steiner, para comprender. Pero hay que ir un poco más allá para identificar la operación de quien no solamente interpreta, sino que además plasma en otro discurso esa

la modernidad “con la libertad de movimientos que surge de la diferenciación entre el vasallo y la tierra. Con la economía monetaria, la diferenciación social será mayor. Por el dinero —que es diferenciación del todo hasta sus partes más mínimas— todos estamos interconectados con todos. La diferenciación se verifica crecientemente en los distintos ámbitos, en las ramas de actividad, en las pertenencias profesionales, en —para concluir con un ejemplo de los intereses sociales de Georg Simmel— las mujeres, que se separan de los hombres para por medio de la acción y organización común ampliar sus derechos políticos y sociales” (Vernik, 2017: 12).

interpretación: el trasponedor. Esa operación es obviamente, la transposición.

El trasponedor puede ser el guionista, el director o ambos. Uno de estos dos o los dos será quién lea, en primer término, la obra literaria. Es decir, el guionista o el director —a los cuales, en adelante, nos referiremos con el término trasponedor— enfrentarán un conjunto de recursos artísticos con los que el escritor decidió elaborar su obra literaria. Estos recursos están en el texto a manera de perspectivas esquematizadas, las cuales, dijimos ya, “funcionan como indicaciones que evocan un conocimiento sedimentado en el lector o que ofrecen informaciones” (Iser, 1993: 52). Así, el trasponedor responderá al tipo de acto de lectura diseñado en el texto, lo que en otros términos Iser entiende como lector implícito. La descripción amplia de Darío Villanueva sobre el lector implícito ilumina, aún más, el proceso:

instancia inmanente de la recepción del mensaje narrativo configurada a partir del conjunto de lagunas, vacíos y lugares de indeterminación que las diferentes técnicas empleadas en la elaboración del discurso van dejando, así como por aquellas otras determinaciones de la lectura posible del mismo, que van implícitas en procedimientos como la ironía, la metáfora, la parodia, la elipsis, etc.” (Villanueva, 1989: 181)

Además de estas estrategias, observa Warning, los espacios vacíos se configuran a partir de la perturbación en la construcción de frases, diferentes técnicas de representación y montaje, precisiones extremas del retículo expositivo que ofenden la necesidad de consistencia del lector y técnicas de distanciamiento en general (1989: 27).

Los espacios vacíos surgen de los esquemas del texto que, en raras ocasiones, obedecen al principio de continuidad fluida; al contrario, suprimen esta expectativa. Y no se trata de pensar solamente en textos escritos a partir del siglo xx. Iser ya identifica estas interrupciones en la literatura inglesa del siglo xviii, en la que, sirva a manera de ejemplo, se interrumpe la continuidad por la forma en la que se tematiza la moral, mediante comentarios del narrador o de los personajes que “abren perspectivas en la historia contada y ofrecen al lector un amplio espectro de ofertas de valoración, precisiones extremas del retículo expositivo que ofenden la necesidad de consistencia del lector, y técnicas de distanciación en general” (Warning, 1989: p 27).

El transponedor ha interpretado el texto a partir de estas perspectivas esquematizadas y de la propia situación histórica, así que debe considerarse, según Jauss, no solo el horizonte intraliterario, sino también el extraliterario. En relación con este último, el transponedor está irrecusablemente situado en el contexto del siglo xx, que es cuando el cine se incorpora a la cultura, así que el rango para examinar la transposición de una obra moderna o, incluso, de épocas anteriores se delimita a partir de entonces. Cabe hacer una aclaración. La aproximación de Jauss con respecto al contexto es de suma importancia, sin embargo, es difícil de observar en toda su magnitud debido a que, al menos en este trabajo, se examina la traslación de espacios vacíos del texto literario al filme. Ahora bien, no sobra anotar que, después de más de un siglo del inicio del cine, podría realizarse, también, un estudio sobre la recepción a partir de las transposiciones hechas sobre alguna obra en particular. Sobran los ejemplos, sobre todo de los años setenta a la fecha, de versiones o transposiciones de una misma obra literaria, y no se diga de *remakes*.

El trasponedor ha interpretado el texto literario de la manera como aquí lo hemos descrito, es decir, a partir de las concretizaciones que realiza de los espacios vacíos configurados en el texto y de su propia situación histórica como lector para generar otro texto. En palabras de Iser, esta situación es el repertorio con el que cuenta el lector. De esta interpretación surge un hipertexto o texto derivado del original —de acuerdo con la terminología de Genette (1989)—, el cual se materializa a manera de guion y filme. Así, la configuración del hipertexto resulta en la materialización de las concretizaciones de los espacios vacíos en una nueva materialidad. El trasponedor no escribirá con metalenguaje un ensayo o artículo en el que analice e interprete los espacios vacíos, como lo hace un crítico literario, pero sí escribirá un guion o realizará un filme con los elementos propios de este otro sistema de significación.

Recordemos que en el texto literario las condiciones técnicas del lenguaje son responsables de la orientación de la reacción del lector. Lo mismo podemos sostener sobre el caso del filme. Cabe agregar, no obstante, que en este caso el lector es el trasponedor y que nuestra tarea es observar sus reacciones, las cuales han quedado materializadas en el filme. Como vimos, Iser señala que, para examinar estas condiciones, no es necesario conocer el procedimiento mediante el cual han sido construidas, sino los modos como se han constituido los textos ficcionales.¹⁰² Partimos del supuesto de que estos modos son los que, en el trabajo de transposición, quedarán materializados en el filme, con

¹⁰² Técnicas de fragmentación, montaje o segmentación; principios de contraste o de oposición; aumento de las estrategias del relato; disminución o aumento de la acción en el juego de los personajes; modos de comentar del narrador; la frecuencia de espacios vacíos en el nivel sintáctico o semántico; perturbaciones en la construcción de las oraciones o alteraciones en el sentido (Iser, 1993: 142).

sus propios recursos (encuadres, ocularización, elecciones de iluminación, puesta en escena, estrategias de montaje, además del uso de los otros medios, música, sonidos, etcétera).

Podríamos preguntarnos ¿qué pasa en aquellos casos en los que hay cambios drásticos entre el filme y el texto literario?, por ejemplo, cuando se cambia la ambientación espaciotemporal, se toman solo algunos elementos o se cambia el final. En lo que este análisis deberá detenerse es, una vez más, en el examen de los horizontes intraliterario y extraliterario. Este último ofrecerá valiosa información sobre el sentido que el trasponedor quiere transmitir a los espectadores al realizar todos estos cambios en su propio contexto sociocultural.

Así, lo que corresponde a un estudio como el que aquí proponemos es: 1) examinar los espacios vacíos del hipotexto, desde luego, de acuerdo con nuestra interpretación; 2) examinar los espacios vacíos en el hipertexto, de igual manera, de acuerdo con nuestra interpretación, y 3) analizar el modo en que se constituyen de los espacios vacíos en el hipertexto en relación con estos modos en el hipotexto y observar las diferencias. Lo que nos permite identificar este estudio no es si el hipertexto ha sido fiel al hipotexto o qué aspectos estructurales se han trasladado al filme y sus equivalencias con el texto literario, sino cuáles son, en cada medio, los modos de constitución que conforman el lector o espectador implícito, considerando aspectos del horizonte intraliterario y extraliterario, así como su eficacia en la respuesta estética.

Consideraciones finales

Hoy en día resulta complicado sostener que la literatura comparada tiene un objeto de estudio y métodos perfectamente

diferenciados, debido a que, después de la Segunda Guerra Mundial, se convirtió en área de estudios no solamente de las literaturas nacionales, sino también de las literaturas con otras expresiones artísticas, lo cual ha complicado el campo. A pesar de esto, algunos autores sostienen que es preciso privilegiar la literatura, y consideran que, de alguna manera, esto se ha hecho, debido al renovado interés por cuestiones de estética, después de que, durante décadas, se favoreció a los enfoques de poética o de semiótica. De los autores revisados sobre este asunto, el más cercano al nuestro propósito es Georges Steiner, quien observa que el estudio de las literaturas o de estas con otras artes pasa por la recepción e interpretación, lo cual tiene implicaciones estéticas.

El interés por la respuesta del lector o el espectador no es reciente. Aun cuando en la primera parte del siglo xx se privilegiaron los estudios sobre poética, algunos autores mantuvieron el interés en el receptor, ya fuera desde la perspectiva de la psicología o de las ciencias cognitivas. Hacia la segunda mitad de ese siglo, los estudios de la recepción en la literatura y el cine repuntaron y se extendieron, siguiendo principalmente los estudios de Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser.

El examen de la transposición de la literatura al cine desde el enfoque de la recepción pretende hacer un aporte, por un lado, a los estudios comparados y por otro, a la estética de la recepción. Este acercamiento ocurre desde la diferencia, lo cual evita el error de comparar sistemas de significación. También nos exenta de intentar encontrar equivalencias en los modos como se constituyen los textos y así nos libra de valorar un texto sobre otro. No se privilegia la literatura o el cine.

Aunque aquí no nos hemos referido a este tipo de transposición, este acercamiento puede también intentarse al analizar

una novelización, es decir, la transposición de una película a la literatura o a otro medio. Al centrar el análisis en los espacios vacíos, en el sentido en que lo hemos referido arriba, evitamos ese complicado ejercicio de buscar semejanzas, y nos concentramos en observar los horizontes intraliterario y extraliterario de cada medio, lo cual nos revela las diferencias profundas y, a la vez, permite descubrir sus cualidades estéticas. Pero no solo esto. El análisis ofrece también conocimiento sobre los aspectos sociales, materiales, y políticos, de dos épocas, aquella en que se escribió el hipotexto y la del hipertexto, y permite acercarse de manera situacional al recuento de los efectos en una comunidad determinada. Lo que aquí hemos presentado es la cuestión general, sus presupuestos, y apenas un esbozo metodológico, en el cual debe seguirse indagando.

Bibliografía

- Bluestone, George. *Novels into Film*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2003.
- Bordwell, David. *La narración en el filme de ficción*. Buenos Aires: Paidós, 1996.
- Casares, Julio. *Diccionario ideológico de la lengua española*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1992.
- Casetti, Francesco. *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra, 1996.
- Casetti, Francesco. *Teorías del cine 1945-1990*. Madrid: Cátedra, 2005.
- Culler, Jonathan. "Literatura comparada y teoría de la literatura". *¿Qué es literatura comparada? Impresiones actuales*, coordinado por Irlanda Villegas, David Reyes, Carlos Rojas Ramírez, Xalapa: Universidad Veracruzana, 2014.
- Eikhenbaum, Boris. "Literatura y cine". *Los formalistas rusos y*

- el cine*. François Albèra (comp.), Barcelona: Paidós, 1998.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- Gillespie, Gerard. “La literatura comparada de los años 90 en Estados Unidos”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006, URL: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc377p2>
- Guillén, Jorge. *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Grijalbo, 1985.
- Iser, Wolfgang. *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. London: The Johns Hopkins University Press, 1980.
- Iser, Wolfgang. “A la luz de la crítica”. *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, compilado por Dietrich Rall, México: UNAM, 1993.
- Iser, Wolfgang. “La estructura apelativa de los textos”. *Estética de la recepción*. Editado por Rainer Warning, Madrid: Visor, 1989.
- Iser, Wolfgang. “Réplicas”. *Estética de la recepción*. Editado por Rainer Warning, Madrid: Visor, 1989.
- Jauss, Hans Robert. *La historia de la literatura como provocación*. Madrid: Gredos, 2013.
- Jauss, Hans Robert. “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”. *Estética de la recepción*, compilado por José Antonio Mayoral, Madrid: Arco Libros, 1987.
- Malaspina, Cécile. “Transposition”. *Transpositions: Aesthetico-epistemic operators in Artistic research*, editado por Michael Schwab, Leuven: Leuven University Press, 2018. Consultado el 18 de noviembre de 2022. DOI <https://doi.org/10.1111/9789461662538.ch00>
- Münsterberg, Hugo. *El cine: un estudio psicológico*. Buenos Aires: Más Libros Más Libres, 2005.
- Pimentel, Julio. *Diccionario latín-español, español-latín*. México:

- Porrúa, 2002.
- Remak, Henry. "Comparative Literature. Its Definition and Function". *Comparative Literature. Method and Perspective*, editado por Newton P. Stallnecht y Horst Frenz, Illionis: Southern Illinois University Press, 1961.
- Rorty, Richard. "Looking Back at 'Literary Theory'". *Comparative Literature in an Age of Globalization*, editado por Haun Saussy. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2006.
- Romano, Dario. *L'Esperienza cinematografica*. Firenze: G. Bàrbera, 1965.
- Staiger, Janet. *Perverse Spectators. The practice of film reception*. Nueva York: New York University Press, 2000.
- Stam, Robert. *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós, 2001.
- Steimberg, Oscar. "Producción de sentido en los medios masivos: las transposiciones de las literaturas". *Lenguajes: producción y verdad. Revista Argentina de Semiótica*, editado por Juan Carlos Indart, et al., mayo de 1980.
- Sobchack, Vivian. *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Nueva Jersey: Princeton University Press, 1992,
- Steiner, Georg. *Pasión intacta. Ensayos 1978-1995*. Madrid: Siruela, 1997.
- Tornero, Angélica. "Negaciones y negatividad en la estética de la recepción". *Inventio*, núm. 37, 2011.
- Vernik, E. "Prefacio". *Sobre la diferenciación social*. Georg Simmel. Barcelona: Gedisa, 2017.
- Villanueva, Darío. *Comentario de textos narrativos: la novela*. Gijón: Ediciones Júcar, 1989.
- Warning, Rainer. "La estética de la recepción en cuanto pragmática en las ciencias de la literatura". *Estética de la recepción*. Editado por Rainer Warning, Madrid: Visor, 1989.

En este libro se reúnen seis ensayos críticos y un acercamiento teórico que se inscriben en el campo de los estudios intermediales, particularmente en lo relativo a la adaptación de obras literarias a películas; de acuerdo con el Diccionario de la Real Academia de la Lengua, adaptar significa “Modificar una obra científica, musical o literaria para que pueda difundirse entre el público distinto de aquel al cual iba destinada o darle una forma diferente de la original”. Esta definición es precisa, sin embargo, lejos se está de alcanzar un consenso en relación al o a los enfoques adecuados para examinar los trasvases entre la literatura y el cine.

El mismo término adaptación ha sido criticado por especialistas que consideran que denominar así a este proceso es desestimar el cine, pues parece supeditarse a la literatura; la abundancia de asuntos compartidos entre las dos esferas —literatura y cine— dificulta uniformar las formas de abordaje, y no solo eso, pretender que esto es posible puede restringir nuestro entendimiento de un fenómeno cultural muy complejo y de gran riqueza para comprender nuestra contemporaneidad.

