

VÍCTOR GUTIÉRREZ-SANZ
IRENE G. ESCUDERO
PABLO ROMERO-VELASCO
PAULO CAMODECA

(EDS.)

FRONTERAS DE LA LITERATURA Y EL CINE



Universidad de Valladolid

**FRONTERAS
DE LA LITERATURA Y EL CINE**

VÍCTOR GUTIÉRREZ-SANZ
IRENE G. ESCUDERO
PABLO ROMERO-VELASCO
PAULO CAMODECA

(EDS.)

FRONTERAS DE LA LITERATURA Y EL CINE



EDICIONES
Universidad
de
Valladolid



Este libro está sujeto a una licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial – Sin Obra derivada" (CC-by-nc-nd).

Valladolid, 2018

ISBN: 978-84-8448-984-9

Maquetación: Los editores

ÍNDICE

Introducción: Diálogo entre pares	9
Prólogo: Adaptaciones al cine: vana ilusión.....	13
Javier Angulo Barturen	
El cine o la armonía en el tiempo: aproximación a «Un poema para Raoul Walsh» de Pere Gimferrer	23
Ana María Díaz Pérez	
Influencias cinematográficas en la poesía de José Hierro: análisis de «Acelerando.....	39
Javier Domingo	
<i>Copycat</i> : ¿una verdadera influencia de las películas criminales	55
Mina Farhani	
Las escasas fronteras entre la literatura y el cine en la obra de Carmen Martín Gaité	71
Mónica Fuentes del Río	
Pío Baroja y la <i>novela film</i> : la escritura cinematográfica en <i>El poeta y la princesa</i> o <i>El cabaret de la cotorra verde</i>	89
Alberto Ismael García Aguilar	
Cine vs. literatura hispanounidenses: dos muestras diferentes de cómo franquear las barreras artísticas, culturales y sociales	113
Sebastian Imoberdorf	
La posmodernidad y sus efectos: representación del bloqueo creativo en <i>Barton</i> <i>Bink</i> y <i>Jóvenes prodigiosos</i>	129
Inés Méndez Fernández	

De <i>Bodas de sangre</i> a <i>La novia</i> : análisis de una adaptación	151
Claudio Moyano Arellano	
Itinerarios de la palabra y la imagen en el proyecto documental <i>Humano caracol:</i> <i>pensar en movimiento</i>	169
Sheila Pastor	
<i>Narcos</i> vs. la literatura: sobre narraciones recientes del narcotráfico colombiano	181
Sebastián Saldarriaga Gutiérrez	
Notas para un manual de (anti)malvado. Tony Soprano y la naturalización del relato televisivo.....	197
Guillermo Sánchez Ungidos	

INTRODUCCIÓN: DIÁLOGO ENTRE PARES

Literatura y cine. Cine y literatura. A nosotros, personalmente, nos da igual el orden siempre y cuando haya una conjunción copulativa en la frontera de los términos, porque ya en pleno siglo XXI nos parece imposible entender el uno sin el otro, y viceversa. Prueba de ello es esta monografía que se mueve por los tortuosos caminos teóricos y prácticos que conectan ambos mundos. Por dichas sendas transitan con distintas direcciones los capítulos que conforman el libro. Estos textos a veces se cruzan e, incluso, pueden llegar a chocar, no obstante, todos mantienen un punto común: el profundo respeto por los dos campos de estudio que sirven como punto de partida a las investigaciones.

Así pues, se ha tratado de evitar tanto la visión paternalista de los estudios literarios sobre el cine como la postura completamente disruptiva (y, a veces, desmemoriada) de los estudios cinematográficos. Nuestro objetivo principal, por tanto, ha sido entablar un diálogo entre pares (literatura y cine / cine y literatura), porque somos conscientes de que desde el momento en el que se crea una jerarquía estanca en el mundo del arte su destrucción (o al menos su cuestionamiento) resulta inevitable.

El primer turno de palabra en este coloquio lo tiene D. Javier Angulo Barturen, director de la SEMINCI (Semana Internacional de Cine de Valladolid), quien amablemente ha redactado una introducción con la que edifica la columna maestra que ha de sostener esta monografía, es decir, que existe una relación inseparable entre el cine y la literatura. Para exponer esta codependencia, el cinéfilo nos hace un recorrido histórico por algunas de las cintas basadas en textos literarios que más han llamado su atención a lo largo de la historia del cine.

Abierta la veda, pasamos a continuación a dar voz a las diferentes posturas que conforman esta monografía y que presentamos siguiendo un orden alfabético (según el primer apellido de los diferentes autores que componen esta obra). De esta manera, encontramos primero el estudio de Ana M^a Díaz Pérez, adscrita a la Universidad Autónoma de Madrid, quien nos presenta su artículo titulado «El cine o la armonía

del tiempo. Aproximación a “Un poema para Raoul Walsh” de Pere Gimferrer». En este artículo, la autora hace un análisis sobre la importancia de la utilización de las técnicas cinematográficas en la obra del poeta catalán. Así, se establece, de una forma detallada y argumentada, la clara relación entre las influencias de la gran pantalla en su poética, constituyendo un claro descubrimiento de su propia personalidad mediante procedimientos esencialmente modernistas.

El artículo de Javier Domingo Martín, «Influencias cinematográficas en la poesía de José Hierro: análisis de “Acelerando”», proveniente de la Universidad Complutense de Madrid, nos hace una retrospectiva de los distintos trasvases existentes entre los poemas del santanderino José Hierro y su experiencia vital en la posguerra española, la cual influyó notablemente en su obra. En ella, el cine se relaciona directamente tanto con el poeta como con sus textos. La importancia de la estética cinematográfica, así como de su función en la obra de Hierro, es lo que marca el acercamiento entre los diferentes sistemas semióticos que dicho autor pretende acercar en su universo poético.

Por su parte, Mina Farhani, de la Universidad de Barcelona, nos presenta un trabajo titulado «Copycat: ¿una verdadera influencia de las películas criminales?», en el que la autora nos explica qué es el *copycat* o «crimen de imitación». Es, pues, un fenómeno consistente en la perpetración de un crimen cuyo origen o inspiración se encuentra en una película, obra literaria o en un delito anterior. Es decir, cuando un criminal lleva a la práctica el crimen cometido por otro delincuente real o de ficción. Un artículo muy interesante, en el cual se analizan películas y otros géneros cinematográficos, con la intención de ejemplificar algunas de las teorías más relevantes en el estudio de este fenómeno tan llamativo.

En «Las escasas fronteras entre la literatura y el cine en la obra de Carmen Martín Gaité», Mónica Fuentes del Río, de la Universidad Complutense de Madrid, nos presenta un interesante artículo sobre la importancia del cine en la teoría literaria de Carmen Martín Gaité. El cine siempre está muy presente en la obra de la escritora salmantina, cuyos textos ficcionales reflejan cuidadosamente esta estrecha relación que se nos transmite a través de sus personajes o de la voz narradora. Un recurso metafórico para hablar de lo real y de lo ficcional, una herramienta inherente a su universo literario y vital.

Alberto Ismael García Aguilar, de la Universidad de La Laguna, firma un trabajo titulado «Pío Baroja y la *novela film*: la escritura cinematográfica en *El poeta y la princesa* o *El cabaret de la Cotorra Verde*». En este artículo, García Aguilar analiza la compleja relación de Pío Baroja con el cine en esta extraña y poco estudiada obra, cuya escritura se asemeja más al guion cinematográfico que a la prosa más convencional. Una exposición clara y pertinente que el autor noventayochista creó en una obra-guion, con matices narrativos, pero con muchas acotaciones que pretendían explicar cómo recrear las imágenes descritas visualmente.

Sebastian Imoberdorf ha escrito el artículo «Cine Vs. Literatura hispanounidenses: dos muestras diferentes de cómo franquear las barreras artísticas,

culturales y sociales». Adscrito a la Universität Freiburg, Imoberdorf nos trae un exhaustivo análisis sobre las fronteras, tanto visibles como invisibles, de las realidades culturales y sociales de los hispanos en Norteamérica, a través de dos obras: una del mundo del cine *Sin nombre* (2009) de Cary Fukunaga y otra proveniente del mundo de la literatura, la novela *Norte* (2011) de Edmundo Paz Soldán. En su análisis Imoberdorf señala las transgresiones de las fronteras tanto artísticas como sociales y culturales de ambas obras.

Desde la Universidad de Oviedo, Inés Méndez Fernández nos presenta su trabajo «La posmodernidad y sus efectos: representación del bloqueo creativo en *Barton Fink* y *Jóvenes prodigiosos*». En este artículo se aborda el estudio del autor como personaje ficcional en el cine, mediante el estudio de las películas que conforman el título de este artículo y que vienen a mostrar los reflejos de nuestra posmodernidad. La autora sitúa ambas obras dentro de un contexto mayor, en el cual se pone de manifiesto las cintas escogidas para este estudio con otros trabajos cinematográficos cuya trama también trata de la creación literaria y de las demás facetas laborales del autor literario.

Claudio Moyano Arellano, de la Universidad de Valladolid, propone el artículo titulado «De *Bodas de sangre* a *La novia*: análisis de una adaptación». Moyano Arellano hace un minucioso análisis sobre la adaptación de la obra lorquiana, *Bodas de sangre*, al cine, cuyo resultado se materializó bajo el título *La novia* (2015), película dirigida por Paula Ortiz y protagonizada por Inma Cuesta. No se centra el escritor en hacer un registro de cada uno de los aspectos que recoge la película. Más bien, pretende el estudio de la coherencia de planteamiento de la cinta y señalar aquellos rasgos que afectan a la esencia de la obra de Lorca.

Sheila Pastor, de la Universidad de Salamanca, interviene en esta monografía con el artículo titulado «Itinerarios de la palabra y la imagen en el proyecto documental *Humano Caracol: Pensar en Movimiento*». En este trabajo se hace una intensa reflexión sobre el movimiento, sobre el arte de caminar, en cuanto a su dimensión estética y política, ejemplificada con el documental *Humano caracol* y argumentada por las teorías estéticas que se han preocupado de este fenómeno, tanto en el mundo del cine como en el de literatura, entroncando este documental con las poéticas de viaje.

También pertenece a la Universidad de Salamanca Sebastián Saldarriaga Gutiérrez, quien presenta su trabajo «*Narcos* Vs. la Literatura: sobre narraciones recientes del narcotráfico colombiano». Saldarriaga Gutiérrez pone en relación, en esta ocasión, la popular serie *Narcos*, producida y distribuida por la plataforma de entretenimiento Netflix, con la novela *El ruido de las cosas al caer*, del escritor colombiano Juan Gabriel Vásquez, con la que obtuvo el Premio Alfaguara en 2011. Su estudio se basa en la cultura del narcotráfico visto desde ambas perspectivas, la cinematográfica y la narrativa, para analizar los componentes extrínsecos que han hecho que la serie de televisión estadounidense esté planteada desde una visión

distorsionada de lo que fue y es en realidad el gran problema del narcotráfico en Colombia.

Para terminar, Guillermo Sánchez Ungidos colabora con el artículo «Notas para un manual de (anti)malvado. Tony Soprano y la naturalización del relato televisivo». En él se hace un análisis del nuevo fenómeno televisivo que, según el autor, está trasformando nuestra definición de relato, los procesos de visionado y de interpretación con una visión mundana inmediata. Así, hace un repaso a las series televisivas de más éxito en estos últimos años que han cambiado la forma de construir los relatos y la forma de recibirlos. Especial énfasis pone en la serie *Los Soprano*, como ejemplo paradigmático de las relaciones culturales de este (anti)malvado, tanto con la sociedad del universo de la teleserie como con la sociedad real del siglo XXI.

Como ya hemos señalado, cada uno de los artículos que componen esta monografía son dispares en cuanto a su temática. Pero si nos paramos a pensar en lo intrínsecamente relacionados que están estos dos mundos, el cine y la literatura, el lector encontrará relaciones que van más allá de la simple estética visual o narrativa. Es más, aquellos artículos que se encuadran dentro de proyectos más contemporáneos nos remiten, en muchos casos, a la premura de nuestros días, a la falta de tiempo que nos arrastra, y que se hace notar en las representaciones artísticas, cuyas bases no solo se encuentran en el arte mismo, sino también en un sinfín de factores culturales, sociales, políticos y económicos de los que es imposible zafarse. De esta forma, presentamos este libro titulado *Fronteras de la literatura y cine*, con la firme intención de que sea interesante y estimulante para los lectores.

Los editores.

JAVIER ANGULO BARTUREN

DIRECTOR DE LA SEMANA INTERNACIONAL DE CINE DE VALLADOLID (SEMINCI)

**ADAPTACIONES AL CINE: VANA
ILUSIÓN**

De igual modo que cada vez que se apaga la luz en una sala de cine y se ilumina la pantalla espero siempre que me van a seducir con una historia estupenda, no espero nunca que una novela transformada en película me vaya a hacer sentir lo mismo que cuando la leí. Vana ilusión la de los que esperan encontrar en pantalla, y en imágenes, todas las sensaciones y sorpresas, todos los matices, tonos de la historia que leyeron e imaginaron. No es, no puede ser lo mismo ni pretenderlo porque no se encontrará. Así de contundente.

En la historia del cine hay, creo, un consenso generalizado, de que muy pocas veces el cine logró respetar, reflejar más o menos fielmente lo que el escritor narró. Dos cosas distintas y una sola verdad: el núcleo central, básico de un libro/novela o una película es una buena (sólida) historia capaz de atrapar nuestra atención, poner en guardia nuestros sentidos y desatar nuestros sentimientos. A partir de ella los caminos se bifurcan y literatura y cine se convertirán en dos cosas muy distintas. Primero porque el libro o la novela es obra de una sola mente, que solo necesita un papel y un lápiz o un ordenador para escribirla, mientras que la película, es bien conocido, es un afán colectivo.

En una película la autoría está compartida. Está el punto de vista del guionista, que adapta la novela, y del director (en ocasiones son la misma persona), que hará suyo el guion casi siempre introduciendo formas, matices y toques de estilo propio. Pero, lo que es más importante, es que en la transformación del libro/novela en película van a intervenir elementos que pueden influir, y mucho, en hacer distinta a nuestros ojos y oídos esa historia que leímos: los propios rasgos de los actores/protagonistas, los diálogos (ya que habrá muchas veces que adaptarlos para ser escuchados y no leídos), el sonido y la música, las localizaciones diversas, la ambientación, el vestuario, e incluso la fotografía y los efectos especiales.

La historia que se narra en una novela, por muy detallada que nos haya sido contada, nos la imaginamos nosotros (cada uno de nosotros) de una determinada manera. Nosotros (cada uno de nosotros) creamos en nuestra mente los rostros de los personajes, su forma de hablar y sus voces, su manera de comportarse. Imaginamos a nuestro modo, y según nuestros gustos, los escenarios donde se desarrolla cada escena por muy bien que estén descritos y detallados en el texto. Tratamos de crear el ambiente, la atmósfera que rodea a los hechos, a los sucesos descritos. Impresiones que pueden variar por situaciones tan sencillas como el lugar (incluso el clima) de lectura, la compañía, el estado anímico o la comodidad del sitio, por citar algunas. La lectura de una novela me parece un imponente ejercicio del intelecto, de gimnasia mental, de juego de los sentidos.

Por contra, y descartadas las películas de tipo experimental o abstractas, en las cuales el espectador es forzado a intervenir, para suponer o acertar con lo que se le cuenta, las de ficción nos invitan a asistir a un espectáculo en el que los personajes, sus diálogos, sus comportamientos, los escenarios donde se desarrollan los hechos que contiene la historia contada por el escritor están resueltos, mejor o peor, en

imágenes y sonido, de forma detallada y precisa. Dejarán, eso sí, algo de margen para la imaginación en lo que se refiere a chequear matices, variaciones o sugerencias que el guionista/director puede añadir a la historia original. Un caso concreto es *Lolita*, de Vladimir Nabokov (1955) y que Stanley Kubrick versionó en 1962 agigantando la actitud sensual/erótica de la protagonista, que no es tan evidente en el libro.

Generalmente, nuestra mente al enfrentarse a una película que fue originalmente una novela que hemos leído procesará lo que ve y oye en la sala para juzgar si identifica la historia, si la entiende y la comprende y si la acepta o la rechaza y, en ese proceso, tienen que ver la forma y el fondo. Es decir, si es la historia que imaginábamos (cada uno de nosotros) leyendo la novela y si la narrativa cinematográfica es la adecuada para contarla en imágenes. Solo si se constata el acierto del guionista/director en ambas exigencias, algo extraordinariamente difícil, habrá una cierta aceptación de la versión cinematográfica de la historia leída en un libro.

Por ello es tan difícil el papel del crítico de cine a la hora de analizar una película que lleva a la gran pantalla una historia sacada de una novela o de un libro. ¿Se ha sido fiel al libro y se ha contado muy bien, con el apropiado lenguaje cinematográfico que está hecho de imágenes? Por eso tampoco nos es fácil explicar muchas veces por qué no nos gusta (incluso por qué nos gusta) la adaptación cinematográfica de un libro o novela.

A vuelapluma se me ocurren algunas películas que yo considero bastante bien adaptadas como *El Gatopardo*, de Giuseppe Tomasi di Lampedusa (1958), llevada al cine en 1963 por Luchino Visconti; *Doctor Zivago*, de Boris Pasternak (1957) convertida en película por David Lean en 1965; *Oliver Twist*, de Charles Dickens, en la versión que David Lean hizo en 1948 y *2.001, Odisea del Espacio*, a partir de la novela de Arthur C. Clarke del mismo año que la película de Stanley Kubrick.

1. ALGUNAS BUENAS ADAPTACIONES, O ¿NO?

Aunque insisto en que todo es opinable, creo que son también buenas las adaptaciones que se hicieron para el cine de *Desayuno con diamantes*, de Truman Capote (1958), rodada por Blake Edwards en 1961, con la inolvidable interpretación de Audrey Hepburn, y *La edad de la inocencia*, de Edith Wharton, versionada en 1993 por Martin Scorsese. No he podido comprobar si la adaptación al cine en 1939 por Victor Fleming de la casi mítica *Lo que el viento se llevó*, es buena, según apuntan algunos estudiosos, porque confieso que nunca tuve curiosidad por conocer el texto literario que escribió Margaret Fleming en 1936. Tampoco, lo confieso, me ha seducido nunca la película.

En lengua castellana me gustan las adaptaciones que hizo Luis Buñuel de las obras de Pérez Galdós *Viridiana (Halma)* y *Tristana*, en 1961 y 1970 y las que llevó a cabo Mario Camus en 1981 y 1982 de *Los santos inocentes*, de Delibes, y *La*

Colmena, de Cela. Y, por supuesto, la versión para el cine que hizo en 1996 Pilar Miró de *El perro del hortelano*, de Lope de Vega. Todo un acierto. ¡Ah! Y me gusta mucho el trabajo que recientemente ha hecho Isabel Coixet, convirtiendo *La librería*, de Penélope Fitzgerald (1978) en una deliciosa película con el mejor sabor del mejor cine británico clásico, aunque en su película le haya dado un leve (pero importante) giro al final que tiene el libro.

2. LOS RETOS MÁS DIFÍCILES

Pero, volviendo al meollo de la cuestión: ante todo, olvidémonos del término fidelidad al texto porque esa es una exigencia vana, tratándose de dos lenguajes (el literario y el cinematográfico) bien distintos, máxime cuando el libro/novela está llena de reflexiones, monólogos interiores, sensaciones, anhelos, ensueños, silencios, dolores internos, miedos, dudas, tan difíciles de reflejar en imágenes y en palabras dichas. Algo muy muy difícil de traducir en imágenes.

Hay dos casos (por citar dos) de textos que no puedo entender en película. Uno es clásico y otro más reciente. El primero, *El principito*, que escribió Saint Exupéry en 1943. Ninguna versión que haya visto, ni siquiera la meritoria de Stanley Donen (1974) me permiten sentir las sensaciones que me produjo su lectura y que, en su día (leí el libro con 22 años por primera vez), me ayudó a entender y a trabajar la amistad. Una profunda, pero esperada, decepción me produjo contemplar en pantalla la versión que en 2006 hizo Tom Tykwer de *El perfume*, esa deliciosa novela de Patrick Süskind, llena de sensaciones olfativas y cavilaciones, que en 1985 se convirtió en un monumental bestseller. En cine no vi nada que se pareciera a lo que yo había sentido-imaginado-casi olido con su lectura.

El reto de llevar una novela al cine me parece casi imposible cuando la adaptación se refiere a algunas de las mejores novelas del Realismo mágico de la literatura latinoamericana. Salvo una versión japonesa (y a la japonesa) hecha en 1985 por el director Shuji Terayama y que se vio en Cannes, la novela *Cien años de soledad* no ha sido adaptada al cine ni tampoco algunas de las mejores de Vargas Llosa. No me extraña. El cine, como veremos más adelante, ha logrado contar en imágenes las fantasías, pero aún le cuesta reflejar lo mágico. ¡Qué difícil era ver la lectura cinematográfica que hizo el gran John Huston en 1984 de la densa novela *Bajo el volcán*, de Macolm Lowry! Con toques de Realismo mágico escribió en 1989 Laura Esquivel *Como agua para chocolate*, de la que, sin embargo, hizo, creo, una traslación al cine bastante satisfactoria Alfonso Arau en 1992.

Más meritoria y digerible fue, en mi modesta opinión, la versión que hizo Jean Jacques Annaud en 1986 de la apasionante y compleja *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco (1980). No daba un duro por la versión cinematográfica; me parecía imposible abarcar esa historia tan imponente. Lo tenía difícil Annaud, pero logró salir del embrollo sin que destrozaran los críticos su película. Me entretuvo, pero para nada

parecido a esa sensación de no-poder-hacer-otra-cosa-que-leer-hasta-acabar esa historia hipnótica que me tuvo abducido varios días con sus noches.

De todas formas, hay novelas que se resisten al cine. No imagino (y de momento nadie se ha atrevido) a llevar al cine uno de mis libros preferidos: *Bomarzo*, del escritor argentino Múgica Lainez. Y una estupenda novela, aparentemente versionable para el cine y que nunca vimos en pantalla es *El guardián entre el centeno*, de Salinger. Lo intentaron, al parecer, varios directores, entre ellos Billy Wilder, pero cuentan que el escritor había quedado tan espantado del resultado de ver en el cine su relato *Uncle Wiggly in Connecticut* que, en adelante, se negó a ver sus textos transformados en película.

Por otra parte, me cuesta siempre mucho ver nuevamente en el cine personajes de la literatura y de los libros sagrados ya convertidos en grandes mitos como Drácula, Frankenstein, Hamlet, Don Quijote de la Mancha o el propio Jesucristo, que han acabado resultándome como desenfocados por tantas versiones cinematográficas. Nada de lo que he visto me convence, ni siquiera los muy meritorios trabajos (de lo mejor) de Orson Welles sobre obras de Shakespeare o Cervantes. Del primer mito, creado por Bram Stoker, hay 21 adaptaciones y el personaje aparece en 370 películas; de la criatura de Maria W. Shelley se han hecho 19 películas y el personaje está en 127 largometrajes más; de la obra de Shakespeare se hicieron 73 versiones y de la Miguel de Cervantes 65. De personajes de la Biblia o de los Evangelios, en general, se han hecho 161 películas.

Sobre la figura de Jesucristo se estima que hay más de 150 versiones desde que en 1887 los hermanos Lumiere produjeron *Vida y pasión de Cristo*. Llevar a Jesucristo al cine ha sido siempre una tarea muy difícil, llena de riesgos, que han afrontado grandes directores, entre ellos mi muy admirado Martin Scorsese (*La última tentación de Cristo*, 1988). Se acaba de estrenar la última película en la que Jesucristo es coprotagonista: *Maria Madgalena*, de Garth Davis.

El caso de Mahoma es algo distinto. Por la documentación que he manejado he encontrado algunas (pocas) películas, como *Mahoma, el mensajero de Dios*, protagonizada por Anthony Quinn en 1976, pero la creencia (negada por expertos) de que el Corán prohíbe imágenes figurativas del profeta, ha debido influir seriamente en la corta realización (adaptación de textos) de películas sobre el mismo. El realizador iraní Majid Majidi trabajó durante 7 años en una película sobre Mahoma, del mismo título que la citada, que se estrenó en Irán en 2015 y provocó una imponente polémica en el mundo islamista. Luego ha habido *fatwas* (condenas a muerte) como la que le dedicaron a Salman Rushdie islamistas radicales que quitan las ganas. Ya se sabe, corres peligro de que te corten las manos y te rebanen el cuello si te atreves... Quizás esa fuera la razón por la que el gran productor norteamericano Barrie M. Osborne (famoso por su importante participación en la saga de *El señor de los anillos*), no llegara a realizar una película sobre Mahoma, anunciada en su día a bombo y platillo.

Termino este apartado con una curiosidad. Consultando datos para este escrito he encontrado que el libro más versionado de la historia del cine es *Grandes esperanzas*, de Charles Dickens, uno de los escritores más versionados en el cine, del que se han contabilizado hasta ¡250 adaptaciones! en todo el mundo para cine y televisión. Lo dice Google y no sé si creerlo. Sí creo que tanto Dickens (hay cerca de medio centenar solo de versiones de *Oliver Twist*), como Shakespeare y Julio Verne han sido, probablemente, los escritores más llevados al cine

3. CUANDO LA PELÍCULA HIZO FAMOSO EL LIBRO

Hay cierta coincidencia entre críticos y escritores cinematográficos en una serie de películas que se han hecho más famosas (aunque no siempre mejores) que los libros/novelas que los inspiraron, como es el caso de *Blade Runner*, de Ridley Scott (1982), a partir de un libro de Philip K. Dick (titulado originalmente *¿Pueden los androides soñar con ovejas eléctricas?*), o la versión de *El halcón maltés*, que escribió Dashiell Hammet en 1930 y que en 1941 se convirtió en uno de los grandes éxitos de John Huston y, de paso, de su protagonista Humphrey Bogart.

En este mismo apartado podemos recordar también novelas como *El sueño eterno*, de Raymond Chandler (1939), que versionó en 1946 Howard Hawks o *Las uvas de la ira*, de John Steinbeck (1939), que llevó al cine John Ford en 1940, e incluso el propio *Doctor Zivago*, de Boris Pasternack que, como queda dicho, David Lean hizo famoso.

Hay dos directores que admiro mucho, los cuales han hecho varias adaptaciones notables. No descubro nada si cito primero a Stanley Kubrick, que en 1980 convirtió la novela superventas *El resplandor*, de Stephen King (1977), en una de las películas cumbre del cine de terror de todos los tiempos o la muy meritoria versión que realizó en 1971 de *La naranja mecánica*, escrita por Anthony Burgess en 1962. Se puede decir que, además de uno de los grandes directores de la historia del cine, acaso sea Kubrick el director del siglo XX que más y mejor ha versionado obras literarias, algunas bien complicadas. De los 13 largometrajes que realizó en su carrera solamente los dos primeros (*Miedo y deseo* y *El beso del asesino*, de 1953 y 1955) son películas realizadas con guiones originales. Las 11 restantes se inspiraron, basaron o fueron versiones de novelas, incluida la última, *Eyes wide shut*, de 1999.

Tanto Stephen King como Burgess quedaron, según las crónicas de la época, muy descontentos con el resultado de las versiones cinematográficas. El primero acusó a Kubrick de haber convertido al personaje central Jack Torrance (interpretado por el gran Jack Nicholson) en un loco antes de entrar en el hotel, espacio que para King era el verdadero protagonista y donde radicaba el mal. «Es como un Cadillac grande y hermoso, pero sin motor dentro», dicen que afirmó el escritor sobre el trabajo de Kubrick. Por su parte, Burgess repudió la película (y hasta su propia obra) ya que esta la hizo el realizador a partir de la edición americana del libro, que no

incluía el último capítulo de la versión original, en la cual el protagonista (a quien daba vida Malcolm McDowell) se regeneraba por completo.

Otro gran realizador que ha llevado al cine y convertido en éxitos de primera magnitud novelas es Francis Ford Coppola, que llevó de forma brillante al cine *El corazón de las tinieblas* de Josep Conrad (1899), un proyecto difícil, largo y carísimo que casi le cuesta la vida y la ruina económica al realizador norteamericano. Sin embargo, *Appocalypse now* (1979) pasa por ser una de las grandes películas bélicas de la historia del cine. Pero su trabajo más imponente para el cine es, sin embargo, la trilogía de *El Padrino* (en especial las dos primeras entregas), que realizó a partir de 1977 de una novela escrita en 1969 por Mario Puzo. Creo que se trata de una de las más grandes versiones cinematográficas de una novela. Conrad, muerto en 1924, no pudo pronunciarse sobre el ingente trabajo de Coppola. Mario Puzo estaba encantado; se convirtió en millonario y colaboró con Coppola en las entregas posteriores.

Sin llegar a compararlo con Kubrick en versiones de novelas, Coppola realizó también bastantes adaptaciones muy interesantes como *Drácula de Bram Stoker*, que así tituló la película (de forma un tanto presuntuosa), tratando de señalar que esta sí que era una recreación fiel al libro del mismo autor. Coppola ha realizado otras películas basadas en novelas como *Rebeldes* y *La ley de la calle*, ambas de 1983.

4. CUANDO HASTA LOS SUEÑOS SON POSIBLES EN EL CINE

Un cambio revolucionario se ha producido en el proceso de versionar libros/novelas para el cine en las últimas décadas y tiene que ver con la aparición de las nuevas tecnologías digitales que han revolucionado los efectos visuales y sonoros. Las nuevas tecnologías permiten ya crear o recrear historias fantásticas y complejos paisajes de ciencia ficción, fruto de los sueños y delirios de escritores de mentes preclaras, adivinas y premonitorias, muchas veces, descritas en su día en novelas y libros. Durante años fueron imposibles de llevar al cine con algo de verosimilitud.

Hoy los ejemplos de retos superados son incontables, como sucedió con *El señor de los anillos* o *El Hobbit* de Tolkien o, sin ir más lejos, con *Parque jurásico*, una novela que escribió Michael Crichton en 1993. ¡Qué decir de la genial, pero complicada, *Alicia en el país de las maravillas*, de Lewis Carroll!, escrita en 1865, y de la que hay varias versiones. Se tiene constancia de que la primera la hizo Norman Z. McLeod en 1933. La última la llevó al cine ese niño genial llamado Tim Burton. Es mi preferida por rompedora. *Las Crónicas de Narnia*, de C.S. Lewis (1950/1956), no se pudieron llevar al cine hasta que las nuevas tecnologías hicieron posible copiar en pantalla todo tipo de descripciones fantásticas, que cada uno imaginábamos a nuestra manera.

Las nuevas tecnologías han llegado incluso a superar esos escenarios fantásticos, que imaginaron los escritores con la utilización de varias dimensiones espaciales, megazooms y realidades virtuales. No hubieran sido posibles películas

como *Interstellar*, *Gravity* o *Marte*. Incluso se ha avanzado enormemente en la parte sonora de las películas, tras lograr el sonido envolvente a través de 24 puntos o efectos que llenan nuestros oídos y sentidos de sonoridades complejas que nos ayudan a entrar (y, a veces, hasta entender) determinadas escenas o situaciones, como es el caso de *Dunkerque*, de Christopher Nolan o *Zama*, de la realizadora argentina Lucrecia Martel, ambas estrenadas en 2018. Esta última película está basada en una novela de Antonio di Benedetto.

¿Hubiera creado J.K. Rowling, de 52 años, *Harry Potter* si no hubiera sido consciente de que en el cine desde hace años se puede hacer volar a una persona? Si no es así habrá que convenir que le ha ayudado, y mucho, que su público leyera sus textos cuando ya podían imaginarse fielmente lo que la escritora contaba. No en vano llevaban años viendo superproducciones de cine fantástico que, con las nuevas tecnologías, demostraron hace tiempo que todas las piruetas de la mente de los escritores se pueden llevar a la pantalla.

Han debido de ver mucho cine algunos escritores/autores de libros que al terminar de leerlos tiene uno la sensación de que mientras creaban sus historias no dejaban de pensar en una película... por “deformación cinéfila” (versión positiva) o imaginándose pronto en los títulos de crédito de una película.

Javier Angulo

ANA MARÍA DÍAZ PÉREZ

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

**EL CINE O LA ARMONÍA EN EL TIEMPO.
APROXIMACIÓN A «UN POEMA PARA
RAOUL WALSH» DE PERE GIMFERRER**

Melancolía de los sueños perdidos
- entre marcas de automóviles y detergentes- en el cristal infinito
de un insomne televisor nocturno.

Juan Luis Panero, «Tal como éramos»¹

1. INTRODUCCIÓN

Siguiendo la iniciativa llevada a cabo por Pablo Martínez Diente (2015) de ofrecer una alternativa a los estudios generales sobre la relación de Pere Gimferrer y el cine y, más allá de una visión impresionista, se intentará en el presente análisis comprender la transposición de las técnicas cinematográficas al ámbito de la lírica en «Un poema para Raoul Walsh». Inserto en la obra *Arde el mar* (1966),² es previo a la concepción de *La muerte en Beverly Hills* (1968), y muestra por lo tanto un temprano interés por el estudio de las técnicas cinematográficas, que debe tenerse en cuenta como precedente de sus siguientes poemarios.³ Asimismo, las referencias a la gran pantalla no solo se afianzarán en el autor como una crítica culturalista y *kitsch* a la poesía previa, sino que constituirán una parte fundamental de su poética en cuanto autodescubrimiento del yo a través del juego de máscaras modernista, en lo que Guillermo Carnero llega a denominar «poemas de personaje histórico analógico» (Gimferrer, 2000: 23).⁴

La precocidad del autor también en la crítica y el estudio de las obras audiovisuales nos desvelará el proceso seguido para la incorporación de estos materiales a su creación textual, así como las características tomadas del director norteamericano Raoul Walsh. No en vano, la larga carrera profesional de Walsh había creado un imaginario que inspira a Gimferrer tanto en la reproducción del tiempo inherente al cine como en la nostalgia de su pérdida.

¹ Poema inédito recogido en (Naval, 1996: 33).

² Inicialmente publicado en *Film Ideal* en junio de 1965 y posteriormente incluido por el propio autor en *Poemas 1963-1969* (1969), (Gimferrer, 1994: 145). Se hará referencia también al poema homónimo de una película de Walsh, «*Band of Angels*» con el fin de comprender lo que extrae de estos filmes para su poética. Ambos son escritos en 1965, aunque solo «*Band of Angels*» formó parte del conjunto inicial de la primera edición de *Arde el mar* de 1966. Encontramos aquí un ejemplo de la autoconciencia creativa del autor, así como de la intervención en su propia crítica.

³ «cuánto había en *La muerte en Beverly Hills* de énfasis estilístico en una manera que *Arde el mar* ya mostraba, pero en medida menos acusada que el libro de 1968. Concluido, sin embargo, ese buceo mítomano por el cine clásico norteamericano, Gimferrer regresará en *Extraña fruta* a una imaginería más afín a *Arde el mar* [...]» (Gracia, 1993: 35).

⁴ Cita de García Jambrina en el estudio introductorio, aludiendo al conocido estudio de Guillermo Carnero: «Culturalismo y poesía “novísima”. Un poema de Pedro Gimferrer: “Cascabeles” de *Arde el mar* (1966)» en *Novísimos, Postnovísimos y Clásicos. La poesía de los 80 en España*. (1991).

2. DEL CELULOIDE A LA PÁGINA: POSIBILIDADES DE INTERMEDIALIDAD EN LA POÉTICA DE PERE GIMFERRER

El trasvase entre poesía y cine, al no contener la primera la ambición de narrar que sí caracteriza la mayor parte de las producciones cinematográficas (y que resulta inherente a su naturaleza en cuanto herederas de la estructura de la novela decimonónica [Gimferrer, 1985: 19]), habrá de centrarse necesariamente en la imitación secundaria de la lírica de los procedimientos estéticos más significativos del filme. Sin embargo, este lenguaje lírico, menos restringido en cuanto a la necesidad de verosimilitud y diégesis del narrativo, sí permitirá el acercamiento a elementos del cine como la simultaneidad (en la medida que supone una búsqueda en el arte desde las vanguardias), el uso de la imagen y otras técnicas plásticas asimilables en ambos lenguajes. No se debe olvidar lo que encuentra la poesía en el cine de sí misma, como la propia consagración del tiempo o el hallazgo de una revelación, como afirma Víctor Erice (Naval, 1996: 3). Dentro de las escuelas poéticas, Timothy Corrigan señala la corriente imaginista como la más cercana a la reproducción de las estructuras cinematográficas, sobre todo en poetas como Ezra Pound (de gran influencia en Gimferrer) o William Carlos Williams (Corrigan, 2012: 440).

También el «extrañamiento de lo real», o la propia discontinuidad en el verso y las imágenes del cine mediante el montaje, destacadas ya por Yuri Tinianov en 1927,⁵ serán elementos de intersección entre ambas artes. El objetivo no es otro que el logro de un mismo efecto en el receptor, la misma sensación estética que debe ser la consecuencia final de todo intento de transposición artística. Sin embargo, como recuerda Antonio Monegal (1993), es necesario tener prudencia ante unos paralelismos que, en su reproducción analógica en el texto, parten de la diferencia, de un recurso metafórico que se basa en lo aproximativo de ambos elementos. De igual manera lo expresa el poeta catalán en lo referente al proceso inverso, la adaptación: «No reproducir o mimetizar los recursos literarios, sino alcanzar, mediante recursos fílmicos, un resultado análogo -ya que no siempre idéntico-, al obtenido precisamente en el libro por aquéllos» (Gimferrer, 1985: 67).

En lo referente al nivel temático, mucho más susceptible de quebrantar las fronteras entre ambos géneros, un poema puede tomar fácilmente del filme lo que resalta en él de simbólico o la idea que conduce su creación y que los versos comparten. Al margen del cine experimental o de vanguardia, que el propio Gimferrer sitúa fuera de la historia y la evolución principal del cine como narración (Gimferrer, 1985: 149-152), los largometrajes toman también elementos de lo poético como la metáfora visual:

⁵ «se alternan y saltan “como en la poesía una unidad métrica sucede a otra, una línea a la siguiente”» (Naval, 1996: 15).

Even certain narrative films, such as Ingmar Bergman's 1957 *The Seventh Seal*, strike some viewers as more like a poetic allegory than a dramatic story; and in 1965 Pier Paolo Pasolini argues for the unique powers of film to create a distinctive poetic idiom, based in the realism of the image, in his essay "A Cinema of Poetry" (Corrigan, 2012: 439).

Por otra parte, inevitablemente influido por su vasta formación cinematográfica, Pere Gimferrer vertebró su poética con rasgos que encuentra paralelamente en el séptimo arte, como son el devenir temporal proyectado en imágenes, la ambigüedad o la nostalgia. De este modo, con la observación inherente al poeta y cinéfilo, proyecta el análisis y la construcción de ambos medios de expresión:

La esencia del cine no difiere, en lo profundo, en la esencia de la poesía. Ni un poema ni una película son hechos preternaturales cuyos mecanismos no se pueden analizar racionalmente; pero sí son hechos que sólo existen en el momento mismo de producirse- en la escritura o en la filmación- o de actualizarse por sus destinatarios -por el lector o por el espectador-, y que se definen por la turbadora calidad de plasmar en forma cohesionada -al nivel que sea- una acumulación de datos instantáneos y fugaces [...]. (Gimferrer, 2012: 144).

El cine se convierte así en la perfecta unión de devenir temporal e instante en la imagen; el «temblor de la cosa provisoria». Curiosamente, sus propios inicios en la escritura, con la precocidad que lo caracteriza, habían estado unidos al intento de novelizar el filme *Far-West*, a los siete u ocho años (Gimferrer, 1993: 19). La lectura de *Cahiers du Cinéma* apenas siete años después, así como su temprana participación en publicaciones como *Tarrasa Informació* (1965-66),⁶ *El Ciervo* (1963-1969), *Film Ideal* (1964-66), *Papeles Son Armadans*, o su vinculación con el cine-club Monterols (Carol Geronès, 2013: 109-114), configuran su formación crítica ligada al cine y a la literatura de manera precoz. Posteriormente, a partir del 79, comienzan a gestarse lo que serán una serie de reseñas cinematográficas incluidas en su *Dietari* (1981-82, [Carol Geronès, 2013: 111]) hasta llegar a la reflexión del ensayo *Cine y Literatura* de 1985.

Por ello, no es de extrañar la atención que un director (a la par que guionista y actor en ocasiones) como Raoul Walsh habría de producir en el poeta. El estadounidense de origen irlandés representa en sí mismo la veloz carrera de la evolución del cine ya que, partiendo de sus años formativos con el mismo Griffith (asociado también con Mary Pickford y las hermanas Lillian y Dorothy Gish [Casas, 1982: 14]), trabajará desde los inicios del cine mudo, y, posteriormente, del sonoro hasta el afianzamiento del color ya a comienzos de los años cincuenta. Su filmografía se compone de más de cien títulos, entre los que destacan las películas de aventuras, o el dramatismo del *western*, en el cual, si bien no alcanzó la fama de autores como

⁶ Jordi Gracia indica, además, la previa participación semanal en este diario entre 1962 y 1963, donde publica reseñas de películas (Gimferrer, 1994: 13).

Hawks o Ford, sí contribuyó a la constante dignificación y renovación del género, otorgándole una mayor profundidad de conflictos humanos, así como introduciendo características de otros géneros. Pere Gimferrer halla entonces en los personajes shakespearianos⁷ del director, así como en «la extrema variabilidad del elemento alegórico, simbólico y metafórico» del *western* (Brunetta, 2011: 629) la nostalgia de una necesaria huida de su tiempo («llama en esta vida / tan ajena y tan mía» [Gimferrer, 2000: 107]). También encuentra en este la reflexión sobre su mismo devenir; acción y movimiento expresados por una nueva forma artística. Por otra parte, la crítica social implícita en la producción walshiana del cine de gánsteres (*The roaring twenties* de 1939, *High Sierra* de 1941, o *White Heat* de 1949 [Casas, 1982: 71]), inherente a la evolución del género negro, habría de servir inevitablemente a Gimferrer, no solo como construcción de un imaginario en la ficción, como se observa en *La muerte en Beverly Hills*, sino como expresión de un descontento real con su entorno.

3. ANÁLISIS DE «UN POEMA PARA RAOUL WALSH» Y *PURSUED* (1947)

Al igual que otras obras de Gimferrer, sobre todo en sus comienzos, el poema explora algunas de las reflexiones recurrentes en el autor como son el devenir del tiempo, la consecución de la fijeza, la nostalgia y la memoria:

«Un poema para Raoul Walsh»

Elemento, elemento, elemento, elemento, elemento. elemento,
¡Memento!

Es la última danza del clarión y la tiza,
cuando abril en las lilas vuelca miel y ceniza.

5 En los patios se alumbran

las arcillas del miedo, la paja-arnés, el fuego
de los esquistos áridos, la luz de las bengalas
ante el pozo cegado, la claraboya hipnótica,
la lepra y sus herrumbres.

10

Búhos, búhos, oh rosas,

Sal, bauprés, dardos, dardos, qué corazón de arena,
qué palomar de bronce en las muertas colinas,
¿a qué país de sombras, condenación del aire y los espejos,
nos remite la Tierra?

⁷ «Las películas de Walsh son tan lúcidas porque asumen con inquebrantable franqueza y sinceridad esta característica trágica de sus protagonistas. El sentimiento de la tragedia, influenciado por la afición de Walsh a Shakespeare, lo he encontrado potenciado al máximo en algunos de sus mejores “westerns”» (Casas, 1982: 78-79).

- 15 La memoria del hombre
es más fuerte que el hombre, y el cazador recuerda
lo que ha olvidado el río: el clamor de las grullas,
su pisada en los juncos.
- 20 Así un río, una torre
guardan en sí los ecos que en nuestros ojos arden
como álamos al viento: posesión y firmeza,
más aún desasimiento de lo sensible, llega a llamarada
del pasado al pasado interiormente fúlgido
en la angustia del aire,
- 25 Somos, vemos
como en enigma, signo a signo, piedra
a piedra, río a río, junco a junco, lienzo
a lienzo, trasplantando lo inmóvil a lo vivo,
fluyendo y refluyendo de la imagen al símbolo perdido,
- 30 viendo nacer el día en su espada de luz.
Reconocimiento,
qué rosa en las tinieblas.

También recurre a las máscaras tras las que se esconde la emoción contenida; expresión objetivada de la experiencia como herencia de Eliot. Para ello no solo se vale de la referencia al director presente desde el propio paratexto del título, el «motivo» cinematográfico que distingue Monegal (1993), sino que empatiza con ella a través de la misma en la reproducción de imágenes, la expresión plástica del movimiento heraclitiano y el análisis metapoético que conduce a la «llamarada», la «espada de luz» de la iluminación. El arte en *Arde el mar* (y así en las experiencias cinematográficas que incluye) es más que nunca un medio de salvación, como se muestra en «*Band of angels*», y aquí se enfoca hacia un descubrimiento del ser inserto inevitablemente en el tiempo. A pesar del culturalismo que caracteriza todo el libro, y el propio quehacer literario de los novísimos, observamos que la intertextualidad y el *collage* son «precisamente, un vehículo para la creación de experiencias de gran intensidad» (Debicki, 1993: 49).

Dentro de las numerosas obras de Raoul Walsh (tanto como actor en sus inicios como guionista y director), hemos seleccionado *Pursued* (1947), no solo por ser uno de sus *westerns* más destacados en la etapa de renovación de este género a finales de los 40, sino por resultar el único título del autor reseñado por el propio Gimferrer en su ensayo *Cine y literatura* (1985). En este filme, además, se desarrollan conceptos en los que los versos de Gimferrer se verán reflejados, como son la búsqueda de la identidad, así como la representación de temas fundamentales en el director: la tragedia, el heroísmo, la venganza y el poder (Casas, 1982: 12-13). Sin embargo,

también partiremos de otros títulos como *Distant Drums*⁸ (1941) por representar un ejemplo de sus recurrentes películas de aventuras. Se hace necesaria también la mención de *Distant trumpets* (1964), por ser la última película de Walsh y solo un año anterior al texto.

El poema comienza con el dinamismo provocado por la repetición («Elemento, elemento, elemento...» [v.1]), técnica frecuente en la poesía primera de Gimferrer y que puede observarse también en poemas como «Oda a Venecia ante el mar de los teatros» («Lloré, lloré, lloré»), o «Sombras en el Vittoriale» («Tíber, Tíber», «por Gabriele D'Annunzio, por Gabriele D'Annunzio»), y que se encontrará incluso en la obra en catalán para crear una «tensión como sosiego» de raigambre barroca (Gimferrer, 1978: 25). Por ello, el ritmo trocaico de este verso, así como la aliteración de las consonantes lateral y oclusiva recuerdan al trotar de los caballos de los *westerns* de Walsh, reflejados con frecuencia mediante un plano general y un seguimiento lateral de la cámara. Además, no solo la aliteración remite a este trotar por el desierto o a la propia persecución de los jinetes, sino que *logos* y *lexis* se confunden en un poema enfocado hacia el propio devenir temporal. Lidia Carol Geronès llama también la atención sobre este poema, el único publicado en *Film Ideal*, como representativo de «la capacidad sintética que sólo el verso permite, tal esencial juego entre una imagen y su posible sentido» (Carol Geronès, 2013: 118).

Dado este contexto, es significativo tener en cuenta la evolución de la película *Pursued*, debido a que en sus primeros 30 minutos de metraje ya se han producido la mayoría de acontecimientos que habrán de marcar al protagonista: desde la muerte de su padre y el nuevo hogar con los Callum, hasta los primeros enfrentamientos con su hermanastro,⁹ el alistamiento y el regreso triunfante de la guerra. La proyección es vertiginosa ya que «tanto en la acción como en el ritmo de las películas de Walsh queda reflejada la inestabilidad de la vida» (Riambau, Torreiro, 1996: 337). Además, también en *Distant drums* es perceptible la acción constante gracias al uso del *travelling*, el dinamismo e intriga que provocarán el éxito de sus producciones. Sin embargo, será una producción como *The big trail* (1930) la que más destaque el movimiento como elemento constante en la escena (el trote, los carros, la caravana en marcha [Casas, 1982: 47]).¹⁰ Por ello, la sonoridad incantatoria de la repetición en Gimferrer permite la evocación de la velocidad audiovisual de Walsh.

Es necesario tener en cuenta que precisamente el movimiento y la simultaneidad son los elementos que más atraen la atención del poeta en cuanto inherentes al cine como expresión de lo humano, y que no encuentran una equivalencia fácil en el

⁸ Es necesario señalar, además, que tanto esta película como *Pursued* contaron con el guion de Niven Bush, uno de los mejores especialistas en westerns (Casas, 1982: 30).

⁹ La familia Callum estaba enemistada con los Rand debido a que la madre de Thorley y Adam, Medora Callum, era amante del padre de Jeb, por lo que él es ajusticiado. Ella se hace cargo del pequeño, pero su destino parece perseguirle: al tratarse de un Rand el resto de la familia Callum acabará tratando de tomar venganza con él.

¹⁰ Según afirma Joaquín Casas, el propio director rodaba con frecuencia montando él mismo a caballo, razón por la que no gozaba de la confianza de las compañías de seguros (Casas, 1982: 126).

medio textual (Monegal, 1993: 58). Sin embargo, Gimferrer convierte en *leitmotiv* no solo el tema del tiempo en sus versos («el reloj, péndulo insomne» [Gimferrer, 1994: 138]), sino que elabora con frecuencia estrategias que emulan esta sensación, desde la repetición mencionada, hasta la oposición de tiempos verbales («lo que fui entonces, lo que seré», «lo que soy, lo que fui» [Gimferrer, 1994: 118]), la superposición de imágenes, o el salto desde la evocación ficcional al tiempo de la voz poética (como en «Mazurca en este día»). No se debe obviar, como señalaremos en el poema, que la memoria de la voz poética es una memoria estética, culturalista, no únicamente como veladura de lo personal sino como verdadera representación del yo, digna de mezclar la ficción con lo real para una búsqueda expresiva de lo personal.¹¹

Asimismo, se debe tener en cuenta que la película se inicia *in medias res* para mostrar en un *flashback* los acontecimientos que han provocado esa situación. Esta elipsis temporal, ante la que el espectador se aferra a la intriga, coincide con la misma técnica muy del gusto del poeta catalán, esta vez suprimiendo los nexos, o directamente mediante la yuxtaposición. Por ello, tras el rítmico verso inicial, irrumpe la exclamación en el instante fugaz de la iluminación: «¡Memento!» (v. 2). Recuerdo que en la película no habrá de ocurrir de manera clarificadora hasta el final, inversamente a estos versos. No podemos olvidar que la propia memoria del escritor se funde en numerosos textos con la de las anécdotas del cine, reproduciéndolas. Sin embargo, «el cine es él mismo memoria, una memoria mucho más perfecta que fija y repite con rigurosa exactitud» (Monegal, 1993: 59), de ahí el contenido metafórico que conlleva la referencia a *Pursued* y la doble identificación del poeta con su protagonista.

Del mismo modo que le ocurre a Jeb Rand (interpretado por Robert Mitchum), la memoria es un haz de luz en el poema. Precisamente la evolución psicológica del personaje, conduce a una búsqueda de la identidad de Jeb para evitar su sino fatal, reflexión intimista que es poco frecuente en el *western*, y que se ha adscrito a una mezcla con el cine de gánsteres inmediatamente precedente al *noir* (Riambau, Torreiro, 1996: 300). Identidad que se trasluce mediante las imágenes instantáneas de sus sueños (mediante el fundido encadenado y la superposición de imágenes), del mismo modo que el poeta la busca y esconde en su juego de máscaras, en la propia escritura en castellano que le desdobra como otro yo poético que se afirma en sus textos («Soy / el que fui entonces, sé tensarme y ser herido / por la pura belleza como entonces, violín / que parte en dos el aire de una noche de estío» [Gimferrer, 1994: 109]). Esta memoria es imprecisa y dudosa, como la propia identidad para Jeb y la voz poética, quien recurre con frecuencia a los espejos como imagen del

¹¹ Esto lleva a afirmar a Jordi Gracia: «La poesía de Gimferrer, de una manera explícita en *Arde el mar* y solo tácita en *La muerte en Beverly Hills*, resuelve en términos de afinidad y afirmación estética el desarrollo inestable y frágil de la personalidad del yo poético, así como su búsqueda en un pasado que se conserva en la memoria por su riqueza de estímulos estéticos y formativos» (Gracia, 1993: 67).

desdoblamiento: «¿a qué país de sombras, condenación del aire, y los espejos / nos remite la Tierra?» (vv. 13-14).

Los personajes de Walsh encajan, por lo general, en esta búsqueda del ser en el propio devenir temporal del cine, pues a diferencia de los presentes en autores como Ford o King Vidor, se hallan marcados por un *fatum* trágico, revelan su naturaleza torturada y la superan gracias a su orgullo (Riambau, Torreiro, 1996: 336). Así se observa en reflexiones como la del personaje de Medora Callum en *Pursued* en el minuto 40: «Todos estamos solos y cada uno de un modo diferente». Sin duda el correlato gráfico de esta afirmación puede hallarse en la filmación en plano general de las grandes llanuras de Nuevo México (con James Wong Howe como director de fotografía, en este caso), donde la soledad de Jeb se muestra en toda su dimensión espacial. Como en la película *High Sierra*, otro de los clásicos de Walsh, «el ser humano es solo una pequeña parte de la naturaleza» (Casas, 1982: 78). No podía ser de otra manera el enfoque de este espacio moral en el poema: «qué corazón de arena, / que palomar de bronce en las muertas colinas», o «el fuego / de los esquistos áridos». Esta realidad es la que cautiva de los personajes del director, en la medida que se hallan o bien caracterizados por la derrota, a la cual deben sobreponerse de forma autónoma, sin idealismos, o bien insertos en una circunstancia expuesta en toda su dureza como en el filme bélico *Objective Burma* (1945). A nivel visual, esta sensación de individualidad, casi alienación de sus protagonistas, se acentúa mediante la frecuente utilización de tomas con la cámara al hombro (el ángulo «behind the shoulder») en casi todas sus producciones y por supuesto en *Pursued*. A la impresión de distanciamiento se le unen los planos generales mencionados, así como el juego con el claroscuro. A pesar de la trayectoria de este director, no deja de ser paradójico el homenaje «ecfrástico» de Pere Gimferrer a una obra cinematográfica tan poco dada a la metáfora, basada en lo inmanente (Riambau, Torreiro, 1996: 336), que muestra sin analogías el *ethos* que la dirige y en el que son las propias acciones de los personajes las que desvelan su sentido.

También la representación femenina con Thorley Callum (interpretada por Teresa Wright) se aleja de la simplicidad de este tipo de personajes en el *western* prototípico para mostrar a una amante que duda y que se acerca a la posibilidad de su transformación en la *femme fatale* como en una novela de Dashiell Hammet. Personaje femenino que, por otra parte, es recurrente en el director (Riambau, Torreiro, 1996: 337).

Tras la exclamación del poema como cese del movimiento del primer verso, se inicia una sucesión de imágenes, con el fin de crear una atmósfera que reproduzca la esencia de las películas de Walsh, y que se desarrolla a lo largo de la primera y segunda estrofa. Esta técnica se articula a modo de un *collage* que es fácilmente asimilable a la superposición de imágenes en las transiciones de Walsh, aunque en el texto habrá de tener inevitablemente un mayor sincretismo. La ausencia de coordinación entre estos elementos es precisamente el rasgo que le permite la creación de la ambigüedad en su poética, no tanto con la intención de crear una

asociación analógica entre ellos, sino con la intención de ofrecer imágenes individuales que hablen estéticamente por sí mismas por encima de la metáfora, siguiendo una poética similar a Octavio Paz. De hecho, igualmente bajo la influencia del poeta mexicano, Gimferrer alcanzará la misma concepción de la imagen como aprehensión del instante, idea que impulsa también su homenaje en haikús al director Kenji Mizoguchi: «La luz del cerezo: / un sol crucificado» (Gimferrer, 2000: 411).

La sucesión de imágenes de «Un poema para Raoul Walsh» transita entonces desde los espacios del western que mencionamos, el cambio espacio-temporal que implican las estaciones del año en la poesía de Gimferrer: ¹² «cuando abril en las lilas vuelca miel y ceniza» (v. 4), a las alusiones a la iluminación: «la luz de las bengalas / ante el pozo cegado, la claraboya hipnótica» (vv. 7-8), y las referencias a lo marítimo. Estas aparecen como instantes que recogen parte de la filmografía aventurera de Walsh y la insertan, siempre de manera oblicua, como uno de los instantes en el devenir del poema, captando su esencia en contrapunto a lo desértico de los paisajes del oeste: «sal, *bauprés*, dardos, dardos, qué corazón de arena» (v. 11 [la cursiva es mía]). De nuevo se acentúa aquí la sonoridad por la repetición, también en el triple interrogativo que marcará la estrofa. Los elementos marinos no pueden menos que insistir en la obra de un director marcada por la aventura y en la que se observa el gusto por Stevenson, con *Blackbeard the pirate* (1952), *Captain Horatio Hornblower* (1951), *Sea devils* (1953), y *The world in his arms* (1952) a la cabeza (Casas, 1982: 119-120). En ellas se muestra ya toda la fuerza del «*technicolor*» como ejemplo de la evolución de Walsh desde el mudo en sus obras de los 20, hasta la intensidad de la acción en color con sus últimas obras en los 60. No debemos olvidar que el propio Pere Gimferrer, como afirma Jordi Gracia, había elaborado también en los años de *Arde el mar* una novela de piratas inédita, *El gavilán de las islas* (Gimferrer, 1994: 26), prueba de su interés por este tipo de ficciones. Las descripciones de esta naturaleza son frecuentes en el autor con el fin de provocar en el lector la contextualización espacial a la que está obligada la cámara en el cine (Monegal, 1993: 60). En consecuencia, el *collage* del poeta catalán, herencia tanto de un temprano descubrimiento de Darío, como del brasileiro João Cabral de Melo; y la admiración por Joan Brossa, nos conduce por los espacios más característicos de esta filmografía; contextos que caracterizan a los personajes trágicos que los habitan, como «la capacidad de una imagen poderosa para resumir íntegramente todo un mundo» (Gimferrer, 1994: 43). La propia voz poética parece fundirse entonces con el destino de personajes como Jeb Rand, con un juego de identidades, de reflejos múltiples, que desvelan el claroscuro de la búsqueda identitaria en su contexto: «¿a qué país de sombras, condenación del aire y los espejos, / nos remite la Tierra?» (vv. 13-14). Contexto existencial del propio poeta y del prototipo de hombre de acción en Walsh: paralelamente heroico y trágico.

¹² «Los momentos decisivos de las estaciones del año le facilitan a menudo la excusa para realizar el salto hacia el pasado» (Bou, 1993: 43).

Es necesario destacar que todavía no se produce aquí la separación de secuencias en el poema que sí condicionará la disposición de los versos en *La muerte en Beverly Hills*. Frente a los recursos de enumeración y descripción sensorial que se hallan en *Arde el mar*, el siguiente poemario fragmenta estrofas por secuencias e incluso recurre a la prosa para la expresión, ya no de fotogramas insinuados, de la impresión de una imagen, sino de secuencias enteras y sucesivas.¹³ La imagen en *Arde el mar* representa también un barrido, una discontinuidad en colaboración con los silencios del texto, pero resulta en su lectura en clave de escenas, de un modo mucho más fragmentario.

A tenor de estas imágenes en «Un poema para Raoul Walsh», y al igual que se observa en las estrofas siguientes, la elaboración del *collage* y la relación de sus elementos (algunas veces arbitraria, otras evocada por un viaje desde el presente al recuerdo estético, como «Mazurca en este día» y, sospecho, este mismo poema)¹⁴ no es una simple búsqueda de ornato, de ejercicio surrealista, sino una aproximación a lo inexpresable de la interioridad, «a cuanto resulta inaprensible por otro lenguaje» (Gimferrer, 1994: 35).

Las tres últimas estrofas, tras la sucesión análoga a los fotogramas, reflexionan directamente sobre la memoria y el tiempo, en correlato con la técnica cinematográfica y la propia realidad vital. La alusión al río heraclitiano que fluye (y olvida), recuerda a poemas como «Himno en primavera» («y el río duerme sobre mis pestañas» v. 14), a la elegía hacia los mitos presente en «Caligrafía» («harlow moría / y Marilyn se muere. / Qué triste es todo esto.» vv. 21-23) o a la propia reflexión biográfica de «Invocación en Ginebra» («¿Quién remueve en la espuma su cadáver de niño? / ¿Quién rescata al silencio el pasado y sus máscaras?»). Aquí se parte de nuevo de la memoria a lo visual, como un descenso de la cámara, un *zoom in* al detalle de la huella de las grullas. A continuación, «un río», «una torre», «álamos al viento» abren fotográficamente la puerta a la reflexión metapoética, e incluso metacinematográfica de los versos últimos. El cine como devenir, así como la doble reproducción del poema, visual y sonora, de esta eventualidad, son conjuro hacia lo mágico, «posesión y firmeza» (v. 21), del poeta hacia una realidad otra. Reflexión del acto creativo, que es frecuente en *Arde el mar* y que constituye la clave de «*Band of angels*». Así se muestra también en los siguientes versos: «más aún desasimiento de lo sensible, llega a llamarada / del pasado al pasado interiormente fúlgido» (vv. 22-23), donde el arte aspira a ser ese instante de iluminación, la llama que deja entrever de nuevo el magisterio de Paz, a la par que deja un eco de nostalgia, de otros tiempos mejores para el arte. La balanza se inclina en el verso hacia el triunfo de una

¹³ «Los camareros conocen a estos clientes que piden una ficha en la madrugada y hacen llamadas inútiles, cuelgan luego, piden una ginebra, procuran sonreír, están pensando en su vida. A estas horas la noche es un pájaro azul.» (Gimferrer, 2000: 121).

¹⁴ También en «*Band of angels*» la reflexión metapoética será evocada desde el entorno presente de la voz poética, que se intercala: «Veo el claustro/ ya en silencio a esta hora de la tarde, / mágico en la distancia y la memoria, / arropado de sombras indecisas» (Gimferrer, 1994: 136-137).

experiencia moral («desasimiento de lo sensible»), de la «elaboración mental de la experiencia» en constante tensión con lo sensitivo en la obra del *novísimo* y que seguirá oponiendo en su obra en catalán (Gimferrer, 1978: 15). Asimismo, la «espada de luz» que aparecerá en la estrofa siguiente y que representa la inmanencia de la imagen, entronca con la propia clave de la poética de Gimferrer: «Alguna cosa més que el do de síntesi: / veure en la llum el trànsit de la llum» (Gimferrer, 1994: 23).¹⁵

La imagen en movimiento se asimila al hombre, al intento de expresión de lo transitorio: «Somos, vemos / como en enigma» (vv. 25-26) y se representa, como requiere el plano y la propia limitación del poema, fotograma a fotograma hasta formar el conjunto: «signo a signo, piedra a piedra /, río a río, junco a junco, lienzo/ a lienzo, trasplantando a lo inmóvil lo vivo» (vv. 26-28). La disposición de estos versos acelera el ritmo pendular de las repeticiones previas («Búhos, búhos», «del pasado al pasado»). Así, la *fijeza* del instante atrapado en lo cronológico gracias a la posibilidad del cine y de la imagen, se muestra aquí en toda su paradoja. Ya no hay una referencia directa al director homenajeado, ni a una película concreta, sino que es al Cine a quien se canta. La imagen es así río, es memoria y movimiento: «fluyendo y refluendo de la imagen al símbolo perdido» (v. 29). En consecuencia, tienen todavía más sentido estas palabras como reflexión en torno al acto creador: «El centro de la operación poética no es el camino que nos lleva de la imagen a su referente, sino la existencia de la imagen misma y, más todavía, su existencia sonora» (Gimferrer, 1993: 23).

El enigma del verso 26 remite a la atmósfera mágica del cine como expresión de lo inaprensible, de lo intuitivo. Enigma que Ricardo Piglia habría de relacionar con la esencia del género negro (cuya presencia es importante en Walsh), y con la labor detectivesca del policial, que el argentino asimila recurrentemente a la propia investigación filológica (en *Plata quemada* o *Respiración artificial* por ejemplo). El *novísimo* parte de la asimilación de este misterio para elaborar una poética que tenga como objetivo el reflejo de esa incertidumbre de lo moderno, de la ausencia de un absoluto, y que resulta en sus textos en una intercalación de planos temporales, de máscaras del yo articuladas desde el bagaje estético y de un deliberado hermetismo. De ahí la necesaria expresión de la ambigüedad como preocupación constante del poeta y que podríamos encontrar en la reiterada interrogación a la que se someten los personajes de Raoul Walsh. Incluso en *Pursued*, Jeb desconoce las claves de su propia identidad, mostrada como una elipsis al espectador. De hecho, esta ignorancia es mostrada en juegos de luz y en el enfoque de varias secuencias y transiciones. Este hecho dará lugar a la atención en los ojos del protagonista, cegados en los numerosos claroscuros¹⁶ de la grabación.

Dicha ambigüedad, inherente a la propia imitación del cine mediante el lenguaje verbal, apela desde la imagen a la conciencia del hombre y se relaciona, como

¹⁵ Cita de Jordi Gracia en el estudio introductorio, y tomada de «Art poètica» (1980).

¹⁶ Referencia de «Navegando hacia Moonfleet», <https://navegandohaciamoonfleet.wordpress.com/tag/raoul-walsh/>

afirmaría Deleuze, con las «imágenes-afección» resultantes del filme como producto visual. Estas «imágenes-afección» son en realidad el intervalo producido entre la «imagen-percepción» y la «imagen-acción» del plano en movimiento: «en ese plano de inmanencia de las imágenes-movimiento se forman o están dados -poco importantes de indeterminación definidos únicamente por brechas entre acción y reacción» (Deleuze, 2011: 36). Así, el intervalo es causado también por lo que denomina «imágenes vivientes» (es decir, la conciencia), las cuales actúan sobre las «imágenes-movimiento» produciendo una brecha (Deleuze, 2011: 90). Se trata de un espacio de indeterminación que Gimferrer trata de reproducir en el texto, como una mimesis de la experiencia visual subjetiva en el espectador.

Por último, el poema finaliza con la misma capacidad redentora del cine («Reconocimiento / qué rosa en las tinieblas» vv. 31-32) que «*Band of angels*» representa con respecto a la poesía («tus manos me salven de morir»). La comprensión gracias a la epifanía del recuerdo podría rastrearse en anécdotas concretas de la obra de Walsh, como observamos, pero el director se convierte finalmente en una metonimia para cantar a la esencia del propio cine.

4. CONCLUSIONES

La construcción de «Un poema para Raoul Walsh» va más allá de la utilización de lo cinematográfico como pura referencia mitómana sino que el filme aparece como transposición metafórica hacia otro sentido que trasciende a la propia película y en relación con la realidad personal y existencial de la voz poética o, por lo menos, con una reflexión en torno al valor del material literario (la poesía, en este caso). Incluso partiendo de lo diferente de ambas artes, sobre todo al no observar una verdadera utilización del lenguaje cinematográfico en «Un poema para Raoul Walsh» (movimientos de cámara, transiciones, descripción y tipos de planos), sí que podemos encontrar una gran dimensión de lo fílmico en el poema como conciencia estética del artista, tan asimilada que es capaz de conducir una poética. La propia ambigüedad en la expresión de lo inefable, la nostalgia ante la incomodidad con su tiempo, y las máscaras del yo, se valdrán de esta memoria visual. El cine aparece entonces como contenido, pero también como continente del mensaje del poema, en pos de una reflexión del devenir del tiempo y la contingencia del hombre.

BIBLIOGRAFÍA

- Bou, Enric (1993), «Pere Gimferrer día a día: del escritor a la escritura», *Anthropos*, 140: 41- 44.
- Brunetta, Gian Piero (dir.), (2011), *Historia mundial del cine*, Madrid, Akal.

- Carol Geronès, Lidia (2013), «Pere Gimferrer, cinéfilo, crítico, teórico y *amateur* del cine», en *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 20: 109-122.
- Casas, Joaquín (1982), *Raoul Walsh*, Madrid, Ediciones. J.C.
- Corrigan, Timothy (2012), *Film and literature, an introduction and reader*, New York, Routledge.
- Debicki, Andrew (1993), «*Arde el mar* como índice y ejemplo de una nueva época poética», en *Anthropos*, 140: 46-49.
- Deleuze, Gilles (2011), *Los signos del movimiento y el tiempo. Cine II*, Buenos Aires, Ed. Cactus.
- Gimferrer, Pere (1978), *Poesía 1970-1977*, prólogo de J.M. Castellet y ed. bilingüe, Madrid, Visor.
- (1988), *Poemas 1962-1969*, Madrid, Visor.
- (1993), «Autopercepción de un proceso histórico. Itinerario de un escritor», en *Anthropos*, 140: 19-23.
- (1994), *Arde el mar*, edición de Jordi Gracia, Madrid, Cátedra.
- (2000), *Marea solar, marea lunar*, edición de Luis García Jambrina, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, Patrimonio Nacional.
- (2012), *Cine y literatura*, Barcelona, Seix Barral, [1985].
- Gracia, Jordi (1993), «Primera madurez de una poética: poesía en castellano», en *Anthropos*, 140: 32- 36.
- Martínez Diente, Pablo (2015), «Evocación de Lang en “El tigre de Esnapur” de Gimferrer», *Congreso Internacional Historia, Literatura y Arte en el cine español y portugués*, Salamanca, vol. 1,: 558-568.
- Monegal, Antonio (1993), «Imágenes del devenir; proyecciones cinematográficas en la escritura de Pere Gimferrer», en *Anthropos*, 140: 57- 61.
- Naval, M^a Ángeles (coord.), (1996), *Poesía en el campus, Revista de poesía: Poesía y cine*, Universidad de Zaragoza, n^o 36.
- Riambau, Esteve y Torreiro, Casimiro (coords.), (1996), *Historia general del cine. Volumen VIII, Estados Unidos (1932-1955)*, Madrid, Cátedra.
- Rogers, Timothy (1984), «Verbal Collage in Pere Gimferrer’s Poemas 1963-1969», en *Hispania*, vol. 67, n^o 2: 207-213.
- Navegando hacia Moonfleet
<https://navegandohaciamoonfleet.wordpress.com/tag/raoul-walsh/> (Fecha de consulta 24/05/2017).

FILMOGRAFÍA DE RAOUL WALSH

El Ladrón de Bagdad (1924), *Distant Drums* (1941), *Pursued* (1947), *Blackbeard the pirate* (1952) en Filmin <https://www.filmin.es/> (Fecha de consulta 21/05/2017).

JAVIER DOMINGO

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

**INFLUENCIAS CINEMATOGRAFICAS EN
LA POESÍA DE JOSÉ HIERRO: ANÁLISIS
DE «ACELERANDO»**

1. INTRODUCCIÓN¹

El estudio de la intermedialidad (las influencias, trasvases y ósmosis entre las diferentes artes) se ha convertido en los últimos años en una de las ramas de mayor interés de la nueva filología hispánica. En concreto, los estudios comparados de cine y literatura viven un momento de auge, quizás derivado de la intensa comunicación que mantienen entre sí dentro del campo de la creación: adaptaciones de obras literarias a las pantallas, incidencia de temas cinematográficos en la narrativa actual, constantes conexiones entre directores y escritores, que en muchas ocasiones trabajan juntos, etc. Dentro de esta materia, sin embargo, no se ha dedicado demasiada atención a las conexiones entre cine y poesía, pese a ser esta, en los orígenes del cine mudo, la principal valedora del séptimo arte.

En este trabajo, pues, aunque no nos proponemos salvar las lagunas teóricas que existen al respecto, sí queremos contribuir a un mayor conocimiento de dicho aspecto de nuestras letras mediante el análisis de un corpus de textos del poeta santanderino José Hierro (1922-2002). Para ello, referiremos brevemente algunos trabajos de los pocos teóricos que, en el ámbito hispánico, han abordado el estudio de las relaciones cine/poesía; y aplicaremos dicho enfoque a la poesía de uno de los autores mejores de la posguerra española. En concreto, se analizará la función de las referencias intermediales en poemas directamente relacionados con el cine; y, finalmente, el lugar central que ocupa la estética cinematográfica en la poesía de Hierro, a partir del análisis de uno de sus textos centrales en este sentido, «Acelerando».

2. CINE Y POESÍA

Quizás el intento más sistemático de abordar las interrelaciones entre la poesía y el cine en nuestro ámbito de estudio ha sido el de Carmen Peña (2006) en un estupendo libro de estudios interdisciplinares sobre poesía. Su artículo se inicia con la constatación de una aparente contradicción: «El vínculo entre la poesía y el cine aparece como el más excepcional, aunque prestigiado, que tuvo su protagonismo en la edad de oro del cine mudo y en el marco de las propuestas de la vanguardia» (2006: 163). De ahí que los pocos estudios teóricos al respecto se refieran, precisamente, al periodo de las vanguardias hispánicas. El propio Guillermo de Torre escribía en esos años sobre el atractivo del cine para los nuevos escritores:

¹ La realización de este trabajo se inscribe dentro del marco de los contratos predoctorales para la Formación de Profesorado Universitario (FPU) que financia el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Número de referencia: 2016/03916.

Ante los poetas genuinos de nuestro tiempo la pantalla impoluta del cine ha de aparecérselos como una pizarra incitante, en cuya superficie puedan plantear las más audaces ecuaciones imaginativas, aplicándose a resolver en ella ese “álgebra superior de las metáfora” que ha llegado a ser la poesía (cit. en Peña, 2006: 198).

Señalaba, además, «el estilo elíptico, el simultaneísmo descriptivo y las imágenes visuales» como «las cualidades formales que revelan tal influencia cinematográfica» en la poesía (Peña, 2006: 198). El alcance del artículo de Peña, no obstante, va más allá, y pretende ser un acercamiento general a la incidencia del cine en la poesía². De ahí las tres preguntas que esboza como hitos fundamentales del fenómeno:

¿Qué tipo de figuras, mitos, topos cinematográficos aparecen en los poemas contemporáneos y se convierten en motivo de reflexión estética o lírica? ¿De qué modo ha evocado la poesía la nueva visualidad de la imagen en movimiento? ¿Qué recursos del filme han sido polo de atracción, desafío y sugerencia para afectar a la forma del poema o ser dichos con la palabra? (2006: 166).

La primera remite al fenómeno de la cita intersemiótica, tal y como se ha denominado en el campo de las relaciones música-literatura (Hejmej, 2008: 31). A este respecto es de gran relevancia la antología *Viento de cine*, compilada por José María Conget (2002), en la que se recoge, precisamente, una amplia selección de poemas españoles repletos de citas cinematográficas. El punto de interés de este aspecto del fondo de los textos es que en un gran número de ocasiones la cita implica el propósito de acercar artes disímiles: «Bricolages operate in cases of trying to break a certain impossibility that is caused by the dissimilarity of discourses and semiotic codes (this “impossible” can be neutralised, at most, for the price of calling up an intersemiotic quotation)» (Hejmej, 2008: 31). Es por ello que a estas «reminiscences, allusions, suggestions, quotations, or various types of intertextual references» se les ha denominado también «intermediate links»

Hejmej, (2008: 48), en el sentido de que dan pie a un cierto tipo de lectura intermedial que favorecerá la aparición de procedimientos cinematográficos en el texto percibido.

Esta pregunta, pues, está totalmente relacionada con las dos siguientes, en las que lo cuestionado ya no es la mera referencia, sino la vinculación *formal* de la poesía con el cine. A este respecto —el más ambicioso y, por ello, el de mayor interés— se han acercado diferentes especialistas desde época bastante temprana. En 1978 Jorge Urrutia planteaba un interesante análisis taxonómico de la influencia cinematográfica

² Conviene precisar desde este momento que lo que pretendemos con este trabajo es ahondar en la influencia del cine *en* la literatura, y no el fenómeno de interrelación contrario. A este último respecto se han dedicado varios trabajos de interés, por ejemplo, la propuesta de análisis de Giordano (2001) para el estudio del lirismo en el cine.

en la poesía española. Proponía la siguiente clasificación (1978: 277-278; subrayado en el original):

Clases de poemas según su concepción:	
i.	Poema narrativo
ii.	Poema sentido
iii.	Poema visto
iv.	<i>Poema visualizado</i>
Clases de poemas según el movimiento:	
i.	Poema inmóvil
ii.	Poema fotográfico
iii.	<i>Poema del movimiento retenido</i>
iv.	<i>Poema cinematográfico</i>

Los resaltados en cursiva son aquellos que sostienen cierta influencia cinematográfica, que el autor explica en cada caso (1978: 266, 269, 270). Y enumera una serie de elementos cinematográficos comunes a todos ellos, lo que daría lugar a otra nueva clasificación: i) Poema de visión; ii) Poema del detalle; iii) Poema de cambio de plano; iv) Poema de la aparición sucesiva; v) Poema de tiempo (1978: 278).

A la hora de analizar un tema tan resbaladizo como el que nos ocupa conviene tener en cuenta la advertencia de Peña:

No es cuestión de ignorar la individualidad de cada medio expresivo ni de buscar en la poesía una reproducción —tarea inútil— de los procedimientos del cine. Lo que sí puede el poema es evocar, sugerir —de hecho, la literatura siempre ha intentado «hacer ver»— y también modificar aspectos de la propia retórica explorando formas capaces de imitar no tanto un recurso ajeno como su significado o las transformaciones perceptivas que entraña (2006: 168).

Es decir, no tanto buscar equivalencias elemento a elemento, sino explorar los principios generales que motivan el acercamiento entre sistemas semióticos diferentes³. En este sentido la taxonomía de Urrutia, valiosa en muchos aspectos, es cuestionable por su pretendido detallismo y sistematicidad. Parecen más adecuados los planteamientos de Peña en torno al montaje como punto de partida de la investigación intersemiótica, en cuanto principio estético «que pone en evidencia la fragmentación, el salto de una idea a otra (sin nexos) dejando huecos y elipsis que el

³ Planteamiento habitual, por cierto, en los estudios interartísticos músico-literarios, en los cuales se defiende que «no debemos comparar unidades y significados aislados y concretos, sino estrategias y sentidos textuales globales» (González Martínez, 1999: 26).

lector o el espectador debe llenar» (2006: 174). O la propuesta de Antonio Ansón, unos años antes, según la cual:

El poema de tropos es sustituido por el poema de imágenes. En el tropo existe una suplantación que evoca; en la imagen una adición que conjuga y muestra. (...) En el tropo, el texto discurre a través de sucesivas evocaciones que se complementan y explican entre sí. En el poema de imágenes no existe fluir sino confluencia y enfrentamiento encadenado (1992: 287).

3. LA POESÍA CINEMATOGRAFICA DE JOSÉ HIERRO

A partir, pues, de dichas propuestas teóricas, y de otras que desde este mismo planteamiento se aplican al campo de la narrativa (Gutiérrez, 2012; Navajas, 1986), nos proponemos el análisis de la poesía *cinematográfica* de José Hierro. Aunque consideraremos su poesía completa, recientemente publicada en edición de bolsillo por Julia Uceda y Miguel García Posada (2017), nos centraremos en sus poemarios últimos, los de mayor interés en este sentido: el temprano *Libro de las alucinaciones* (1964), y *Agenda* (1981) y *Cuaderno de Nueva York* (1998), que coincidan con el momento de auge de la incidencia de la cinematografía en los versos españoles, sobre todo en lo que respecta a la presencia de referencias explícitas:

La antología *Nueve novísimos*, de José María Castellet, (...) se convirtió de inmediato en emblema de una sensibilidad poética que en el cine volvía a encontrar un manantial inagotable de estímulos culturales y sentimentales. Desde entonces el cine ya no ha desaparecido de la poesía española (Conget, 2002: 15).

3.1. El cine en la poesía de José Hierro

La poesía de José Hierro es una obra, como la de su vecino santanderino Gerardo Diego, plagada de referencias pictóricas y, sobre todo, musicales. Prueba de ello es la antología *Música* (1999), completamente dedicada a los poemas del autor con este tipo de referencias. Las alusiones al universo del cine son, en comparación, de gran escasez. Un estudio de este tipo, no obstante, tal y como defendíamos en el apartado anterior, debe comenzar por las cuestiones explícitas antes de adentrarse en las coincidencias profundas.

Al margen de alguna referencia aislada, como la de «Elementos para un poema»: «representar una pantomima ante Chaplin (aunque hoy sea un anciano)» (Hierro, 2017: 661), no encontramos textos de interés hasta *Cuaderno de Nueva York* (1998), en el que se incluye «La ventana indiscreta», clara alusión a la película de Hitchcock de 1954, *Rear Window*. El texto se divide en dos partes: «I. Impromptu» y «II. Tres ventanas». La primera, en las habituales cursivas del poeta mediante las que subraya algunos de sus textos, está escrita en un estilo entrecortado y elíptico que

parece emular el carácter improvisado del *impromptu* musical (traducido al español, además, en la anáfora «de pronto»). Esto contrasta con la anulación del movimiento que se señala en su última estrofa: «Todo ha quedado incluido en un bloque de hielo / congelado, hechizado, paralizado, inmóvil» (2017: 729). La primera referencia al film de Hitchcock figura en el paréntesis que cierra esta primera parte: «(No mires, beso tus ojos para que no veas / para que no veas lo que veo / enfrente de nuestra ventana)» (2017: 729), clara alusión a la insistencia amorosa con que Lisa Carol quiere alejar a Jefferies de su obsesión de observador. Pero sin mayor aclaración, la segunda parte, más que a dicho deseo de no mirar, parece responder a la petición de Lisa cuando empieza a sospechar, con su novio, del asesinato de la vecina: «Dime todo lo que has visto y lo que crees que significa». Las referencias a la película en esta segunda parte son continuas: las palomas de los alféizares, la lluvia y, por supuesto, las «tres ventanas» —nombre de la sección— que en el film son el principal foco de atención, pues corresponden a la pareja de ancianos sobre los que recae la sospecha del crimen. El poema, sin embargo, se aleja de esta temática para proponer una reflexión en torno a las relaciones humanas y el paso del tiempo, obsesión central del poeta, como tendremos ocasión de ver a lo largo de este trabajo. Lo que adopta del intertexto cinematográfico —y esto es lo interesante— es un punto de vista, la ocularización interna del personaje que observa «este hueco prismático y sombrío» (2017: 729); y el juego de luces y sombras que se da a partir de esta situación: «Unos minutos o unos siglos después / (aquí el tiempo no cuenta) / se encienden las ventanas laterales / a cada lado del espacio oscuro (...) / Poco después se apagan. / He aquí el Gran Teatro de la Sombra» (2017: 730-731).

Este mismo enfoque visual lo podemos ver en la sección intermedia —estrofas cinco y seis— de «Rapsodia en Blue» (2017: 699-704). En esos versos, el poeta «nos muestra paisajes y personas *apareciendo* y *desapareciendo*, sin necesidad de ser presentados (...) El autor, convertido en *cameraman*, intenta mostrarnos la realidad tal como es, sin necesidad (aparentemente al menos) de inventarla o crearla», como afirma Gutiérrez a propósito de la novelística derivada de Dos Passos (2012: 142). Véase este pasaje, por ejemplo, en el que incluso los diferentes personajes observados en la multitud se transforman ante la mirada del poeta: «ancianos apoyados en bastones / o conducidos —pálidas piernas flácidas— / en sus sillas de ruedas que ¡oh prodigio!, / cuando doblan la esquina de las calles / reaparecen en las avenidas / luminosas, metamorfoseados / en estampida de muchachos ágiles».

En «Beethoven ante el televisor» (2017: 711-712) encontramos un caso curioso de écfrasis cinematográfica, en el que lo visual y lo sonoro se entremezclan en el visionado de un concierto que el propio compositor y un yo identificable con el poeta ven en un televisor. En una primera sección el peso absoluto lo tiene lo musical, pues se elude cualquier referencia a lo que ven en la televisión: «Nos sentamos ante el televisor. / Escuchamos el golpe de la batuta / sobre el atril. Silencio. Y la orquesta rugió. / Entonces, Ludwig van Beethoven / se levantó y apagó el sonido. / Ahora sí que el silencio era absoluto». Justo al final, aunque de forma muy breve, lo visual

cobra protagonismo. Paradójicamente, en el momento en que se restaura el sonido del aparato: «Finalizó el concierto. / Fue entonces cuando se levantó, / y se acercó al televisor, / recuperó el sonido. / Las cámaras enfocaban ahora / al público enardecido».

También en *Cuaderno de Nueva York* encontramos el impresionante «Hablo con Gloria Fuertes frente al Washington Bridge» (2017: 760-761). En él, no se alude a una película o un director concreto, sino a un aspecto técnico de la cinematografía: el blanco y negro. La concepción del poema es, asimismo, sumamente interesante. El texto se construye a partir de la contraposición de dos tiempos y espacios diferentes: el presente de «los arcos plateados de New Jersey» y el pasado, «todo blanco y negro», de la España de la Guerra Civil. La importancia de lo visual en el poema es central: «que yo los vi pasar / porque tú los mirabas», «nunca los vi ni quise verlos», «yo lo he visto, y lo veo, y seguiré viéndolo». Y es esta mirada, precisamente, la que posibilitará que al final estas dos temporalidades confluyen en un mismo plano: «Más tarde, en tu memoria cristalizaban sombras, / entre los rascacielos de acero y miel: / sombras de mondas de patatas». Hasta llegar a ese punto, en la segunda estrofa, el poeta ha recurrido a una sucesión rápida de *flashbacks* visuales como mejor manera de acercar ese pasado al presente desde el que se escribe, en conexión clara, de nuevo, con el cine. Son muy interesantes a este respecto las siguientes reflexiones de Gutiérrez sobre el recurso:

su sintaxis [del cine], por la fuerza de las cosas, no utiliza más que un tiempo y un modo: el presente y el indicativo (...) Por eso el relato cinematográfico se ha visto obligado a recurrir al procedimiento del *flashblack* para expresar el pasado. La literatura, que sí cuenta con procedimientos para expresar los diversos matices temporales, recurre a veces al *flashblack* y a otros artificios porque le interesa plasmar lo más fiel posible un mundo fragmentario y discontinuo (2012: 145).

La principal consecuencia de ello es «el desorden temporal, manifestado en un tiempo regresivo, de ida y vuelta, frente al tiempo progresivo o matemático» (2012: 160). El poema es, en fin, un ejemplo perfecto de la técnica alucinatoria que marca gran parte de su poesía (en este caso concreto, a partir de la superposición temporal que expone Carlos Bousoño [1976: 406]), y con la que pretende romper la linealidad del texto. Como veremos a continuación, esta es precisamente una de las claves para entender el poema «Acelerando» y todo lo que de estética cinematográfica puede tener la obra de Hierro.

3. 2. Un paréntesis: Bergson y la concepción moderna del tiempo

Al inicio de su estudio sobre «la duración temporal en la novela y el cine», Gonzalo Navajas afirma: «en la novela moderna, sobre todo a partir de Proust, la concepción y la expresión del tiempo son deudoras de las ideas de Bergson. Lo mismo ocurre en el cine. Dominan, ahora, el relativismo y la variabilidad» (1986:

23). La concepción bergsoniana del tiempo resulta fundamental para entender gran parte de la poesía de Hierro y, en concreto, el poema «Acelerando», incluido en el *Libro de las alucinaciones*.

Sabido es que Bergson produjo un cambio radical en la forma tradicional de entender el tiempo. Deleuze sintetiza su propuesta teórica en los siguientes puntos: «el pasado coexiste con el presente que él ha sido; el pasado se conserva en sí como pasado en general (no cronológico); el tiempo se desdobra a cada instante en presente y pasado, presente que pasa y pasado que se conserva» (1987: 115). La consecuencia de ello es que «la duración sería subjetiva y constituiría nuestra vida interior» (1987: 115). Muñoz-Alonso, por su parte, expone la propuesta bergsoniana en cuatro puntos (1996: 300-305):

1) *El tiempo sin instantes*. El tiempo como un flujo heterogéneo e indivisible.

2) *El pasado como primer elemento*. El pasado como elemento conservado siempre «en la serie temporal y continuamente transformado en su camino hacia el porvenir» (1996: 302). Esto conlleva que «sería inútil ir en busca del tiempo perdido: el hoy es distinto de ayer, el instante siguiente siempre supone la experiencia del instante precedente y de todo el pasado» (1996: 303).

3) *El tiempo sin privilegios*. El tiempo, pues, como un proceso dinámico, sin puntos de referencia a los que atenerse.

4) *El tiempo irreversible*. Dado que el tiempo es un flujo heterogéneo, se hace imposible la vuelta atrás a cualquier momento previo al presente.

Esta concepción del tiempo se puede rastrear en muchos poemas del autor, y en numerosas ocasiones en relación con la música: «música que era suma del tiempo. Y no tenía / fin ni principio» (Hierro, 2017: 489). En «El rescate imposible» se incide, precisamente, en la irreversibilidad del tiempo, en la imposibilidad de recuperar el tiempo perdido del pasado, en cuanto que es presente en la conciencia: «Ya no es posible: lo que ha sido / un instante, es estatua eterna. / Todo es presente: aun el recuerdo. / Todo dura, aunque no se vea (...) Han pasado cerca / de veinte años... No se puede / cantar al niño que se era» (2017: 590-591).

Habremos, pues, de tomar en consideración esta concepción del tiempo a la hora de abordar un texto como «Acelerando», poema sobre el paso del tiempo construido narratológicamente como un sumario temporal.

3. 3. Análisis de «Acelerando»

Aquí, en este momento, termina todo,
se detiene la vida. Han florecido luces amarillas
a nuestros pies, no sé si estrellas. Silenciosa
cae la lluvia sobre el amor, sobre el remordimiento.
Nos besamos en carne viva. Bendita lluvia

en la noche, jadeando en la hierba,
 trayendo en hilos aroma de las nubes,
 poniendo en nuestra carne su dentadura fresca.
 Y el mar sonaba. Tal vez fuera espectro.
 Porque eran miles de kilómetros
 los que nos separan de las olas.
 Y lo peor: miles de días pasados y futuros nos separaban.
 Descendían en la sombra de las escaleras.
 Dios sabe a dónde conducían. Qué más da. «Ya es hora
 —dije yo—, ya es hora de volver a casa».
 Ya es hora. En el portal, «Espera», me dijo. Regresó
 vestida de otro modo, con flores en el pelo.
 Nos esperaban en la iglesia. «Mujer te doy». Bajamos
 las gradas del altar. El armonio sonaba.
 Y un violín que rizaba su melodía empalagosa.
 Y el mar estaba allí. Olvidado y apetecido
 tanto tiempo. Allí estaba. Azul y prodigioso.
 Y ella y yo solos, con harapos de sol y de humedad.
 «Dónde, dónde la noche aquella, la de ayer...» preguntábamos
 al subir a la casa, abrir la puerta, oír al niño que salía
 con su poco de sombra con estrellas,
 su agua de luces navegantes,
 sus cerezas de fuego. Y yo puse mis labios
 una vez más en la mejilla de ella. Besé hondamente.
 Los gusanos labraron tercamente su piel. Al retirarme
 lo vi. Qué importa, corazón. La música encendida,
 y nosotros girando. No: inmóviles. El cáliz de una flor
 gris que giraba en torno vertiginosa.
 Dónde la noche, dónde el mar azul, las hojas de la lluvia.
 Los niños —quiénes son, que hace un instante
 no estaban—, los niños aplaudieron, muertos de risa:
 «Qué ridículos, papá, mamá». «A la cama», les dije
 con ira y pena. Silencio. Yo besé
 la frente de ella, los ojos con arrugas
 cada vez más profundas. Dónde la noche aquella,
 en qué lugar del universo se halla. «Has sido duro
 con los niños». Abrí la habitación de los pequeños,
 volaron pétalos de lluvia. Ellos estaban afeitándose.
 Ellas salían con sus trajes de novia. Se marcharon
 los niños —¿por qué digo los niños?— con su amor,
 con sus noches de estrellas, con sus mares azules,
 con sus remordimientos, con sus cuchillos de buscar pureza
 bajo la carne. Dónde, dónde la noche aquella,
 dónde el mar... Qué ridículo todo: este momento detenido,
 este disco que gira y gira en silencio,
 consumida su música... (Hierro, 2017: 605-606).

«Acelerando» es un texto singular y fascinante que ha despertado la atención de la crítica. Carlos Bousoño, de hecho, lo señalaba como paradigma de la yuxtaposición temporal, en contraste con la superposición: «En la “superposición”, el presente y el futuro o pasado se presentan como simultáneos; en la “yuxtaposición” no hay simultaneidad, sino tangencial aproximación de dos épocas que en la realidad no se ofrecen en esa vecindad colindante» (1976: 406). Y señalaba, de manera colateral, el carácter cinematográfico del texto: «El protagonista del poema contempla su vida pasada y su vida futura, desde fuera, digamos, del tiempo mismo, en algo como una “acelerada” película en que los años se sucediesen vertiginosos, o mejor, en que se yuxtapesiesen años separados y discontinuos, con supresión de los intermedios» (1976: 404-406). José Carlos Mainer, del mismo modo, señalaba:

No resulta fácil describirlo y una vez más la comparación cinematográfica puede ser útil: un montaje vertiginoso de imágenes que se funden y que amalgaman el recuerdo de los novios, la boda, los primeros días de los hijos, la llegada de la vejez... Pero también hay en su entraña una idea musical: fuga de temas en tiempo acelerado (1994: 78-79).

Barrajón, finalmente, ha estudiado los mecanismos de distanciamiento que se van intensificando hacia el final del texto («qué ridículo todo») y la disposición general del poema: una estructura cronológica lineal rota por la pregunta acerca de la pervivencia del pasado (1999: 264-265). Todas ellas son referencias inexcusables para el análisis que aquí proponemos.

Lo primero que debemos tener en cuenta de este texto es su carácter de yuxtaposición temporal, en terminología de Bousoño, o, en términos narratológicos, de sumario temporal. Gonzalo Navajas resume los procedimientos que la novela y el cine tienen de sintetizar temporalmente los hechos de la trama. Dentro de la primera destacan los lingüísticos como propios, a través de los discursos de los personajes o de expresiones del narrador plagadas de formas verbales de repetición o construcciones adverbiales frecuentativas (1986: 25). Propios del cine son los recursos visuales, como «la rápida sucesión de tomas fotográficas fijas en torno a un personaje, que ilustran su evolución biográfica» (1986: 26). Es el caso de la escena del desayuno de *Citizen Kane*, paradigmática en este sentido: se suceden varias escenas de un mismo acontecimiento protagonizado por unos mismos personajes para marcar el progresivo distanciamiento sentimental de la pareja. La transición de una escena a otra se consigue mediante una sucesión rapidísima de imágenes.

La originalidad del poema de Hierro es, precisamente, que el sumario temporal se lleva a cabo mediante procedimientos característicos del cine. Así, el texto describe el itinerario de una relación —noviazgo, boda, nacimiento de los hijos, etc.— en una misma secuencia en la que los personajes y el espacio es estable pero el tiempo

avanza a saltos⁴. Esto se lleva a cabo mediante diferentes recursos. El más claro es el que se desarrolla en primer lugar: «“Ya es hora / —dije yo—, ya es hora de volver a tu casa”. / Ya es hora. En el portal, “Espera”, me dijo. Regresó / vestida de otro modo, con flores en el pelo. / Nos esperaban en la iglesia». Un personaje desaparece un momento de escena para volver luego transformado en el tiempo. Otras veces es la entrada en un espacio nuevo lo que posibilita el salto temporal, por ejemplo, mediante la aparición repentina de los hijos: «Al subir a la casa, abrir la puerta, oír al niño que salía / con su poco de sombra con estrellas»; o su crecimiento: «Abrí la habitación de los pequeños, / volaron pétalos de lluvia. Ellos estaban afeitándose. / Ellas salían con sus trajes de novia. Se marcharon / los niños —¿por qué digo los niños?». En este último caso, además, el sumario se apoya con una imagen poética que parece desempeñar una función similar a los tránsitos de *Citizen Kane*: «volaron pétalos de lluvia», y que Sanaleuterio analiza como «las instantáneas que permiten fugazmente actualizar acontecimientos inconexos que se retienen en la memoria» (2011: 340). El envejecimiento de la mujer, por último, recibe un tratamiento especial, pues está ligado siempre al beso, que separa un momento de otro: «Y yo puse mis labios / una vez más en la mejilla de ella. Besé hondamente. / Los gusanos labraron tercamente su piel. Al retirarme / lo vi»; «Yo besé / la frente de ella, los ojos con arrugas / cada vez más profundas».

Todo este proceso de «aceleración» de la memoria se enmarca en un prólogo (vv. 1-12) y un epílogo (vv. 49-51) que nos aportan las claves de comprensión del poema. «Aquí, en este momento, termina todo, / se detiene la vida» son los versos que inician el texto y marcan ese momento de tiempo detenido en el que el poeta va a comenzar una búsqueda infructuosa hacia el pasado, hacia la recuperación de una memoria irreversible. También se señala en estos versos iniciales una serie de símbolos e imágenes que van a ser fundamentales en el desarrollo posterior del poema. En concreto las «luces amarillas»/«estrellas» que Sanaleuterio identifica con la idea de eternidad (2011: 250); la «lluvia», relacionada con el acto de limpieza de conciencia que supone la vuelta atrás en la memoria («cae la lluvia sobre el amor, sobre el remordimiento») (2011: 340); y, sobre todo, «el mar», eje central de la poesía de José Hierro. En este poema en concreto parece identificarse con ese pasado que el poeta quiere recuperar: «Y el mar sonaba. Tal vez fuera su espectro. / Porque eran miles de kilómetros / los que nos separaban de las olas. / Y lo peor: miles de días pasados y futuros nos separaban». De hecho, se relaciona directamente con la noche de bodas —«Y el mar estaba allí. Olvidado y apetecido / tanto tiempo. Allí estaba. Azul y prodigioso»— por la que se pregunta a lo largo de todo el poema, rompiendo así la linealidad acelerada que marca su sección intermedia de desarrollo: «¿Dónde,

⁴ Bousoño resume el contenido del texto de esta forma: «Tras la primera cita amorosa de la pareja, la muchacha vuelve a su casa, y sale de ella inmediatamente, dispuesta y vestida ya para el matrimonio. Se casa. Al regresar al hogar, se encuentra ya con un hijo. Otros aparecen de pronto: los varones se afeitan ya; las hembras están ya con el atuendo de novia. Y tras esto, esos mismos hijos se hallan lejos de sus padres, independizados y en otra edad» (1976: 406).

dónde la noche aquella, la de ayer...?», «Dónde la noche, dónde el mar azul, las hojas de la lluvia», «Dónde la noche aquella, / en qué lugar del universo se halla», «Dónde, dónde la noche aquella, / dónde el mar».

El poema en su totalidad, al final del mismo, se identifica con una metáfora musical: «este disco que gira y gira en el silencio, / consumida su música...», aunque son muchas las referencias musicales en los versos anteriores: «El armonio sonaba. / Y un violín que rizaba su melodía empalagosa»; «La música encendida, / y nosotros girando», actuando a modo de «intermediate link» que posibilita, además de la lectura cinematográfica del texto, una lectura musical. Recordemos que Mainer también señalaba de pasada este trasfondo musical del poema: «Pero también hay en su entraña una idea musical» (1994: 79).

Esta tríada de símbolos —estrellas, mar y lluvia—, así como la pregunta por la noche, actúan en nuestro análisis como *leitmotifs*, esto es, ideas recurrentes asociadas a un elemento fijo, en este caso un significado simbólico abierto que hemos analizado más arriba. Su aparición reiterada en el poema no solo rompe la linealidad del sumario temporal, sino que además le da coherencia, le hace formar parte de una reflexión común sobre el pasado del protagonista que echa la vista atrás. Actuarían, pues, como una suerte de sustrato común de una serie de imágenes que por sí mismas estarían inconexas. La lectura musical se refuerza con el hecho de que estos elementos aparecen asociados en varias ocasiones con lo sonoro —«Silenciosa / cae la lluvia»; «Y el mar sonaba»— así como por el final. En él, tras unos versos que funcionan de clímax del poema al recoger la mayoría de las imágenes previas —«Con su amor, / con sus remordimientos, con sus cuchillos de buscar pureza / bajo la carne. Dónde, dónde la noche aquella, / dónde el mar...»⁵, se provoca un efecto de distanciamiento en el lector: «Qué ridículo todo». Y se asimila, finalmente, la detención de la música a la clausura del poema y, por tanto, de la inmersión sinestésica en un pasado irrecuperable, irreversible, inexistente fuera de la subjetividad del sujeto: «Este disco que gira y gira en el silencio, / consumida su música...».

Lo interesante de este poema respecto a otros muchos de Hierro en que se aborda el problema del tiempo (y la bibliografía a este respecto, que no hemos recogido por no ser ese el objetivo de nuestro trabajo, es amplísima) es que el contenido que se quiere expresar (la concepción bergsonianiana de que el tiempo es un flujo heterogéneo e indivisible, irreversible) se expresa mediante la forma cinematográfica y musical del texto. El sumario o yuxtaposición temporal que Hierro lleva a cabo mediante recursos visuales más propios del cine que de la literatura lo acerca al concepto de montaje en cuanto principio estético, que defendiera Peña como punto de contacto entre el cine y la poesía:

⁵ Los cuchillos se pueden asimilar perfectamente a la lluvia, dado que desempeñan la misma función purificadora.

pone en evidencia la fragmentación, el salto de una idea a otra (sin nexos) dejando huecos y elipsis que el lector o el espectador debe llenar (...) la asociación de lo discontinuo, la suma de breves fragmentos que, al yuxtaponerse, sugieren lo rápido y móvil, los cambios inherentes a las visiones múltiples de las cosas (2006: 174).

3. CONCLUSIONES

Pese a que la teoría sobre las interrelaciones entre poesía y cine no sea abundante, ya se cuenta con algunas propuestas interesantes que permiten el análisis comparado de muchos de los textos de interés para esta perspectiva intermedial. En este trabajo en concreto se ha defendido, junto a la lectura intertextual de las referencias cinematográficas que puedan aparecer en los poemas (aunque superficial, primer punto de anclaje para levantar un análisis más complejo), la búsqueda, no tanto de asimilación de técnicas concretas (una entelequia dada la insalvable diferente entre medios) sino de principios generales que motivan el acercamiento entre sistemas semióticos diferentes, tal y como defiende Peña en un artículo fundamental en este ámbito (2006).

Desde este punto de vista, pues, se ha analizado la obra de Hierro en su última etapa. Del breve recorrido por sus versos se concluye, en primer lugar, los no pocos textos que partiendo de la referencia o alusión a algún elemento del séptimo arte se construyen formalmente de un modo cinematográfico. En segundo lugar, que lo cinematográfico se convierte en poética en un texto como «Acelerando», síntesis visual y musical en forma de poema de toda una filosofía sobre el tiempo que tiene a Bergson como uno de sus puntos de referencia. Es una muestra, en definitiva, del interés que Hierro, ya un clásico de nuestra poesía reciente, sigue suscitando en campos diversos de los estudios literarios recientes.

BIBLIOGRAFÍA

- Ansón, Antonio (1992), «Imágenes y tempos. Poesía cinematográfica», *Investigaciones semióticas. IV. Describir, inventar, transcribir el mundo*, vol. 1, pp. 285-291
- Barrajón Muñoz, Jesús María (1999), *La poesía de José Hierro: del irracionalismo poético a la poesía de la posmodernidad*, Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha.
- Bousoño, Carlos (1976), *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos.
- Conget, José María (ed.) (2002), *Viento de cine: el cine en la poesía española de expresión castellana: una selección*, Madrid, Hiperión.
- Deleuze, Gilles (1987), *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós.
- Douglass, M. Rogers (1961), «El tiempo en la poesía de José Hierro», *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, 11, pp. 201-230.

- Giordano, Jaime (2001), «Cine y poesía: una propuesta teórica», *Alpha: revista de artes, letras y filosofía*, 17, pp. 233-240.
- González Martínez, Juan Miguel (1999), *El sentido en la obra musical y literaria*, Murcia, Universidad de Murcia.
- Gutiérrez Carbajo, Francisco (2012), *Literatura y cine*, Madrid, UNED.
- Hejmej, Andrzej (2008), *Music in Literature. Perspectives of Interdisciplinary Comparative Literature*, Frankfurt am Main, Peter Lang.
- Hierro, José (2017), *Poesías completas (1947-2002)*, Madrid, Visor.
- Hierro, José (1999), *Música*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- Mainer, José-Carlos (1994), *De postguerra*, Barcelona, Crítica.
- Muñoz-Alonso López, Gemma (1996), «El concepto de duración: la duración como fundamento de la realidad y del sujeto», *Revista general de información y documentación*, 6-1, pp. 291-311.
- Navajas, Gonzalo (1986), «La duración temporal en la novela y el cine», *Revista de filología de la Universidad de La Laguna*, 5, pp. 23-38.
- Peña, Carmen (2006), «Poesía y cine», en *Cómo leer un poema: estudios interdisciplinarios, poesía, prosa, pintura, foto, cine, música, talleres*, Web, coord. Antonio Ansón Anadón, pp. 161-212.
- Sanaleuterio Temporal, Elia (2011), *En la carne desnuda la escarcha. Modalización lírica y construcción simbólica en la poesía de José Hierro*, Valencia, Universidad de Valencia, tesis doctoral.
- Urrutia Gómez, Jorge (2000), «Cine y poesía», *Príncipe de Viana. Anejo*, 18, pp. 405-414.
- Urrutia Gómez, Jorge (1978), «Influencias del cine en la poesía española», *Anuario de estudios filológicos*, 1, pp. 225-280.

MINA FARHANI

UNIVERSIDAD DE BARCELONA

***COPYCAT: ¿UNA VERDADERA
INFLUENCIA DE LAS PELÍCULAS
CRIMINALES?***

El cine a veces ha sido criticado por su influencia negativa en los hábitos y costumbres sociales. Uno de los géneros que siempre es desacreditado por su efecto negativo en las personas es el género criminal, que suele ser considerado la semilla de los «crímenes de imitación». *Copycat* o el «crimen de imitación» es un crimen que se muestra primero en la pantalla del cine o se escribe en un libro y luego sirve de inspiración a un delincuente, quien lo copia y lo comete en la vida real. Así pues, las películas criminales y los «crímenes de imitación» se vinculan estrechamente, prueba de ello es que estos criminales después de cometer sus crímenes confiesan que se habían sentido inspirados por una película.

A pesar de que muchos criminólogos no creen en las confesiones de criminales imitadores, los científicos que están a favor del efecto *copycat* intentan recomendar algunos métodos de prevención como, por ejemplo, evitar escenas violentas innecesarias. Sin embargo, debido al interés del público y de la industria por las películas de crímenes, hasta ahora no existe ningún tipo de método de prevención oficial para limitarlas.

Este artículo estudiará el delito de imitación, su relación con las películas imitadas, especialmente las de género criminal; las teorías relacionadas con ese fenómeno; y los factores que influyeron en él, sus víctimas y los métodos de prevención recomendados.

1. LA HISTORIA DEL COPYCAT Y SU DEFINICIÓN

El ser humano siempre copia el comportamiento de los demás, por eso el crimen *copycat* no puede ser considerado como un fenómeno nuevo. Esta expresión se utilizó por primera vez para describir actos en uno de los géneros más antiguos de la literatura: la historia de la religión. Por ejemplo, cuando Caín asesinó a su hermano, luego imitó a un cuervo para ocultar su cadáver (Ibn Tufayl, 2005: 90). No obstante, aunque no creamos en «este tipo» de historias, lo cierto es que todos nosotros podemos estar de acuerdo en que los seres humanos aprenden e imitan deliberada o inconscientemente los actos de otras personas.

El *copycat crime* o el «crimen de imitación» es un término que se utiliza para denominar «los actos delictivos que se inspiran en un delito anterior (que fue) cometido por un delincuente real o bien, se basa en un delito descrito en un medio o ficción» (Feldman, 2016: cap. 6). Cualquier delito reconocido como delito inspirado en las películas criminales se puede categorizar en esta definición, por ejemplo: el asesinato imitado, el robo de banco de imitación, etc. Así como la influencia auto-destructiva llamada suicidio imitativo que ocurre cuando el acto de suicidio es copiado de otras personas.

Existen diferentes argumentos sobre cuándo y por qué el crimen de imitación o crimen *copycat* comenzó a ser considerado como un fenómeno propio de los

tiempos modernos. Un argumento habla de los *copycat suicides* que se sucedieron en 1774 a consecuencia de la publicación de la novela escrita por Goethe, *Las penas del joven Werther* (Herrman, 2013:50). El segundo argumento recuerda que el término de *copycat crime* posiblemente surgió en 1916 debido al aumento de actos criminales que se replicaron, inspirados por el asesino en serie de la vida real Jack el Destripador (Coleman, 2004: 135-137). Y, el tercero argumenta que este término fue utilizado legalmente en 1961 por un criminólogo llamado Dressler (Dressler, 1961: 42, 47).

Lo cierto es que desde hace mucho tiempo los criminólogos se dieron cuenta de que los crímenes que cubren los medios generalmente tienen más posibilidades de inspirar y/o ser copiados por los criminales. Por lo tanto, los medios de masas pueden jugar un papel importante para inspirar a criminales a cometer crímenes, de manera similar a como los inspiró el ya mencionado, Jack el Destripador. Estos argumentos se podrían resumir en una única tesis que nos habla de la historia del crimen *copycat* y su reconocimiento como un término legal.

2. LA RELACIÓN ENTRE EL COPYCAT, LA LITERATURA Y EL CINE

La criminología y la literatura son dos campos de estudio íntimamente conectados y esencialmente inseparables (Alshiban, 2013: 57) que van del género de ficción criminal en la literatura y las películas criminales al efecto *copycat* en criminología y en la vida cotidiana y viceversa. Estudiar el crimen *copycat* implica, en resumen, «estudiar la relación entre los medios y los crímenes», es decir estudiar únicamente a los medios que influyen en los delincuentes y no en los delincuentes en los que se inspiran los medios. Por lo tanto, los crímenes de imitación se deben cometer primero en la pantalla, mostrarse en los programas de televisión o publicarse en los periódicos y luego ser copiados por un delincuente en su acto delictivo para que se los considere delito imitado. Por lo tanto, si no hay imitación al cometer un crimen, hay un crimen pero no es un delito de imitación.

3. LA REALIDAD DEL COPYCAT Y SUS TIPOS

El crimen de imitación puede incluir diversos tipos de actos destructivos, como suicidios, homicidios, asesinatos suicidios, etc. Tanto el acto criminal como el suicidio pueden ser contagiosos (Gould et al., 2003: 1273). Es decir, cuando se ha cometido un suicidio, probablemente el acto será repetido por los demás miembros de la sociedad, especialmente si se informa y, posteriormente se publicita en los medios, especialmente los virtuales, como la televisión y las películas. Es por eso que en algunos países los institutos de salud mental recomiendan no informar sobre los suicidios de los adolescentes o, en caso de hacerlo, no dar una gran cobertura mediática.

3.1. Las características del *copycat*

El crimen se puede considerar *copycat* sólo si concurren estas cuatro características:

1. Generador de crimen: una impresión, un audio, o cualquier medio de comunicaciones o un modelo en vivo que representa un crimen (que luego puede ser copiado como un acto criminal real)
2. Modelos criminógenos: el contenido de medios o modelos en vivo que representan un crimen (que luego será copiado por un criminal)
3. *Copycat* criminal / el imitador criminal: una persona que comete un crimen después de haber sido influenciado por el contexto creado por los modelos criminógenos.
4. *Copycat* crime / crimen de imitación o crimen *copycat*: el acto criminal que ocurrió porque el criminal se inspiró en los modelos criminógenos (Surette, 2017).

Cualquiera de estas cuatro características es necesaria para considerar un crimen como «crimen de imitación» y en el caso de faltar alguno, el crimen existe pero no pertenece a la categoría de crimen *copycat*.

4. RAZONES DE LOS DELITOS DE IMITACIÓN: LAS TEORÍAS SOBRE EL CRIMEN *COPYCAT*

Dado que entender el *copycat* no ayuda a la justicia a reconocer a los criminales ni a resolver los crímenes, los crímenes de imitación nunca se estudiaron profundamente ni existe una teoría generalmente aceptada sobre ellos. Sin embargo, entre todas las perspectivas teóricas que existen sobre el tema se puede, de alguna manera, explicar el fenómeno *copycat*.

1. La primera teoría es «la imitación» que estudia al criminal y está basada en la biología y la psicología.
2. La segunda habla del «contagio social» que estudia un crimen debido al ciclo de vida de las olas delictivas.
3. La tercera explica el fenómeno usando la teoría de la «investigación de difusión» que independientemente del acto criminal, explica cómo se adopta una innovación (nuevos comportamientos o técnicas) a lo largo del tiempo entre la sociedad y sus miembros.
4. Y la otra y quizá la más famosa es «la teoría del aprendizaje social» que explica cómo los seres humanos aprenden nuevas conductas en los diversos contextos sociales (Otín Del Castillo, 2010: 29-38).

4.1. Razones de los delitos de imitación: desde el punto de vista psicológico y criminológico

4.1.1. Despersonalización

El ser humano naturalmente respeta la vida y suele estar en contra de matar a alguien o de ser asesinado. Entonces, ¿cómo es posible que las películas criminales llevan a una persona a prescindir de su naturaleza y cometer un crimen de imitación?

El estado psicológico, la despersonalización, ayuda a los psicólogos a explicar mejor este hecho. La despersonalización se define como la pérdida de la identidad propia y el hecho de adoptar una nueva, es decir, ocurre cuando la persona adopta la identidad de otra persona para transmitir sus sentimientos y cometer una atrocidad. Para explicarlo mejor, se puede poner el ejemplo de los guerreros indios que se pintaban la cara antes de irse a la guerra. Esta pintura, además de los efectos secundarios de intimidar a los enemigos, se utilizó para dar una nueva identidad a los guerreros. Con este poder de no ser uno mismo, el guerrero podría cometer cualquier acción violenta, como la matanza o el alboroto, en contra de su deseo natural y psicológicamente los ayuda a convencerse de que su nueva identidad es la que cometió el crimen. No ellos. Entonces, en el caso de los crímenes de imitación, el imitador criminal se identifica a sí mismo con el antihéroe y actúa como si estuviera en lugar de él, mientras que como delincuente actúa únicamente como un observador y no tiene ningún control sobre sus actos (Simeon y Abugel, 2008; Wolfradt y Engelmann, 1999: 225-232).

4.1.2. Agresión sensacionalizada / *sensationalized aggression*

Los estudios muestran que la agresión y la adicción podrían ser aprendidas por los niños, especialmente si ven que el individuo agresivo gana una recompensa por su agresión. En los crímenes de imitación, la cobertura de los medios: dar fama al delincuente y simpatizar con él, se puede considerar como una recompensa (Moeller, 2001: 267-298; Habib y Soliman, 2015: 263; Bandura: 1977).

4.1.3. La mente criminal

En la mayoría de los casos, los imitadores tenían antecedentes penales o trastornos psicológicos. Entonces, tanto si habían visto la película como no, existía el riesgo de cometer un crimen. Pues en su caso, el efecto de imitación es un efecto secundario e indirecto (Glenza, 2015).

Además, según algunas investigaciones, las personas con menos desarrollo emocional corren un mayor riesgo de cometer un delito de imitación (Sharma et

al., 2015: 54–58; Ovejero Bernal, 2009: 140) y se puede añadir a ello: la falta de identidad, la alfabetización mediática y los factores sociales y culturales que influyen en el comportamiento imitador de las personas.

4.2. Razones de los delitos de imitación: los factores involucrados en los crímenes de imitación

Hay diferentes factores que llevan a una persona o a un criminal a ser un imitador criminal. De acuerdo con el libro *Criminal Behavior* escrito por Helfgott (2008: 386-391), estos factores pueden clasificarse en tres grupos: factores de nivel individual, propios de los medios y factores culturales y ambientales.

Los factores de nivel individual a su vez se pueden categorizar en otros tres grupos:

1. Grupo demográfico: sexo y edad. Los jóvenes y los hombres son más propensos a ser un imitador criminal.
2. Factores criminógenos: el aislamiento social y los desórdenes de personalidad como los mentales, como ser bipolar o tener crisis de identidad, pueden ser algunas de las posibles características del imitador criminal.
3. La relación entre el individuo y los medios: los imitadores criminales generalmente confían más en los medios y debido a la alfabetización mediática que tienen, generalmente malinterpretan las informaciones recibidas de éstos (Helfgott, 2008: 388-390).

En los factores propios de los medios se puede ver cómo los personajes que aparecen en ellos influyen en las personas. Presentar de forma más atractiva el estilo de vida y/o la atracción física del personaje criminal, simpatizar con él, tolerar su comportamiento antisocial y dar una respuesta positiva a su crimen, será considerado un refuerzo positivo para el imitador criminal.

Los factores culturales y ambientales explican este tipo de actos delictivos teniendo en cuenta cómo la cultura define un delito y establece una relación con él, cuál es el límite que define una violencia y hasta qué punto se acepta la información de los medios. Esta lista podría extenderse aún más.

5. EL IMITADOR CRIMINAL: SUS MOTIVOS Y SUS INSPIRADORES

Existe un conflicto entre los criminólogos y los delincuentes en decidir la motivación verdadera del imitador, ya que los criminólogos normalmente no aceptan los argumentos de los delincuentes imitadores. Sin embargo, los imitadores criminales generalmente mencionan los medios como una causa de su locura, como su centro de inspiración, incluso inconscientemente, o como una fuente que puede hacerlos famosos y conocidos. Es decir, aunque a todos los seres humanos, en general, les gusta que se les preste atención o ser el centro de la

misma, algunas personas no diferencian entre recibir una atención positiva, como ser agradecido, o negativa, como ser criticado, y disfrutan y valoran ambas.

6. LA INFLUENCIA DEL EFECTO COPYCAT

El *Copycat* puede influenciar a las personas directamente convirtiéndolas en delincuentes o indirectamente convirtiéndolas en víctimas. Pero ¿puede afectar a los escritores cuyos trabajos se inspiraron en crímenes de imitación?

6.1. La influencia del *copycat* en la gente: los escritores

Algunos escritores de *dark tales* o cuentos oscuros niegan la influencia de la imitación. Su argumento más común es «que principalmente son historias y autores que se inspiran o se influyen en criminales de la vida real o en crímenes cotidianos, y no a la inversa». Por lo tanto, no sólo no se reconocen a sí mismos como responsables ni involucrados en el crimen, sino que continúan escribiendo historias del mismo género. Pero hay otro grupo de escritores que trata de evitar escribir sobre algunos crímenes específicos; por ejemplo, Ruth Rendell dijo en una entrevista que decidió no escribir escenas de crueldad con animales o niños ya que habría la posibilidad de mostrar a un delincuente cómo cometer el mismo crimen (Singh y Agencies, 2014). Encontramos también otro grupo de escritores que escribieron historias que después inspiraron a un imitador criminal y de alguna manera aceptan su responsabilidad. Es el ejemplo de Stephen King, escritor del libro *Rage*, quien aceptó que el libro mencionado inspiró un crimen de imitación y le pidió a su editor que lo retirara del mercado.

6.2. La influencia del *copycat* en la gente: los criminales

Continuaremos estudiando brevemente algunas películas y los crímenes de imitación que se cometieron basados en ellas. Las películas estudiadas son: *The Collector*, *The Dark Knight*, *The Matrix*, *Natural Born Killers*, *Saw*, *Scream*, *The Deer Hunter* y *Backdraft*.

The Collector (1965) está basada en una novela de John Fowles con el mismo nombre, fue una película de crimen psicológico en la cual el protagonista secuestra y encarcela a una estudiante en una situación terrible hasta que ella muere a causa de una enfermedad que él mismo le causa. A esta película se la acusa de influir e inspirar varias violaciones y asesinatos, entre ellos al asesino en serie Robert Berdella, que mató brutalmente a más de seis hombres de edades comprendidas entre los 18 y 22 años después de secuestrarlos, violarlos y torturarlos. Sus crímenes fueron profundamente crueles. Berdella fue llamado «el coleccionista» por estar su crimen ligado profundamente a la película.

Natural Born Killers (1994) basada en la vida real de una pareja asesina, Charles Starkweather y Caril Fugate, es quizás la ganadora de la lista de las películas de *copycat* porque fue el punto de inspiración de varios asesinatos, tiroteos masivos y tiroteos escolares. Es una película estadounidense y donde se satiriza el crimen en la que los dos protagonistas tuvieron una infancia difícil y abusiva, y luego comenzaron a cometer asesinatos en serie. Los medios les apreciaban en lugar de condenarlos. Como resultado, en la vida real, se acusa y se culpa a esta película de los diferentes tiroteos escolares, especialmente a los tres asesinatos masivos en Estados Unidos que planearon y cometieron algunos adolescentes o menores en sus escuelas. Las escuelas víctimas más famosas de esa violencia son: *The Frontier Middle School*, *The Heath High School* y *The Columbine High School*. Esta tercera resulta ser un ejemplo horrible en la cual dos adolescentes de dieciocho años dispararon a quince estudiantes y profesores de su escuela.

Scream (1996): Un juez americano había dicho que esta película es «una fuente muy buena para aprender a matar a alguien» (Osborn, 2001). Dirigido por Wes Craven, la franquicia de *Scream* es otra película de género de terror, *slasher* y satírico que está llena de escenas criminales y de violencia. T. Jaradin mató a una adolescente apuñalándola varias veces después de que ella rechazara su proposición, inspirado en el personaje de *Ghostface*. El otro crimen basado en esta película fue cometido por dos adolescentes que atacaron a su amigo y lo dejaron morir aunque sobrevivió.

The Matrix (1999): La famosa película de acción y de ciencia ficción, dirigida por las hermanas Wachowski, fue otra de los films que inspiraron a algunos delincuentes del *copycat*. Incluso esta cuestión llegó a los tribunales como estrategia de defensa y como fuente de locura, y algunas veces funcionó. Sin embargo, lo que influyó en las personas no fue la película, sino que su tema filosófico y su contexto; la idea de vivir en un mundo manejado por las computadoras hizo que algunas personas pensasen que realmente viven en un *Matrix* y que las otras personas no son reales. Por ello, algunos de los homicidios masivos cometidos están relacionados con esta película. Uno de los crímenes más impactantes inspirados por *Matrix* fue cometido por J. Cooke, quien mató a tiros a sus padres. Después de ser arrestado, afirmó que está viviendo en un mundo de realidad virtual como *Matrix*. Tal vez esta película y los similares incluso afecten gradualmente a más gente porque hoy en día vivimos y trabajamos en un mundo conquistado por los ordenadores.

Saw (2004-2017): La franquicia de *Saw* es de género de terror y *slasher* y está repleta de escenas espantosas y de violencia. El personaje de *Jigsaw* inspiró a unas imitadoras criminales, dos chicas adolescentes que replicaron una broma que se hace en la película a una mujer, a quien le enviaron un mensaje de voz al estilo de *Jigsaw*. Se las acusó de acoso telefónico debido a que le hicieron sufrir un infarto, a pesar de que sobrevivió. También inspiró a dos adolescentes a

planificar una serie de crímenes como el secuestro, la tortura y el asesinato de personas y grabarlos como lo hizo *Jigsaw*.

The Dark Knight (2008) es una película de superhéroes de la serie de *Batman*, en la que un criminal llamado *Joker* cometía múltiples crímenes y después de una serie de conflictos en los que mataba a mucha gente, finalmente era *Batman* quien acababa con él aunque finalmente, éste es también buscado por un oficial de policía. Esta película fue la base para que una chica, después de maquillarse como *Joker*, amenazara a su profesora con una cuchilla de afeitar. Y también influyó a un hombre llamado J. Holmes que causó la tragedia de Colorado. En julio de 2012 él fue a ver la película *The Dark Knight*, entrando a la sala de cine con un arma; a los veinte minutos mató a tiros a doce personas gritando «Yo soy el *Joker*», disparando en un cine lleno de fanáticos de *Batman*. En este caso, lo más problemático para el estado era que él había conseguido todas sus armas de forma legal. Sin embargo, no sólo es el género criminal o de acción cinematográfico que puede conducir a un crimen de imitación, sino que también otros géneros como el cómic, el drama o cualquier otro puede ser víctima de malas interpretaciones.

Por otra parte, el efecto *copycat* ha existido desde hace mucho tiempo, prueba de ello es el impacto que tuvo el estreno de la película *The Deer Hunter*. *The Deer Hunter* (1978) es una película de género bélica-dramática dirigida por Michael Cimino que representa el impacto de la guerra en la vida de la gente normal. Más de 30 personas murieron o se suicidaron al imitar la famosa escena de la ruleta rusa, un tipo de suicidio que se muestra en la película.

Backdraft (1991) es una película dramática que narra la vida, el heroísmo y la muerte de los bomberos como verdaderos héroes de nuestra vida cotidiana. Sin embargo, esta película de mensaje positivo hizo que un chico llamado G. Jones prendiera fuego al departamento de la familia de su novia, para luego poder actuar como un bombero héroe. Pero antes de que él pudiera realizar el salvamento, los miembros de la familia de la novia apagaron el incendio y él fue arrestado y enviado a la cárcel para cumplir su pena.¹

6.3. La influencia del *copycat* en las películas

Los crímenes de imitación generalmente pueden influir negativamente en una película y dañar su taquilla, y en gran medida difamarla. Por ejemplo, *A Clockwork Orange* fue un éxito en la industria estadounidense mientras que, al mismo tiempo, fue prohibida y luego retirada de la distribución en el Reino Unido

¹ Además de estas películas, dos asesinos en serie reales llamados el asesino del Zodiaco y Jack el Destripador fueron la fuente de inspiración de muchos criminales desde un tiempo a esta parte, principalmente porque la policía no pudo atraparlos.

debido a la violencia sexual extrema, siendo difamada por los crímenes de imitación relacionados con ella que se cometieron después de su lanzamiento, y también por amenazas al director de la película (Travis, 1999).

Otra franquicia que fue totalmente criticada por mezclar niños y violencia, y forzó al director a defender su película varias veces es *Child's Play* (1988-2017) a la cual se acusa de ser una inspiración para cometer varios crímenes de imitación como secuestro, tortura, violación y asesinatos, incluido el asesinato horrible de una chica adolescente a manos de seis hombres.

7. LAS VÍCTIMAS DEL FENÓMENO COPYCAT

Las víctimas pueden ser cualquiera, ya sean niños o mayores, negros o blancos, con cualquier actitud religiosa o ideológica, etc. Incluso las celebridades pueden ser víctimas de este tipo de delito, debido a la obsesión de los delincuentes por hacerse famosos después de cometer el crimen. Dos de las celebridades más conocidas fueron: Reagan, el presidente de los Estados Unidos, que fue disparado por John Hinckley Jr., un chico obsesionado con *Taxi Driver* (1976) de Martin Scorsese. Hinckley, después de ser juzgado, fue declarado inocente por demencia y después de muchos años, liberado del hospital psiquiátrico. *Taxi Driver* es una película psicológica *neo-noir* que habla de un joven soldado que intenta sobrevivir a su sociedad mediante el uso de la fuerza y la agresión, después de regresar de la guerra. Durante la historia que planea intentar asesinar a un senador a pesar de que no puede lograr su objetivo.

La segunda celebridad es John Lennon, el cantante de rock cuyo asesino permaneció en la escena del crimen y leyó la novela de J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye*, hasta que la policía lo arrestó. Más tarde, Chapman, que idolatraba al protagonista de ese libro, *Holden Caulfield*, en una entrevista con Walters, confesó que su crimen fue un intento de hacerse famoso.

8. ¿ES EL EFECTO COPYCAT REALMENTE CIERTO?

Existen argumentos sobre la influencia negativa e irresponsable de los medios de comunicación sobre las personas. Según las confesiones de los imitadores criminales la cobertura mediática les dio una idea inconsciente del acto criminal porque alimentaba la idea que las acciones de los criminales eran de interés público. Por otro lado, también los medios tienen un efecto más indirecto sobre los delincuentes porque afectan más al comportamiento delictivo que al número de delincuentes. Entonces, si los medios dan más importancia a estos actos, es posible que este tipo de crímenes sean más copiados por los imitadores criminales. De todas maneras, algunos psicólogos creen que las películas criminales no pueden influir tanto en las personas como para convertirlas en criminales, aunque por otra parte, algunos expertos reclaman que

los medios no sólo pueden hacer que un crimen especial sea más común, sino que también pueden hacer que sea tan común que acabe siendo un acto normal. Por lo tanto, es responsabilidad de los medios y, especialmente en relación con nuestro tema, de los cineastas, guionistas y escritores que muestren la violencia tal como es, sin mostrarlo atractivo o convirtiendo un personaje antihéroe en un superhéroe.

Hablando de la influencia de los medios en los delincuentes, ¿por qué esta influencia no es la misma para todos? Como se ha mencionado antes, mirar películas delictivas o leer *dark tales* no puede influir a todas las personas, sino a un grupo de la población conocido como *Edge-sitters*, es decir, personas con problemas psicológicos profundos o con antecedentes penales anteriores que se encuentran «al borde del abismo entre el comportamiento normal y el criminal», y por eso muchos elementos pueden convertirse en su fuente de acción criminal, siendo una de ellas los medios de comunicación (Ferrara, 2016). Los medios pueden influenciarlos inconscientemente o hacerles más creativos en sus actos criminales, éstos no influyen tanto a las demás personas, simplemente porque éstas interpretan los mensajes recibidos de manera diferente. El imitador criminal puede interpretarlo como el héroe y copiar su comportamiento mientras que el otro grupo lo interpreta al revés.

Sin embargo, la publicación de estos eventos negativos también puede producir efectos positivos. Para explicarlo mejor, la cobertura mediática extendida de un crimen puede ayudar a la policía a resolverlo; por ejemplo, en Irán (Persia), la gente pudo encontrar a un niño secuestrado usando el Facebook (همایونی, 2017). Por otro lado, los medios de comunicación pueden advertir al público y alertarlos sobre los peligros de diferentes tipos de delitos, como varios tipos de fraude, tal es el caso de *The Real Hustle*, una serie emitida por la BBC. Además, los medios pueden prevenir el crimen resaltando el castigo de los criminales.

Aún así el efecto *copycat* sigue existiendo y los científicos que reconocen este efecto como algo real y contagioso (Towers et al., 2015: 1-12) recomiendan algunos métodos para prevenir este tipo de crímenes, basándose en los factores involucrados que se han mencionado anteriormente sobre los crímenes de imitación y las motivaciones de los imitadores criminales.

Las recomendaciones para evitar los crímenes de imitación incluyen:

- 1) No revelar el método de los crímenes al instante ni en detalle.
- 2) No revelar el nombre ni la foto del imitador criminal, sólo en casos en los que sea necesario, como por ejemplo, aquellos casos en los que se quiere identificar al criminal fugado o bien identificar víctimas desconocidas de un criminal en serie, o como las mujeres y los hombres violados que no demandaron a su atacante debido a la presión social.
- 3) Prestando más atención a las víctimas que a los delincuentes.

4) Codificando algunas leyes para no mostrar la violencia desnuda en los medios (Furniss, 2009: 88; Surette, 2017; Tufekci, 2012).

Además, para evitar este tipo de crímenes y el sensacionalismo es preferible reducir la cobertura mediática y evitar publicitar los detalles para no dar ideas de cometer actos similares a las personas de riesgo. Sin embargo, debido a la popularidad del tema por parte del público, nuevas series de televisión aparecen relacionadas con el tema, como la serie basada en imitadores criminales y sus homicidios de imitación llamada *Copycat Killers* (2016-presente).

9. CONCLUSIÓN

Las películas criminales no sólo se escriben únicamente en base a la ficción o la imaginación, sino que también beben de escenas reales de crimen, esto significa que la literatura está influenciada por la criminología. Sin embargo, también estas películas pueden influir en las personas y convertirlas en criminales reales, lo cual se denomina como efecto *copycat*. El *copycat* se puede considerar como un efecto secundario de las películas criminales que mezclan la criminología y la literatura en la ficción como, por ejemplo, *Child's Play*, e incluso dibujos animados realmente encantadores como *Tom and Jerry*.

Sin embargo, este efecto no influye a todo el mundo por igual. Es decir, muchos de los imitadores que tienen la idea de cometer un acto delictivo y utilizar el ejemplo de una película lo hacen porque piensan que ese tipo de delito llamará la atención de las personas y de los medios y que, por lo tanto, cometerlo los hará famosos. Otros imitadores criminales son delincuentes que cometieron actos criminales mucho antes de cometer un crimen de imitación. Además, muchos expertos creen que las películas y los libros, por sí mismos, tienen un efecto indirecto sobre los delincuentes, mientras que el efecto directo proviene de la publicidad y la cobertura que los medios dan al crimen original. La información constante de los medios sobre sucesos muestra el interés del público por ellos, y si esta cobertura los medios la hacen como si se tratara de una película, convencerán al criminal de que puede beneficiarse de esta fama. Y así es como los medios pueden ayudar a que un acto criminal o no criminal sea más común o hasta que pueda ser deseado.

Hoy en día, hay una discusión sobre el uso de los medios de comunicación para prevenir crímenes o por lo menos para educar a las víctimas potenciales sobre los peligros, mientras que en el otro extremo, aún se producen algunas películas como *Scream*. Hasta hoy, no hay ningún progreso serio en cómo limitar los efectos secundarios del *copycat*, ya que las películas, las ficciones y los crímenes basados en ellos están en su mayoría hechos a partir de la imaginación, y para la imaginación no hay ningún límite. Además, el efecto *copycat* e imitar, de alguna manera, son incontrolables ya que una película no tiene el mismo efecto en toda su audiencia.

BIBLIOGRAFÍA

- Abc News (Productor), (1992), *Interview With Mark David Chapman John Lennon's Assassin* [Video File], EE. UU.
- Alshiban, Afra Saleh (2013), «Exploring Criminology in Literary Texts: Robert Browning- an Example», *Jordan Journal of Modern Languages and Literature*, 5. 1, pp. 57-70.
- Bandura, Albert (1977), *Social Learning Theory*, USA, Prentice Hall.
- Bean, Matt (2003), 'Matrix' makes its way into courtrooms as defense strategy, *CNN.com*. Disponible en: <http://edition.cnn.com/2003/LAW/05/21/ctv.matrix.insanity/> (fecha de consulta: 09/10/2017).
- Bullock, Brian y Phil Claroni y Kelly Tucker y J.A. Prim y Andreas Gutzeit (Productores), C. Oblaender y G. Shull y C. James Lang y B. Adams Trueheart (Directores), (2016– present), *Copycat Killers* [Series], EE. UU, Reelz channel.
- Coleman, Loren (2004), *The Copycat Effect: How the Media and Popular Culture Trigger the Mayhem in Tomorrow's Headlines*, NY, Simon and Schuster, pp. 135-138.
- Dressler, David (1961), «Case of the Copycat Criminal», *The New York Times*, pp. SM42, 47. Handle: <http://query.nytimes.com>.
- Feldman, Robert (2016), *Study Guide: Understanding Psychology*, Cram101 Textbook Reviews.
- Ferrara, Jeanette (2016), The Psychology of Copycat Crime, *Jstor Daily*. Disponible en: <https://daily.jstor.org/psychology-copycat-crime/> (fecha de consulta: 10/10/2017).
- Furniss, Maureen (ed.) (2009), *Animation: Art and Industry*, USA, Indiana University Press, p. 88.
- Glenza, Jessica (2015), Aurora, Lafayette and now Tennessee: are these copycat shootings?, *The guardian*. Disponible en: <https://www.theguardian.com/world/2015/aug/07/aurora-lafayette-tennessee-shootings-copycat> (fecha de consulta: 09/10/2017).
- Gould, Madelyn y Patrick Jamieson y Daniel Romer (2003), «Media Contagion and Suicide Among the Young», *American Behavioral Scientist (ABS)*, 46. 9, pp. 1269-1284.
- Habib, Khaled y Tarek Soliman (2015), «Cartoons' Effect in Changing Children Mental Response and Behavior», *Scientific Research Publishing Inc*, 3, pp. 248-264.
- Hamsher, Jane y Don Murphy y Clayton Townsend (Productores), Oliver Stone (Director), (1994), *Natural Born Killers* [Película], EE. UU, Warner Bros.
- Helfgott, Jacqueline (2008), *Criminal Behavior: Theories, Typologies, and Criminal Justice*, London, Sage Publications, pp. 367-415.

- Herrman, George (2013), *Seven Lives: Based on True Events*, USA, Xlibris Corporation, p. 50.
- Hoffman, Gregg y Mark Burg y Oren Koules (Productores), Darren Lynn Bousman y David Hackl y Kevin Greutert (Directores), (2004-2017), *Saw* [Película], EE.UU, Lionsgate Films.
- Ibn Tufayl, Muḥammad ibn ‘Abd al-Malik (2005), *El filósofo autodidacta*, (Trad. A. González Palencia), Madrid, MAXTOR, p. 90.
- Kinberg, Jud y John Kohn (Productores), William Wyler (Director), (1965), *The Collector* [Película], EE. UU. y Reino Unido, Columbia Pictures.
- Kirschner, David (Productores), Don Mancini (Director), (1988-2017), *Child's Play* [Película], EE. UU., Blu-ray Set.
- Konrad, Cathy y C. Woods y W. Craven y M. Maddalena y K. Williamson y I. Labunka (Productores), Wes Craven (Director), (1996-2011), *Scream* [Película], EE.UU., Dimension Films.
- Kubrick, Stanley (Productores), Stanley Kubrick (Director), (1971), *A Clockwork Orange* [Película], EE.UU., Warner Bros.
- Lewis, Richard y John Watson y Pen Densham y Brian Grazer (Productores), Ron Howard (Director), (1991), *Backdraft* [Película], EE.UU., Universal Pictures.
- Moeller, Thomas (2001), *Youth Aggression and Violence: A Psychological Approach*, NY y London: Psychology press, pp. 267-298.
- Objective Productions (Productores), Jon Richards y Adrian J. McDowall (Directores), (2006-2012), *The Real Hustle* [Serie], Reino Unido, All3Media.
- Osborn, Andrew (2001), ‘Scream’ Movies Are Blamed by Teenage Girl's Copycat Killer, *The Guardian*. Disponible en: <https://www.theguardian.com/world/2001/nov/18/filmnews.film> (fecha de consulta: 10/10/2017).
- Otín Del Castillo, José María (2010), *Psicología criminal: Técnicas Aplicadas de Intervención e investigación policial*, España, Lex Nova.
- Ovejero Bernal, Anastasio (2009), *Fundamentos de psicología jurídica e investigación criminal*, España, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Phillips, Julia y Michael Phillips (Productores), Martin Scorsese (Director), (1976), *Taxi Driver* [Película], EE. UU, Columbia Pictures.
- Sharma, N y O. Prakash y K. Sengar y S. Chaudhury y A. Singh (2015), «The relation between emotional intelligence and criminal behavior: A study among convicted criminals», *Industrial Psychiatry Journal*, 24. 1, pp. 54–58.
- Silver, Joel (Productores), The Wachowski Brothers (Director), (1999), *Matrix* [Película], EE. UU. y Australia, Warner Bros.
- Simeon, Daphne y Jeffrey Abugel (2008), *Feeling Unreal: Depersonalization Disorder and the Loss of the Self*, USA, Oxford University Press.
- Singh, Anita y Agencies (2014), Authors' opposing views on copycat killers, *The telegraph*. Disponible en:

- <https://www.telegraph.co.uk/news/uknews/crime/11157539/Authors-opposing-views-on-copycat-killers.html> (fecha de consulta: 11/10/2017).
- Spikings, Barry y Michael Deeley y Michael Cimino y John Peverall (Productores), Michael Cimino (Director), (1978), *The Deer Hunter* [Película], EE. UU., Universal Pictures.
- Surette, Ray (2017), *Copycat Crime, Oxford and research encyclopedias: criminology & criminal Justice*, UK, Oxford University. Doi: 10.1093/acrefore/9780190264079.013.33.
- Thomas, Emma y C. Roven y C. Nolan (Productores), Christopher Nolan (Director), (2008), *The Dark Knight* [Película], EE. UU. y Reino Unido, Warner Bros Pictures.
- Towers, Sherry y Andres Gomez-Lievano y Maryam Khan y Anuj Mubayi y Carlos Castillo-Chavez (2015), «Contagion in Mass Killings and School Shootings», *PLoS ONE*, 10. 7, pp. 1-12.
- Travis, Alan (1999), Retake on Kubrick film ban, *The guardian*. Disponible en: <https://www.theguardian.com/uk/1999/sep/11/alantravis> (fecha de consulta: 09/10/2017).
- Tufekci, Zeynep (2012), The Media Needs to Stop Inspiring Copycat Murders. Here's How, *The Atlantic*. Disponible en: <https://www.theatlantic.com/national/archive/2012/12/the-media-needs-to-stop-inspiring-copycat-murders-heres-how/266439/> (fecha de consulta: 14/10/2017).
- Wolfradt, Uwe y Stefanie Engelmann (1999), «Depersonalization, fantasies, and coping behavior in clinical context», *Journal of Clinical Psychology*, 55. 2, pp. 225-232.
- همایونی، مرجان (2017)، «شبكة های اجتماعی دختر گمشده را به خانواده اش رساندند.»، *روزنامه ایران*، 6677، ص 17.

MÓNICA FUENTES DEL RÍO

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

**LAS ESCASAS FRONTERAS ENTRE LA
LITERATURA Y EL CINE EN LA OBRA DE
CARMEN MARTÍN GAITE**

El cine es uno de los aspectos que forman parte de la teoría literaria o poética de la escritora Carmen Martín Gaité (1925-2000), expuesta en sus ensayos, críticas literarias, artículos periodísticos y anotaciones de sus “cuadernos de todo”. Sus reflexiones sobre el cine se enmarcan en la concepción de la literatura que elaboró durante cerca de cincuenta años y que compaginó con sus distintas facetas creadoras. Comenzó a escribir poesía y cuentos, géneros que no abandonó durante su vida, aunque dedicó la mayor parte de su creación literaria a la novela. Escribió también teatro y simultaneó la ficción con investigaciones históricas, ensayos, traducciones, críticas literarias, artículos periodísticos, adaptaciones de obras teatrales, prólogos, conferencias, guiones de cine y series de televisión, etc. Una de las señas de identidad del conjunto de su producción es la mutua influencia entre su teoría literaria y su práctica ficcional, así como entre sus facetas creadoras (Fuentes del Río, 2017).

1. CARMEN MARTÍN GAITE, ESPECTADORA CINEMATOGRAFICA

La afición al cine de la autora es fundamental en su formación como escritora. Este aprendizaje se inicia en su juventud, en Salamanca, y se completa con el grupo de escritores de Madrid. Desde joven, era una asidua espectadora, lo que le permitía soñar y evadirse. «Marilyn en Los Ángeles y yo en Salamanca nos escapábamos al cine a la menor ocasión; vivíamos en el cine, soñábamos en el cine, llorábamos en el cine y, al salir del local, la vida era oscura y vacía» (Martín Gaité, 1982: 143).

La autora pertenece a la generación del medio siglo, junto con Rafael Sánchez Ferlosio, Medardo Fraile, Jesús Fernández Santos, Alfonso Sastre, Josefina Rodríguez, Ignacio Aldecoa, etc. Precisamente este la introduce en el grupo, tras reencontrarse en Madrid años después de haberse conocido en la universidad salmantina, al igual que el poeta Agustín García Calvo. Con estos amigos se forma como escritora, conversa sobre cine y literatura, va muchísimo al cine, lee a los principales autores de las distintas tradiciones literarias y publica sus primeros cuentos, por ejemplo, en *Revista Española* (Martín Gaité, 1995; 2002a: 165-176).

El cine influye de forma decisiva en estos escritores, ya que eran muy aficionados a él (Borau, 1997: 49). Rafael Sánchez Ferlosio (durante un curso) y Jesús Fernández Santos fueron alumnos del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas. Este fue guionista y director de documentales sobre historia y geografía, lo que incidió en su estilo literario (Martín Gaité, 1995: 54). Y Alfonso Sastre colaboró como guionista en diversas películas y series televisivas (Jurado Morales, 2012: 157-158). La autora reconoce la influencia del cine en su generación y en su formación. «El impacto del neorrealismo italiano fue decisivo. Introdujo en nuestro país el gusto por las historias antiheroicas» (Martín Gaité, 1995:

54). Así, Borau (1997: 49) cree que en esta corriente cinematográfica¹ bebe el realismo que profesaba la mayoría de estos escritores. Además, Martín Gaité ya había leído a Pavese y Svevo durante un viaje becado a Italia en los años cuarenta.

Aquella mirada oblicua y fragmentaria de la cámara no suplantaba a la nuestra pero la iba complementando. (...) Y desde nuestra incipiente más o menos ambiciosa vocación de novelistas, aprendíamos cine, se infiltraba el cine en nuestro quehacer. Se trataba de un aprendizaje, deleitoso e insensible, como el de los primeros amores. (Martín Gaité, 2006b: 500-501)

La mutua influencia entre el cine y la literatura se da en esta generación de escritores y en los cineastas coetáneos a ellos. «No podíamos por menos de trasvasarnos algo unos a otros porque vivíamos las mismas prohibiciones, leíamos a los mismos autores y asistíamos a las mismas películas» (Martín Gaité, 2002b: 229). Por ejemplo, el primer cortometraje de José Luis Borau «está en la línea de nuestros cuentos de entonces» (Martín Gaité, 2002b: 231).

Al recordar el argumento de *En el río*, un fragmento aparentemente banal de realidad española, me doy cuenta de que el impacto producido por unos forasteros en el joven seminarista que pasa sus vacaciones veraniegas en el pueblo hermana a esta primera criatura de ficción de Borau con cualquier antihéroe de Pavese o Aldecoa. (Martín Gaité, 2002b: 231)

Los directores cinematográficos de la Escuela de Cine, como José Luis Borau, Rafael Azcona, Mario Camus y Basilio Martín Patino, eran apasionados lectores y conocían la obra de estos escritores; de ahí, su influencia.

Por ejemplo, la huella de *Entre visillos*, libro que a Patino le entusiasma, está bastante patente en su película de 1965 *Nueve cartas a Berta*. El protagonista que vuelve después de algún tiempo a una ciudad –que en ambos casos es Salamanca– para mirarla ahora desde fuera, era el eje de mi novela y a mí me parece que de ahí pasó al film de Patino. (Martín Gaité, 2002b: 229)

2. CARMEN MARTÍN GAITE, GUIONISTA CINEMATOGRÁFICA

Una de las facetas creadoras de Martín Gaité son sus colaboraciones en diversos guiones de cine y series de televisión. Por ejemplo, en 1976 colabora con Juan Tébar en los diálogos de *Emilia... parada y fonda*, película dirigida por Angelino Fons e inspirada en su cuento *Un alto en el camino*. En 1984 trabaja con Francisco Abad como asesora en una serie de cuatro capítulos basada en su novela *Fragmentos de interior*. Sobre esta obra ya había escrito antes un guion con Pilar Miró para una

¹ Este tema lo ha estudiado Luis Miguel Fernández Fernández (1992), *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones de la Universidad.

película, aunque finalmente no se rodó. El mismo resultado tuvo otro guion elaborado con Manuel Matji y Eugenio Martín sobre su cuento *La conciencia tranquila* (Martín Gaité, 2002b: 232). En 1982 colabora en el guion de la serie *Teresa de Jesús* y en 1993 en *Celia*, serie sobre el personaje infantil de Elena Fortún que tanto la influyó desde niña en su afición a la literatura y la escritura.

Por fin en 1982 se estrenó, bajo la dirección de Josefina Molina, la serie *Teresa de Jesús*, donde también colaboró como guionista y asesor Víctor García de la Concha. Concha Velasco se convirtió con veracidad escalofriante en la santa de Ávila. Este fue el primer trabajo cinematográfico donde yo me empleé a fondo y con toda mi alma, aunque un poco a tientas y por intuición, más auxiliada por el espíritu teresiano que por el de mis colaboradores. Víctor García de la Concha, especialista en Santa Teresa, no sabía más de cine que yo, y Josefina Molina, que sí sabía mucho más, estaba más atenta a los problemas que le planteaba la dirección que a criticar con detalle mi tarea y menos a aprobarla sin reservas. Así que siempre me quedaba indecisa con el resultado de mis deberes. Nunca había ido con tanto miedo a presentar unos deberes desde los tiempos del bachillerato. (Martín Gaité, 2002b: 232-233)

Todo lo contrario ocurrió durante su colaboración en los guiones de *Celia*. Tanto es así que Martín Gaité considera este rodaje, con el director José Luis Borau, como «uno de los episodios más gratificantes de mi vida, donde mi nuevo maestro puso de realce la famosa máxima de “Enseñar deleitando”» (2002b: 234).

Recuerdo que tras la lectura conjunta de los libros de Elena Fortún *Celia, lo que dice, Celia en el colegio* y *Celia en el mundo* entresacamos los episodios más significativos y los fuimos incorporando a un argumento más estructurado. José Luis iba haciendo la escaleta de cada episodio y me la iba pasando a mí para que elaborara el guion con los diálogos correspondientes. Cuando le llevaba estos deberes, no sufría nada, era un gozo, pero no siempre porque le gustara y dijera amén, sino por los comentarios tan inteligentes a que daba lugar aquella tertulia, de la que siempre sacaba en consecuencia que sobran palabras. Me decía: “Es una pena, porque está muy bonito, pero aquí basta con que Celia abra el abanico y suspire”. (Martín Gaité, 2002b: 233)

Por su parte, Borau «trabajaba un poco de subordinado, en el sentido de que Carmen era una autoridad en el personaje de Celia y en su autora, Elena Fortún» (1997: 48). En esta serie la escritora, gran aficionada al teatro, llegó a interpretar a una monja llamada sor Gaitera (Martín Gaité, 2002b: 234).

En su formación como escritora² es importante su visión y aprendizaje como espectadora, pero, sobre todo, su labor como guionista. En estas colaboraciones aprende las diferencias entre el lenguaje literario y el cinematográfico, así como las servidumbres de este último. Este aprendizaje se refleja en su práctica ficcional, entre otros aspectos. Por ejemplo, *Teresa de Jesús* «le sirve a Martín Gaité como ejemplo

² Peña Ardid (2011: 357) destaca el papel decisivo del cine en la formación estética y en la labor creativa de Carmen Martín Gaité y Rosa Chacel; no así en las demás escritoras coetáneas a ellas.

de una escritura que ha aceptado la soledad para enfrentarse a los obstáculos sociales que siempre tuvo que superar para escribir» (Johnson, 2011: 15). Garriga Espino (2014), que estudia las afinidades entre las dos escritoras, alaba la labor de Martín Gaité en este guion, por el uso de la lengua y por aportar una visión distinta a la impuesta por el franquismo sobre este personaje histórico.

En los diálogos de la serie televisiva, las voces de Martín Gaité y de Teresa de Ahumada se amalgaman armónicamente hasta hacerse indisolubles la una de la otra. Carmen Martín Gaité supo captar la vivacidad desafiante de la prosa teresiana, digerirla y volcarla en las palabras que pone en boca de Teresa de Jesús. Es por esto por lo que las reconocibles locuciones populares tan del gusto de Martín Gaité se cuelan, de manera apolínea, entre los fragmentos trasladados palabra por palabra de las cartas y obras de Teresa de Jesús con admirable rigor histórico-literario; (...) a través de este uso concreto del lenguaje dota de unidad y coherencia a todos los episodios de la serie. (Garriga Espino, 2014: 196-197)

3. LA PRESENCIA DEL CINE EN LA POÉTICA DE CARMEN MARTÍN GAITE

La autora considera que existe una mutua influencia entre el cine y la literatura, que mantienen unas «relaciones tanto explícitas como subterráneas» (2002b: 228), aspectos que destaca en su labor como crítica literaria, en sus comentarios sobre los escritores que lee. El cine comparte con la literatura la capacidad de reflejar la vida, pero también de proporcionar patrones de conducta, hacernos soñar y crear imágenes y conceptos esenciales, como el amor y la muerte.

El cine nos enseñó a mirar las cosas de una determinada manera, nos proporcionó patrones de comportamiento, alimentó nuestros sueños y sobre todo contribuyó a fijar en la conciencia nociones asociadas desde la primera edad a las imágenes en blanco y negro que nos suministraba. (Martín Gaité, 2002b: 229)

La relación entre el cine y la literatura se puede tratar desde otra visión: la aportación del espectador a la película, un papel similar al que desempeña el lector, el interlocutor. Es decir, «la aplicación del comentario personal como añadido indispensable a lo contemplado en pantalla. Me refiero a la costumbre de “contar una película”» (Martín Gaité, 2002b: 230). En el cine y en la literatura, la realidad se convierte en material narrativo, de modo que ambos confieren vida, por su carácter inmortal y eterno. Y son una «brecha en la costumbre», por su capacidad de evasión ante la rutina o cotidianidad, y por brindar la facultad de «vivir por delegación». Por ello, la autora añora el encanto del cine, frente al consumo televisivo.

En la primera posguerra, cuando no existían ni barruntos del invento revolucionario que iba a meternos las imágenes en casa por la pequeña pantalla, ir al cine era la gran evasión, la droga cotidiana, y constituía una ceremonia que hoy ha perdido toda magia; tenía algo de excursión a parajes más o menos exóticos, donde se entraba a

vivir por delegación una historia que abría brecha en la rutina de la propia existencia. (Martín Gaité, 2002b: 224)

Son evidentes las mutuas dependencias e influjos entre cine y literatura (Martín Gaité, 2002b: 226), y sus similitudes. Se distinguen por su forma de narrar y su lenguaje, según aprendió como guionista; y sus relaciones no resultan fáciles.

Siempre he pensado que la relación entre cine y literatura es como la del hijo y la madre, que por muy unidos que estén, no siempre se llevan bien. A veces quieren imponerse uno a otro y se establece el conflicto. Yo creo que hoy el hijo quiere imponerse a la madre y en muchos escritores de hoy lo ha conseguido. Borau, del que he aprendido tanto, dice que si no hubiéramos visto determinadas películas, muchas de las novelas escritas en los últimos cincuenta años serían distintas, muy distintas. Incluso te digo más: de no ser por el cine, habría cosas que ni siquiera las habríamos pensado de la misma manera: la muerte y el amor, por ejemplo. (Martín Gaité en Berasátegui, 2000: 29).

La autora denuncia el abuso del cine en las adaptaciones de las obras literarias.

En el maridaje, que por axioma se da como legítimo entre el cine y la literatura, se viene perfilando de forma cada día más alarmante un fenómeno contra el que nadie ha clamado todavía con la indignación suficiente: el del abuso de uno de los contrayentes, a expensas de la sumisión del otro. Los avasalladores intereses del cine –que simbólicamente podríamos considerar como el elemento macho– predominan de manera altiva y desconsiderada sobre los de la hembra, que, resignada al declive del prestigio, ha llegado a perder la conciencia de su superioridad y pasa por toda clase de humillaciones sin soñar siquiera en buscarse un abogado defensor. A pesar de ser ella quien aporta a esas nupcias la dote fundamental. (Martín Gaité, 2006a: 129)

Al contrario que la televisión, el cine tiene un carácter positivo en su obra, salvo excepciones. Así, critica la emisión televisiva de películas en horarios intempestivos.

La ficción en la gran pantalla, como vemos, aparece ligada a sus recuerdos de juventud en provincias. El cine es una forma más de literatura, de contar historias, un disparador de la imaginación. Pero también hay algunas excepciones. El cine caerá en una visión negativa cuando a este lo mueva la industria cultural, el dinero y el consumismo. Cuando deje de pertenecer al “ayer” y se sitúe en el “actualmente”, es decir, cuando sea víctima del progreso. (Mateu Mur, 2014: 140)

4. LA INFLUENCIA DEL CINE EN SU PRÁCTICA FICCIONAL

La influencia del cine en su obra literaria se refleja de tres maneras: como motivo temático, en las técnicas narrativas o recursos cinematográficos, y en el estilo. Además, su práctica ficcional evidencia sus reflexiones teóricas sobre el celuloide, así como su afición a él. El cine es esencial dentro de su universo personal y creador,

como espectadora fascinada por su poder evocador o como intelectual interesada por la nueva estética audiovisual (Gustrán Loscos, 2014: 163).

4. 1. El cine como motivo temático

El cine forma parte del argumento de sus obras literarias como motivo temático, es decir, es un elemento más de la intertextualidad característica de su narrativa. A veces sirve para acentuar el ambiente de irrealidad, el carácter mágico, maravilloso o fantástico de la historia, o las escasas fronteras entre el sueño y la realidad (es una de las ideas de su concepción de la literatura). En otras ocasiones, tiene un carácter testimonial, ya que en el conjunto de su producción se aprecia la evolución de cómo se percibe el cine en distintos momentos históricos.

Dos ejemplos del primer aspecto son las novelas *El cuarto de atrás* y *Caperucita en Manhattan*. En ambas hay numerosas referencias cinematográficas: actores, personajes cinematográficos, directores, escenas, etc., lo cual demuestra la afición y el gran conocimiento de la autora sobre el cine, como espectadora. En la primera se cita a Greta Garbo,³ Diana Durbin, Claudette Colbert, Gary Cooper, Clark Gable, Paulette Godard, Shirley Temple, Stan Laurel y Oliver Hardy entre otros. Borau (1997: 49) cree que el tema del cine aparece en su narrativa como recuerdo, evocación de momentos de películas vistas o elemento de comparación. Para Pineda Cachero (2000), que también destaca estas referencias cinematográficas como uno de los elementos de intertextualidad de dicha novela, la influencia más importante del cine en la obra es *Rebeca*, película de Hitchcock. Precisamente a partir de *El cuarto de atrás* se intensifica el vínculo intertextual con el cine, como recurso metafictivo que pone en entredicho el realismo del universo representado en la novela, o como motivo temático (Peña Ardid, 2011: 362).

Si en *El cuarto de atrás*, su novela más fantástica y autobiográfica, las referencias cinematográficas y literarias acentúan la irrealidad, la ambigüedad, el misterio, en contraste con los datos históricos y vitales de la escritora; en *Caperucita en Manhattan* resaltan el carácter mágico y maravilloso de la historia, entremezcladas con las numerosas alusiones literarias. Por ejemplo, la niña protagonista y miss Lunatic ven en la calle lo que parece el glamuroso estreno de una película y observan salir de un elegante coche a la actriz Kathleen Turner. Su primoroso zapato de cristal recuerda a la pequeña al personaje de Cenicienta, muy presente en la obra (Martín Gaité, 1991: 123). Algo similar se aprecia en *Nubosidad variable*, aunque, en este caso, no es una novela de tintes tan mágicos como la anterior. Aun así, hay numerosas

³ En el ensayo *Usos amorosos de la postguerra española* (1987), hay varias referencias cinematográficas; entre ellas, una sobre Greta Garbo (Borau, 1997: 49). También se encuentra una alusión a esta actriz en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas* (Martín Gaité, 1982: 143). Este hecho refleja la mutua influencia entre su teoría literaria y su práctica ficcional (Fuentes del Río, 2017).

referencias cinematográficas, como películas, actores, directores, citas, relaciones intertextuales, etc. (Gustrán Loscos, 2014: 158).

Las referencias fílmicas contribuyen a dotar a estas partes de la novela de un halo mágico y ficcional, extraordinario. Ese es el caso de un pasaje en que Mariana compara su relación con Sofía con una película de cautivos (314), una de esas en las que el héroe llega en el último momento para rescatar al personaje que está en peligro. (Gustrán Loscos, 2014: 159)

Como la autora, muchos de sus personajes son aficionados al cine y la literatura. Precisamente estos son sus seres de ficción más propensos a la magia, la fantasía, la imaginación y la ensoñación, ya que ambos sirven para evadirse de la rutina y la cotidianeidad, y alimentan sus sueños. Es el caso de Peter, el chófer de *Capercucita en Manhattan*, que suele fantasear con protagonizar una película de persecuciones, dada su habilidad como conductor (Martín Gaité, 1991: 180-181). O Águeda, la protagonista de *Lo raro es vivir*, quien, como otros personajes de su narrativa, sueña mucho por la noche, una estrategia basada en vivencias personales.

Los conductos subterráneos se habían roto por la noche; (...) Tuve otros sueños de tuberías y de cables sin separar, pero no me acuerdo tan bien como de ese. Solo sé que en uno de ellos aparecía el hombre del mono azul y decía: “Han estado ustedes a punto de tener un cortocircuito”. A sus pies se movía una especie de intestino enmarañado. (Martín Gaité, 2001: 26)

Águeda no solo sueña dormida, sino que también tiene ensoñaciones o fantasías despierta, lo que demuestra las escasas fronteras entre el sueño y la realidad. La influencia del cine es evidente en su personalidad. Ella misma alude a él, por ejemplo, a actores como Robert de Niro o Bette Davis (Martín Gaité, 2001: 60 y 121), y a secuencias de películas, como en esta conversación telefónica.

Mientras decía aquella sarta de tonterías imaginaba en paralelo una secuencia de cine donde una mujer, sin soltar el teléfono, lo va desplazando más arriba o más abajo para dejarse acariciar por su amante. Le hace gestos pidiéndole cautela. Es una escena que se ha visto muchas veces, aunque yo nunca la he protagonizado. En aquella fantasía erótica, las manos de mi amante eran las del hombre alto.

Tomás se echó a reír.

–Venga, no seas gamberra. ¿Fuiste a ver a tu abuelo?

–Sí.

–¿Y qué tal?

–Nada, estaba dormido. Tendré que volver otro día. Lo de mi madre, según me han dicho, lo ha encajado muy bien. Ya sabes que es lo único que me preocupaba. ¿Tú cuándo vienes?

–Creo que tardaré todavía una semana. Lo que tenías que hacer es pedir permiso y dejarte de abuelos, padres y demás familia. Al fin y al cabo, para el caso que te han hecho...

El hombre alto me empezó a desabrochar el pijama. Lo hacía despacito, sin dejar de mirarme. Agarré aquella mano con la mía izquierda, se la volví hacia arriba y le fui besando primero la palma y luego los dedos uno a uno. No oponía resistencia. De todas maneras, el hecho no de conocer su nombre bloqueaba intermitentemente el vuelo de mi fantasía. (Martín Gaité, 2001: 27-28).

En otro pasaje, Águeda, que es investigadora, traductora y escritora, cuenta: «Y ya bajo el chorro de la ducha, que siempre me inspira, seguí sacándole punta al circuito incesante que se establece entre el cine, los sueños, las normas de conducta y la interpretación de la realidad» (Martín Gaité, 2001: 120). En otro instante piensa en ir al cine para evadirse del malestar por su encuentro con una estatua viviente que le recuerda a un antiguo amor. Al final, se consuela con los libros y su labor creadora. El cine y la literatura cumplen una función de evasión y refugio ante la rutina; tanto que un personaje de su relato *Ya ni me acuerdo* (1962) se extraña de que no sea así.

Amparo le dice al protagonista, que está con los de Ibérica Films en un pueblo cercano a la frontera con Portugal, que le gustan mucho los documentales, pues en ellos “se pueden sacar las cosas que no cambian. Las que están siempre ahí, a la vista” (79). Al que le escucha le parece advertir mucha amargura bajo estas palabras. Porque el hombre deduce que algo malo le pasa a la mujer para no preferir las películas que cuentan historias.⁴ (Borau, 1997: 50-51)

Muchos de sus personajes no solo son espectadores, sino que algunos, incluso, se dedican profesionalmente al cine. En sus obras se encuentran distintas profesiones cinematográficas (tramoyistas, cámaras, técnicos de sonido y luminotecnia, directores, guionistas, productores, etc.), como en *Irse de casa* y *Caperucita en Manhattan*. En esta, los lectores asistimos al rodaje de una película, escena en la que, sin saberlo, se ven inmersas las dos protagonistas, lo que acentúa el carácter mágico y maravilloso de uno de los momentos cruciales de la historia.

Respecto al carácter testimonial, durante la postguerra el cine, alimentador de sueños y reflejo de las distintas realidades, era visto con reticencia. Así, en la novela *Entre visillos*, Julia reconoce en su confesión en la iglesia la influencia del cine.

–Verá, padre, que algunas veces cuando he ido al cine, me excito y tengo malos sueños.

La cuestión era empezar aunque fuera con un rodeo, despegar la lengua, sentirse la húmeda.

–El cine, siempre el cine, cuántas veces lo mismo. Ahí está el mal consejero, ese dulce veneno que os mata a todas. Pero sueños, ¿cómo, dormida?

–Sí, padre, casi siempre dormida. Aunque anoche no tanto. Anoche estaba bastante despierta y lo pensé porque quise. Y si estoy dormida, cuando me despierto, me gusta haber soñado esas cosas. (...)

–No vuelvas mucho al cine, hija. Hace siempre algún mal.

⁴ Martín Gaité también colaboró en guiones de documentales.

–Voy esta tarde; pero es dos erre. “Marcelino pan y vino”, una de un milagro. (Martín Gaité, 2002c: 45-47)

En aquella época, antes de la expansión del invento de la televisión, ir a ver una película era vivido como una auténtica ceremonia, de modo que, al romperse el hechizo, la magia, era fácil sentirse frustrado al volver a la rutina, la cotidianidad. Como explica Martín Gaité (2002b: 224), en el cuento *La oficina* (1954), «he dejado un testimonio de la lejanía que podía llegar a introducir “ir al cine” entre la historia contemplada en la pantalla y la vida cotidiana del espectador o espectadora. En este caso, una muchacha no muy agraciada, mecanógrafa en una oficina».

Allí mismo, atravesando la calle había un cine (...) Parecía mentira lo cerca que estaba, lo fácil que era ir. A Mercedes le hubiera gustado tener que preparar un largo viaje y ponerse un vestido completamente distinto, despedirse de todos como si nunca fuera a volver. Se extasiaba con las películas technicolor, de caballos rojizos vadeando ríos, de persecuciones y galopadas, de lejanas montañas tan verdaderas, de carros trashumantes (...) de cabarets, de naufragios, de mujeres fascinantes que cantan con collares de flores, de hombres duros y arrojados, de muerte y contrabando, de barcos piratas, de amores inconmesurables. Cuando el más alto escapaba de todos los peligros y llegaba, por fin, a besar a la muchacha, se encendían las luces bruscamente, empezaba a chillar una gramola, y era que las echaban. Estaban en un local mal iluminado, que olía a ozonopino, donde se paseaban como fantastas dos o tres niños arrendados que pregonaban chicle y patatas fritas.

–¿Vamos? –le decía su amiga, levantándose.

Mercedes sentía una sorda irritación que se le enconaba al no saber contra quién dirigirla. Miraba con ojos rencorosos la pantalla, que era solo una sábana estirada, y se revolvía contra aquella estampada y fría blancura igual que un toro engañado al embestir, ávido de sangre. (Martín Gaité, 2002b: 224-225)

El cine sirve para describir el vacío y la conciencia de la frustración del personaje (Borau, 1997: 50). Esta frustrante sensación por la lejanía que se sentía cuando se iba al cine se debía al desconocimiento que tenía el público de la postguerra sobre el funcionamiento de la industria cinematográfica, ya que solo algunas revistas especializadas daban cuenta de ello, además de la distancia que existía entonces entre el espectador y los actores (Martín Gaité, 2002b: 225).

De esta ignorancia he dejado testimonio en mi primera novela larga *Entre visillos*. Julia Ruiz le habla a una amiga de provincias de su novio madrileño, que al padre no le gusta. La amiga le pregunta:

–Él, ¿qué hace?, ¿cosas de cine, no?

–Sí.

–¿Es director?

–No, director no. Ha estudiado en un Instituto de Cine, que les dan el título y tienen mucho porvenir, una cosa nueva. Él escribe guiones, los argumentos, ¿sabes?, o por

ejemplo para adaptar una novela. (...) No es lo mismo. Cambiar los diálogos y eso. Pero también hace él argumentos que se le ocurren.⁵

–Sí –resumió Isabel–. Son esos nombres que vienen en las letras del principio de la película. (Martín Gaité, 2002b: 226)

Su obra literaria también refleja la costumbre de «contar una película», que suponía añadir el comentario personal a lo visto en pantalla, habitual durante la juventud de la escritora, tanto que la revista *Primer Plano*, de los años cuarenta, incluía una sección fija titulada «La película que ha visto ayer Cándida».

Buscándole ya tres pies al gato, quién sabe si no estaría oculto en algún “cuarto de atrás” el recuerdo de esta sección fija, cuando escribí en 1953 mi cuento “Un día de libertad”, donde una mujer recién llegada del cine recibe a su marido –que ella cree que viene de la oficina– contándole la película que ha visto. El tono ingenuo en que se desliza esta narración significa para el marido (que se ha pasado el día por la calle dándole vueltas a cierto conflicto laboral) un placer cálido, como de nana o vuelta al claustro materno. Una mezcla de sueño y rutina. Años más tarde, en su excelente novela *El beso de la mujer araña*, Manuel Puig basaría sobre esta costumbre de contar películas la relación entre dos presos que comparten celda. (Martín Gaité, 2002b: 230)

Durante los años cincuenta se veían las películas del neorrealismo italiano, lo que ha dejado huella en las obras de la autora. «También en *Fragmentos de interior*, Luisa, de Matalpino, llega a servir a Madrid para buscar a un chico, Gonzalo Marín, que la sedujo durante un rodaje en la Pedriza de Manzanares» (Borau, 1997: 49).⁶

4. 2. Las técnicas narrativas

En su narrativa Martín Gaité emplea técnicas y recursos similares a los usados por el cine, como la elipsis, el punto de vista o la focalización, o la configuración cinematográfica de algunas novelas, que ella atribuye a su afición al mismo. Así, la autora utiliza la elipsis u omisión de escenas innecesarias. Su uso puede ser influencia de su afición cinematográfica, pero también es reflejo de su teoría literaria, en concreto, sus ideas sobre el arte de narrar. Por ejemplo, en *Caperucita en Manhattan* omite repetir escenas o momentos que el lector ya ha presenciado, es decir, muestra solo lo imprescindible para entender e interpretar la historia. Además, así logra mantener el interés del lector por continuar leyendo. Sin duda, es una muestra de la eficacia narrativa, fundamental en la escritura literaria, como afirmaba en sus

⁵ En este párrafo se halla una de las ideas de la autora sobre la diferencia entre el lenguaje literario y el audiovisual, que ella misma pudo comprobar como guionista de cine y series de televisión; por ejemplo, en la adaptación televisiva de *Entre visillos*, dirigida por Miguel Picazo. Esto refleja la mutua influencia entre su teoría literaria y su práctica ficcional, y entre sus diferentes facetas creadoras (Fuentes del Río, 2017). También en *Retahílas* se menciona la dificultad de convertir en cine ciertas sensaciones, por sus propias particularidades (Martín Gaité, 2002c: 63).

⁶ Borau (1997: 49) cita también como ejemplo el párrafo de *Entre visillos* al que alude la nota 5.

reflexiones sobre la literatura. Otro recurso narrativo usado también por el cine es el punto de vista o la focalización. Se aprecia, sobre todo, en la configuración cinematográfica del final de *Retahílas* y *Nubosidad variable*.

Es decir, la subjetividad que ofrece la perspectiva de los protagonistas principales ha dado paso a una escena donde esos mismos personajes son espiados desde otra perspectiva por un testigo secundario, la criada vieja en *Retahílas* y el camarero de un chiringuito en *Nubosidad variable*. De repente han aparecido imágenes objetivas captadas desde otro plano, percibidas más visualmente por el lector, como si él fuera la cámara y pillase sin preparación ni maquillaje a los actores. Bueno, algo así. Pero lo que importa resaltar es que yo, al componer mi novela, no me daba cuenta de la herencia del cine –concretamente en esos finales–. Me di cuenta al hablar de ello con Borau, sobre todo tras nuestro trabajo en colaboración para la serie televisiva de Celia. (Martín Gaité, 2002b: 228)

La estrategia de focalización consiste en lo siguiente: «el enfoque que venía dándose da un quiebro. Como consecuencia, el lector, que estaba enfrenteado a la actuación directa de los personajes, pasa a asistir a la escena desde otra perspectiva, la que le corresponde a un nuevo personaje, bien recién llegado, bien presente pero sin intervención verbal, casi un espectador» (Martinell Gifre, 1994: V).

Es en ese momento, y a través de los ojos de Juana, medio familiar, medio criada, ya excluida de pequeña de los juegos de los hermanos Germán y Eulalia, cuando el lector se enfrenta a una realidad total: en un punto exacto en el tiempo, en el reconocimiento de detalles íntimos de la habitación y en la constatación de la postura íntima de los personajes. (Martinell Gifre, 1981-1982: 479)

Esto último es evidente en *Nubosidad variable* (1992). En las últimas páginas, el camarero Rafael Heredia, en el chiringuito La Caracola, ve a las dos mujeres (las dos protagonistas, Sofía y Mariana) sentadas frente al mar, leyendo y escribiendo hasta que un chaparrón las obliga a recoger y a marcharse cubriéndose la cabeza con la chaqueta. Hasta entonces eran ellas las que miraban; en ese momento son miradas por otros, que están al margen de la escena. (Martinell Gifre, 1994: V-VI)

Esta misma técnica se encuentra en la novela *La Reina de las Nieves*. «El lector, tras haber visto, por intervención del narrador, a la señora de la Quinta y a un lugareño acercarse al acantilado, vuelve a verlos, pero esta vez desde más lejos, y a través de los prismáticos de un extranjero» (Martinell Gifre, 1994: VI). Lo mismo ocurre en *Retahílas*, cuando el narrador, adoptando la voz de Juana, expresa la envidia acumulada durante años (Martinell Gifre, 1994: VI). «Solo hay un momento en la novela en el que la distancia la crea el personaje central. Es cuando Eulalia dice: “Se fue creando atrás, pequeñita, la escena, mientras me alejaba y os decía aún adiós con la mano”» (Martinell Gifre, 1994: VI). Esta misma técnica es usada en *El cuarto de atrás* (1978) para crear la ambigüedad del final sobre si la visita del hombre vestido

de negro es real o soñada por la protagonista. Cuando su hija regresa a casa, la despierta de su sueño. Entonces, ni ella ni el lector lo sabe.

La autora favorece la ambigüedad al hacer que la hija pregunte: “–Pero ha venido a verte alguien, ¿verdad?”. Cuando, sobresaltada, la mujer le pregunta por qué dice eso, contesta la chica: “–Porque he visto ahí fuera una bandeja con dos vasos” (205). No se trata aquí de que se nos ofrezca una visión más distante de la escena, sino de que la nueva visión aumenta la perplejidad del lector, que pudo haber pensado que el personaje soñaba o imaginaba, en su soledad, la presencia de un interlocutor que estimulara su propio recuerdo. Acabamos de ver cómo la irrupción de un personaje puede alimentar o destruir la sensación de que algo se ha soñado. (Martinell Gifre, 1994: VII)

La mirada distanciada, como si fuera una cámara, es otro punto de vista, el de alguien que contempla la escena como si se saliera del libro, lo que enriquece la historia y sirve para aportar al lector otra información y contrastarla con la recibida.

Relatos en los que pocas veces deja de aparecer un extraño a la trama que la contempla desde fuera, desde otro punto de vista. Y ya solamente esta mirada del forastero, no implicado directamente en lo que ocurre, supone un revulsivo para el argumento. Concretamente en todas mis novelas, desde *El balneario* a *Irse de casa*, esta mirada de alguien que en un momento determinado contempla lo que ocurre, como si se saliera del libro para verlo, es una constante, sea herencia del cine, de Albert Camus o de mi propia extrañeza congénita ante la realidad. (Martín Gaité, 2002b: 229)

Esta mirada renovada la aportan, por ejemplo, Pablo Klein, en *Entre visillos*; Luisa, en *Fragmentos de interior*; y Amparo Miranda, en *Irse de casa*.

En sus novelas, el lector ve qué ocurre a través de los ojos de los distintos personajes, incluso en una misma escena, como si se tratara de una cámara cinematográfica que enfoca desde posiciones diferentes.⁷ Así ocurre en *Capercucita en Manhattan* o en el cuento *El pastel del diablo* (González Couso, 2014).

Los ojos funcionan como una cámara cinematográfica que dirige la atención del receptor hacia cada uno de los personajes con quienes se encuentra Sorpresa (...) La mirada infantil configura un filtro en la caracterización de los demás personajes que Sorpresa se va encontrando en las distintas estancias de la Casa Grande. En la primera habitación se halla la mujer vestida de rojo. Los rasgos que primero percibe la niña son su modo de vestir, su peinado, su calzado, hasta dar con su mirada. (González Couso, 2014: 40-41).

En *Nubosidad variable*, también se aprecia el uso del punto de vista de los personajes. Hay muchos momentos en los que Martín Gaité concreta cómo observan los personajes o cómo son observados por otros (Gustrán Loscos, 2014: 161). A

⁷ Se trata del concepto de *focalización interna* de Genette (1998: 51).

veces, dirige la mirada de los personajes (y la del lector) hacia determinados detalles y otras, ofrece una visión general del espacio que los rodea.

Un recurso que puede hacernos recordar la cámara y el uso de planos detalle, planos generales o incluso el uso del zoom (...) Ese modo tan peculiar de narrar la acción es lo que en el cine correspondería con la técnica de la cámara subjetiva, por la que el espectador solo ve aquello que el personaje ve, como si observara a través de sus propios ojos. (Gustrán Loscos, 2014: 161-162)

Los desenlaces de sus obras recuerdan también a la influencia del cine, como los finales abiertos a la interpretación e imaginación del lector de *Capercita en Manhattan* y, sobre todo, de *El cuarto de atrás*. El desenlace de esta es tan ambiguo que tanto la protagonista de la historia como el propio lector dudan de si la visita de un misterioso hombre vestido de negro y la conversación entre ambos ha sido realidad o un sueño. Uno de los elementos que finalmente contribuye a pensar que el diálogo sí ha tenido lugar es la repentina aparición de una cajita dorada. Borau (1997: 50) cree que esta técnica recuerda a la usada en la película *El mago de Oz*.

4. 3. El estilo literario

La visualidad y la oralidad, características del estilo literario de Carmen Martín Gaité, evidencian también la influencia del cine. Calvi (1997: 53) considera que tanto lo visual como el dominio del habla coloquial se deben al influjo del neorrealismo italiano. No en vano la autora, gran aficionada a la conversación, afirmaba que escribía como hablaba. El tono oral, conversacional, predomina en el conjunto de su producción. En su narrativa son fundamentales los diálogos, aunque también los monólogos interiores. El ejemplo más representativo es su novela *Retahílas*, compuesta por un diálogo ininterrumpido entre dos personajes. A Martín Gaité se le daba bien escribir diálogos; de ahí, sus colaboraciones como guionista. Igual maestría mostraba al reproducir el habla coloquial. En este sentido, Seco (1973) destaca la fidelidad del lenguaje de los distintos personajes de *Entre visillos*.

Respecto a la visualidad, la escritora ha explicado que cuando trabajó en el guion televisivo de *Teresa de Jesús* no le resultó tan difícil expresarse «en términos cinematográficos», porque todos sus cuentos y novelas anteriores «están muy cimentados sobre lo visual. Para mí es fundamental que “se vea” lo que escribo y que se oiga hablar a la gente (...) Se lo debo al cine» (2006b: 502). Gustrán Loscos (2014: 164) afirma que sus obras transmiten «la preocupación de la autora por “hacer ver” a sus lectores aquello que estaba narrando, por comunicarse con ellos de la forma más cercana posible». Este aspecto está relacionado con la consideración de la literatura como acto comunicativo, idea central de su poética, reflejada en su práctica ficcional (Fuentes del Río, 2017). Y con conceptos fundamentales del arte de narrar, como la eficacia narrativa, la coherencia, etc. Toda su producción ejemplifica su constante preocupación por el lector.

4. 4. La presencia de las reflexiones teóricas cinematográficas en su narrativa

Como hemos visto, sus reflexiones sobre la literatura y el cine están presentes también en su práctica ficcional, en boca de sus personajes o de la voz narradora. Gustrán Loscos, que ha analizado el influjo del cine en *Nubosidad variable*, como motivo temático y formal, distingue un tercer nivel: como «recurso metafórico para hablar de la vida, lo real y lo ficticio» (2014: 157). Además, considera la presencia del cine en su obra como algo inherente a su imaginario personal y su influencia en su visión y expresión del mundo (2014: 164).

(...) un plano metafórico donde enlaza con preocupaciones constantes de nuestra autora como es la ausencia de fronteras sólidas entre la realidad y la ficción, es decir, la naturaleza heterogénea y compleja de la vida. (...) El cine es un elemento más de ese *totum revolutum* que es para Martín Gaité la realidad: lo ficticio y lo real comparten el mismo estatus en su imaginario personal y eso se plasma en su escritura. (Gustrán Loscos, 2014: 163)

BIBLIOGRAFÍA

- Berasátegui, Blanca (2000), «Es preferible equivocarse a callar», *La Razón*, 24 de julio, pp. 28-29.
- Borau, José Luis (1997), «Presencia del cine en la obra de Carmen Martín Gaité», en Emma Martinell Gifre (coord.), *Al encuentro de Carmen Martín Gaité. Homenajes y bibliografía*, Barcelona, Universitat de Barcelona, pp. 48-51.
- Calvi, Maria Vittoria (1997), «Carmen Martín Gaité, en busca de interlocutor italiano», en Emma Martinell Gifre (coord.), *Al encuentro de Carmen Martín Gaité. Homenajes y bibliografía*, Barcelona, Universitat de Barcelona, pp. 52-56.
- Fuentes del Río, Mónica (2017), *La concepción de la literatura en la obra de Carmen Martín Gaité: de la teoría literaria a la práctica ficcional. Un modelo comunicativo*, Madrid, Universidad Complutense, «eprints.ucm.es/42366/».
- Garriga Espino, Ana (2014), «Leyendo a Teresa de Jesús a través de Carmen Martín Gaité», en José Teruel Benavente y Carmen Valcárcel (eds.), *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, Madrid, Siruela, pp. 191-206.
- Genette, Gérard (1998), *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra.
- González Couso, David (2014), «El tiempo de la incertidumbre. Notas para la lectura de *El pastel del diablo*, de Carmen Martín Gaité», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 52, pp. 36-47.
- Gustrán Loscos, Ana (2014), «La huella del cine en *Nubosidad variable*», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 52, pp. 157-165.
- Johnson, Roberta (2011), «El pensamiento feminista de Carmen Martín Gaité», *Ínsula. El legado de Carmen Martín Gaité*, coord. José Teruel Benavente, 769-770, pp. 12-16.

- Jurado Morales, José (2012), *Las razones éticas del realismo: Revista Española (1953-1954) en la literatura del medio siglo*, Sevilla, Editorial Renacimiento.
- Martín Gaité, Carmen (1982), «De Madame Bovary a Marilyn Monroe», *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, pp. 133-146.
- Martín Gaité, Carmen (1991), *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Siruela.
- Martín Gaité, Carmen (1995), *Esperando el porvenir. Homenaje a Ignacio Aldecoa*, Madrid, Siruela.
- Martín Gaité, Carmen (2001), *Lo raro es vivir*, Barcelona, Anagrama.
- Martín Gaité, Carmen (2002a), «El cuento español de posguerra», *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, pp. 165-176.
- Martín Gaité, Carmen (2002b), «Cine y literatura», *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, pp. 224-235.
- Martín Gaité, Carmen (2002c), *Traer a cuento*, ed. Julián Moreiro y coords. Amparo Medina-Bocos y Esperanza Ortega, León, Edilesa.
- Martín Gaité, Carmen (2006a), «Abusos del cine sobre el cuerpo de la literatura. Reivindicación de Eça de Queiroz (*Diario 16*, 26 de septiembre de 1977)», en José Teruel Benavente (ed.), *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, Madrid, Siruela, pp. 129-130.
- Martín Gaité, Carmen (2006b), «Reflexiones en blanco y negro (*Academia. Revista del Cine Español*, núm. 12, octubre de 1995)», en José Teruel Benavente (ed.), *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, Madrid, Siruela, pp. 500-503.
- Martinell Gifre, Emma (1981-1982), «Un aspecto de la técnica presentativa de C. Martín Gaité en *Retahílas*», *Archivum*, XXXI-XXXII, pp. 463-481.
- Martinell Gifre, Emma (1994), «Prólogo» a Carmen Martín Gaité, *Retahílas*, Barcelona, Destino, pp. I-XX.
- Mateu Mur, Anna (2014), «El cine y la televisión en los artículos de prensa de Carmen Martín Gaité», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 52, pp. 137-146.
- Peña Ardid, Carmen (2011), «Más allá de la cinefilia y la mitomanía. Las escritoras españolas ante el cine», *Arbor*, vol. 187, 748, pp. 345-370.
- Pineda Cachero, Antonio (2000), «Comunicación e intertextualidad en *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité (1.ª parte): literatura versus propaganda», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 16.
- Seco, Manuel (1973), «La lengua coloquial: *Entre visillos*, de Carmen Martín Gaité», en *El comentario de textos*, Madrid, Castalia, vol. I, pp. 361-37.

ALBERTO ISMAEL GARCÍA AGUILAR

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

**PÍO BAROJA Y LA *NOVELA FILM*: LA
ESCRITURA CINEMATOGRAFICA EN *EL
POETA Y LA PRINCESA O EL CABARET DE
LA COTORRA VERDE***

De la compleja relación de Pío Baroja con el cine surgió una obra que, tanto por su estructura como por su estilo, constituye una auténtica rareza en la producción literaria del escritor y de la generación noventayochista, hasta el punto de que estudiosos como Hidalgo la califican como «pieza-isla» (2006: 352). Se trata de *El poeta y la princesa o El cabaret de la Cotorra Verde*, publicada por primera vez el 27 de diciembre de 1929, donde el autor desarrolla un argumento folletinesco con una escritura que imita en muchos aspectos un guion fílmico.

A pesar de las peculiaridades que presenta este texto, hasta ahora no se ha realizado ningún acercamiento académico relevante hacia el mismo. Numerosos estudios sobre las relaciones interartísticas entre cine y literatura durante los años 20 lo mencionan y resaltan su doble condición de novela y de guion (Fernández Urbina, 1990; Corbalán, 1998; Gubern, 1999; Hidalgo, 2006), pero sin elaborar ningún análisis que corrobore su afirmación. Quesada (1981), Utrera (1981; 2000), Molina Foix (1999) y Albersmeier (2001) han publicado comentarios de cierta consideración, aunque estos resultan insuficientes por limitarse a enumerar algunos recursos cinematográficos sin profundizar en la motivación de su empleo: el primero de ellos destaca el uso de *flashbacks*; Utrera no señala más que esta misma ruptura temporal y el empleo de dos primeros planos, al igual que Molina Foix; y Albersmeier, aunque propone una división en secuencias, reduce toda mención a técnicas fílmicas a ofrecer el número de fragmento en el que se encuentran los *flashbacks*, un par de ejemplos de planos cercanos y un corte de continuidad entre escenas.

Esta falta de atención al texto justifica un análisis detenido del mismo. Por eso, este trabajo se plantea como objetivo intentar determinar en qué medida se apropia de procedimientos literarios y rasgos estilísticos propios de un guion fílmico y cómo utiliza las distintas técnicas cinematográficas que presenta, recurriendo para ello a la primera edición del texto.¹ De este modo, los dos primeros epígrafes se dedican a la relación de Baroja con este medio audiovisual hasta la publicación de la obra estudiada y al panorama general de la situación de la novela cinematográfica española durante la década de los 20, modalidad en la que Baroja quiso inscribir el texto al

¹ Pío Caro Baroja (1987: 145) señala tres ediciones de *El poeta y la princesa* posteriores a 1929, que, a partir de 1931, se publican junto con otros textos:

-Baroja, P. (1931). *El poeta y la princesa*. Madrid: Espasa-Calpe.

-Baroja, P. (1953). *El poeta y la princesa o el cabaret de la Cotorra Verde*. Madrid: Afrodisio Aguado.

-Baroja, P. (1985). *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo y otras historias*. Madrid: Caro Raggio.

Falta en esta lista las ediciones incluidas en las obras completas de Pío Baroja en Biblioteca Nueva (1976 [1946]) y en Círculo de Lectores (1999), al cuidado esta última de José-Carlos Mainer, y la publicada en una antología de relatos cinematográficos preparada por Utrera (1999).

subtitularlo *Novela film*. Tras esta información contextual, se analizarán, primero, los procedimientos y rasgos de estilo considerados por diversos académicos como característicos de un guion de cine, así como otros narrativos, y, en segundo lugar, aquellos recursos fílmicos que el texto indica o sugiere.

1. PÍO BAROJA Y EL CINE

De los autores de la Generación del 98, Pío Baroja (1872-1956) fue quien mantuvo la relación más ambigua con el arte cinematográfico. Aunque se interesó por él, mostró desde sus inicios una postura ambivalente que ya se aprecia en la que Utrera (1981) considera su primera opinión sobre el cine, que se encuentra en el artículo «Elementos de transformación (La moda, el lujo y el cinematógrafo)», incluido en *Las horas solitarias* (1918). En él, al mismo tiempo que describe el cine como una diversión sencilla y banal, indica las múltiples posibilidades que ofrece para el futuro: «Será con el tiempo uno de los elementos mayores de divulgación y de cultura» (Baroja, 1920 [1918]: 333).

No obstante, muchas de sus referencias cinematográficas resultan superficiales y no aportan demasiado al estudio de la concepción barojiana del cine, aunque sí se advierte en ellas cierta reticencia a aceptar este nuevo entretenimiento,² tal como se expresa en *Paradox, rey*: «No, no me entusiasman esas ferias elegantes con sus cinematógrafos [...]» (Baroja, 1917 [1906]: p. 239). Esta idea se repite, como explica Utrera (1981), en distintos pasajes de sus textos en los que una breve alusión similar a la anterior revela su rechazo hacia este medio, a pesar de que en ocasiones valora el adelanto técnico que supone: «Sí; hay la novedad fotográfica y la fonográfica» (Baroja, 1937: 14).

La primera de las adaptaciones al cine de una obra de Pío Baroja consistió en una secuencia de la película, hoy perdida, de Nemesio M. Sobrevila *Al Hollywood madrileño* (1927), en la que el dueño de un mesón y su hija reciben la visita de varios productores que les cuentan sus proyectos cinematográficos. Así, cada historia se transemiotiza en una secuencia insertada en el metraje, y una de ellas corresponde a la pieza teatral barojiana *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo* (Gubern, 1999), publicada un año antes de la realización del filme. Resulta llamativo que Baroja no mencione en sus escritos esta adaptación, cuya existencia seguramente conoció, pues en ella además actuó su hermano mayor, Ricardo. Aunque este silencio sugiere desinterés por el cine, ese mismo año publica en *La Gaceta Literaria* un breve artículo titulado «Nuestros novelistas y el cinema», donde defiende la técnica y la interpretación actoral como los elementos clave de cualquier película; el argumento, en cambio, carece de

² García Escudero (1962: 123) y Cantos Pérez (1978: 359) insisten en la poca afición del escritor a acudir al cine, aunque, en una contradicción propia de Baroja, él confesaría que le hubiera gustado escribir para este medio (Polo, 1931: 15).

relevancia al tratarse de un arte alejado de preocupaciones intelectuales (Baroja, 1927: 4).

Por estas declaraciones sorprende que, cuando en la primavera de 1928 los productores Enrique Durán y Fidel Lapetra le proponen la adaptación al cine de su novela *Zalacaín el aventurero*, él acepte con agrado, tal como recuerda su sobrino Julio Caro Baroja: «Al tío, que no iba al cine ni a ningún espectáculo, [...] le gustó la idea de ver desde dentro un montaje de película» (1972: 188). De este modo, el rodaje en el verano de 1928 del filme supuso el primer contacto del autor con la realización cinematográfica, y la implicación que mostró con el proyecto demuestra que sintió verdadero interés. De hecho, no solo siguió con atención todo el proceso e incluso ofreció su casa como escenario (Roldán Larreta, 2000), sino que también participó como actor interpretando un pequeño papel, el del personaje del Jabonero.³

Esta experiencia cambió el modo en que Baroja consideraba el cine y, a partir de ese verano, elaboró reflexiones algo más elogiosas al respecto. En la tercera sesión del cineclub de *La Gaceta Literaria*, cuando se proyectaron algunos fragmentos de la película, el autor leyó su conferencia sobre la adaptación de su novela, que se publicó en esa misma revista en marzo de 1929. En este texto Baroja expresa con mayor extensión que en ningún otro sus ideas sobre este medio, al que califica como «un hito» (Baroja, 1929a: 1). Sin embargo, a pesar de este reconocimiento de su relevancia, no abandona del todo los planteamientos que había publicado en 1927, pues, si bien admira el dinamismo de este arte audiovisual, rechaza el contenido con el que él lo vincula: «[...] está casi siempre mezclado con una retórica insoportable e inspirado en una moral de adoración al dinero y al lujo para mi gusto repulsiva» (Baroja, 1929a: 1).

En esta conferencia también establece una importante distinción entre dos grupos dentro de sus contemporáneos: el de los «cinematófobos» y el de los «cinematófilos», es decir, el de los detractores del cine (entre los que se encuentran Unamuno y Antonio Machado) y el de sus defensores (como Azorín y Valle-Inclán). Baroja, por su parte, no se incluye ni entre los cinematófilos ni entre los cinematófobos y muestra una actitud que oscila entre la indiferencia y la curiosidad: «En esto, como en muchas cosas, me siento un poco murciélago, a veces pájaro, a veces ratón» (Baroja, 1929a: 1). Sin embargo, este posicionamiento que el escritor presentaba como ambiguo se inclinaba en realidad hacia el interés, ya que en el verano de 1929 escribe *El poeta y la princesa o El cabaret de la Cotorra Verde*. Aunque se trata de la única publicación literaria del autor vinculada con el cine, revela una fascinación por el

³ La opinión de Baroja sobre este filme revela que le satisfizo: «No creo que estuvo del todo mal» (Aguirre, 1954: 13).

medio audiovisual que deriva de su experiencia en la adaptación de *Zalacaín el aventurero*.⁴

2. LA NOVELA CINEMATOGRAFICA ESPAÑOLA DURANTE LA DÉCADA DE LOS AÑOS 20

La popularización del cine durante la década de los años 20 llevó a numerosos escritores a buscar en este arte formas de expresión que renovaran la novela tradicional. Esta influencia, sin embargo, ya había sido anunciada en fechas algo más tempranas por Blasco Ibáñez, pues en 1916 utiliza por primera vez el término «novela cinematográfica» en una entrevista, aunque el sentido con el que lo emplea resulta ambiguo. Lo usa indistintamente como sinónimo de *película* (Vinaixa, 1916: p. 1) y de *novela escrita para el cine*, tal como se lee en el prólogo de *El paraíso de las mujeres* (1922), el primero de sus textos redactado expresamente para una productora de Estados Unidos: «[...] jamás pensé que mi novela cinematográfica pudiera convertirse en un volumen impreso» (Blasco Ibáñez, 1922: 15). También recurre a expresiones como «novela luminosa» (1922: 10) o «novela expresada por el gesto» (1922: 11) para referirse a los filmes; e incluso afirma: «La cinematografía [...] es una novela expresada por medio de imágenes y frases cortas» (1922: 9), motivo por el que defiende la universalidad de este arte durante su etapa muda. Se trata de un planteamiento similar al expresado por Pío Baroja en una entrevista publicada en *Popular Film*, en la que también realzó el carácter narrativo del cine: «La mayoría de las películas son novelas gráficas» (Suárez Guillén, 1929: 14). En estas mismas declaraciones, al igual que Blasco Ibáñez, defendió el cine mudo porque, según él, el «hablado quita internacionalidad, cosmopolitismo a la película, uno de sus mayores encantos» (Suárez Guillén, 1929: 14).

Los distintos sentidos con los que Blasco Ibáñez utiliza el término «novela cinematográfica» se refieren, según Corbalán (1998), a tres tipos de textos: el argumento de una novela llevada al cine, un «escenario» (galicismo que significa *guion fílmico*) o una historia escrita para este medio y una novela que emplea recursos cinematográficos y es fácilmente adaptable. Sin embargo, este último rasgo no siempre existe en los textos que el autor escribió para la pantalla, como ocurre con *El paraíso de las mujeres*, que requería tantos efectos especiales para su adaptación que, con las limitaciones tecnológicas de aquella época, el proyecto no fue posible (Blasco Ibáñez, 1922).

⁴ Otro escrito cinematográfico de Baroja (en este caso sin localizar) consiste en el guion adaptado de su novela *Las inquietudes de Shanti Andía*, que abandonó al estallar la Segunda Guerra Mundial (Unsain, 1995: 225). Finalmente sería llevada al cine por Arturo Ruiz-Castillo en 1947, y contó con la colaboración del escritor en los diálogos adicionales (Cortabarría, 1946: 6). De esta película y de la versión fílmica de *Zalacaín el aventurero* de 1955 (en la que Baroja se interpretó a sí mismo) Pérez Bowie (2006) ha publicado un análisis centrado en el proceso de adaptación.

Este impacto del medio audiovisual sobre la narrativa de estos años, que Lough denomina «estilístico o estructural» (2005: 410) por transferir técnicas fílmicas a la literatura, se aprecia en numerosos autores de esta década. Entre otros, Antonio Espina reflexionó sobre la aplicación de estas a la novela, calificando esta escritura como «cinografía» (1928: 1), y enumeró algunas de las innovaciones que esta relación interartística aportaba: «[...] sustituir las velocidades literarias de la narración por las velocidades ópticas de la proyección. Y también [...] combinar audazmente, en literario juego visual, distancia y enfoques, planos y volúmenes» (1928: 1).

Junto con este tipo de influencia también existe la llamada «mimética» según Lough (2005), es decir, la que consiste en la mención del cine en el texto o en introducir referencias intertextuales fílmicas. De este modo, varios autores de esta década situaron el cine como tema principal de sus obras, destacando entre ellas *Cinelandia* (1923), de Ramón Gómez de la Serna, en la que se presenta una ciudad dominada por este arte. En muchos casos estos textos reflejan el *star system* del cine mediante la referencia a las estrellas hollywoodenses de esos años, de manera que favorecen, según Fuentes (1990), la creación de héroes y de mitos modernos, tal como ocurre con actores como Buster Keaton, Charles Chaplin y Greta Garbo, entre otros.

Por último, otro modelo de novela cinematográfica que triunfó en los años 20 fue el de los argumentos de películas que se novelizaban y se imprimían en revistas o en formato de libros de bolsillo. No obstante, el elevado número de colecciones populares que se dedicaban a publicar estos textos (Díez [2001] afirma que existieron unas cien) en ediciones baratas y de poca calidad, evidencian que se trata de un fenómeno más industrial que artístico. En este panorama, la obra de Baroja *El poeta y la princesa* se sitúa dentro de lo que Díez denomina «la otra novela cinematográfica» (2001: 56), esto es, las creaciones originales formalmente similares a un guion.

3. PROCEDIMIENTOS GUIONÍSTICOS Y NARRATIVOS DE *EL POETA Y LA PRINCESA*

3. 1. Resumen argumental de la obra

Tras acabar sus estudios en la Universidad de Fordbridge (Inglaterra), Carlos y Armando viajan a París para desarrollar sus inquietudes artísticas. Pero la princesa Zuria de Kandahar, doctorada por esa misma institución, les sigue hasta la capital francesa para continuar con sus intentos de seducir a Carlos. Tras pedir ayuda a Madame Memphis, adivina, y a Monsieur Tournon, detective, para profundizar en el pasado del joven, Zuria se entera de que el padre de Carlos, un oficial aviador francés, fue encontrado muerto durante la Primera Guerra Mundial en territorio suizo, adonde se había trasladado para saber si, según le habían

informado, su mujer le era infiel con un oficial alemán. La prensa lo consideró un desertor.

Sin embargo, la madre del joven (visitada por el padre y el hermano de Cecilia, novia formal de Carlos) explica la verdad: su hermano era el oficial alemán con el que se rumoreaba que mantenía una relación, aunque su esposo no lo sabía; por eso, cuando en una ocasión los vio abrazados, falleció de un infarto. Una versión manipulada de los hechos llegó a oídos del hermano del marido, quien se encargó de su sobrino, motivo por el que ella no ha vuelto a ver a Carlos. Tras ser informada de que el joven va a desposarse con Cecilia, todos se reúnen y la pareja se casa. Mientras tanto, en el país de Kandahar, la princesa contrae matrimonio con Mohamed, su legítimo prometido, y Armando acaba como un eunuco en su corte.

3. 2. Estructura

El poeta y la princesa consta de cinco partes, cada una de ellas dividida a su vez en breves fragmentos numerados: la primera, en 51; la segunda, en 147; la tercera, en 25; la cuarta, en 24; y la quinta, en 43. En ocasiones esta división interna separa escenas distintas (Baroja, 1929b: 40):

119

Sale la princesa con la manzana del amor en la mano. Toma el auto con la Pariset y con Tití la Sorbonne.

120

En la calle, al bajar del auto delante de la Cotorra Verde, se encuentran con el príncipe Sarko.

Sin embargo, a pesar de que Quesada considera que los fragmentos «vienen a corresponder con planos, secuencias o fragmentos de diálogo» (1981: 64), muchas de estas divisiones no responden a ningún criterio homogéneo, sino al arbitrio del autor. En estos casos, Baroja no respeta la separación entre las diferentes escenas, hasta el punto de que incluso distribuye en fragmentos distintos una misma conversación (Baroja, 1929b: 23):

30

[...]

Mohamed.– ¡Qué barbaridad! La princesa es un pozo de ciencia.
Kankamurti.– Es lo que necesita un país, que su princesa sea una socióloga.

31

Mohamed (*muy triste*).– No me consuela, no me consuela bastante el saber que la princesa sea una ilustre socióloga.

Debido a ello, resulta imposible determinar ninguna pauta de división que el autor haya seguido a lo largo de todo el texto. Su caótica fragmentación revela los escasos conocimientos sobre la escritura de guiones que poseía Baroja, quien no distingue entre escenas, secuencias o planos. Al fin y al cabo, jamás había ejercido como cineasta, de modo que desconocía la manera en la que el guion señala el fin y el comienzo de cada unidad cinematográfica para facilitar el rodaje y el montaje, como ya se indicaba en Estados Unidos desde la década de 1910: «the laborious [...] use of scene headings and divisions facilitated the segmentation of time and space into sequential narratives» (Price, 2013: 138).

Aunque Albersmeier (2001: 204) establece en 24 el número de secuencias de *El poeta y la princesa*, en realidad existen 23, ya que los fragmentos 31 y 32 de la quinta parte, pertenecientes ambos a la boda entre Cecilia y Carlos y que este estudioso señala como individuales, poseen una unidad de acción que los convierte en indivisibles. Asimismo, a pesar de que Albersmeier también limita la segunda secuencia de la segunda parte a los fragmentos que abarcan desde el 64 hasta el 110 (en los que Tournon descubre cómo murió el padre de Carlos) en realidad esta termina en el 112, donde la princesa es informada sobre ese hecho y se produce un cambio temporal y de acción (en el fragmento 113 la princesa se despierta al día siguiente, con lo que comienza una nueva secuencia).

3. 3. Voz narrativa

El subtítulo de la obra, *Novela film*, explicita la intención de Baroja de no abandonar algunos procedimientos novelísticos, como el empleo de una instancia narradora que aporta más información de la requerida para la recreación de las imágenes. En este texto, de acuerdo con los términos de Genette (1972), el narrador constituye una entidad heterodiegética y extradiegética, pues no participa como personaje ni se encuentra en la diégesis. Asimismo, aunque el propio Genette señala que «le parti de focalisation n'est pas nécessairement constant sur toute la durée d'un récit» (1972: 208), predomina la focalización cero, que se manifiesta en la omnisciencia de este narrador. Esta queda patente en algunos pasajes en los que se explica el pasado de determinados personajes (información ni siquiera destinada para su posible filmación) tal como se aprecia cuando el narrador cuenta la vida de Tournon antes de convertirse en investigador (Baroja, 1929b: 33):

82

El señor de Tournon ha sido profesor de botánica del Liceo de Poitiers hasta que se enamoró de la Pariset.

83

Era el habilitado del Liceo y cogió las pagas de los demás profesores y se las gastó con la Pariset.

Como no pudo devolver el dinero, le echaron del Liceo, y se hizo policía particular. Tournon sabe botánica y es abstemio. [...].

En otros fragmentos esta omnisciencia se revela como variable (Genette, 1972), ya que presenta algunos hechos a través de las perspectivas de varios personajes. Con ello, el narrador demuestra que conoce lo que piensan, tal como se advierte cuando la princesa se percata del rechazo que Carlos siente hacia ella: «No le gusta a él que ella le bese. ¿Estará enamorado de otra mujer?» (Baroja, 1929b: 7). Esta reproducción en estilo indirecto libre de las inquietudes del personaje se repite en otros pasajes desde diferentes perspectivas, como la de Carlos, que observa cómo Cecilia, con quien intercambiaba miradas en el cabaré se levanta y abandona el local: «Carlos está melancólico, pensando en la muchacha que ha visto hace poco. ¿Se habrá marchado ofendida porque le ha besado la princesa? ¿Le habrá tomado a él por un apache o por un *gigolo* de *dancing*?» (Baroja, 1929b: 24). Más adelante, el punto de vista que adopta el narrador corresponde al de Armando, concretamente cuando este decide calumniar a Carlos para casarse con Cecilia y conseguir su fortuna: «Armando se convence. Después de todo, ¿qué ha hecho Carlos por él? Es un amigo. ¡Bah!, no hay amigos; cada uno va a lo suyo» (Baroja, 1929b: 54). Por ello, en estas tres citas el texto corresponde a lo que Villanueva denomina *psiconarración* (1992: 198), es decir, la alternancia del discurso del narrador con el estilo indirecto libre para reproducir las preguntas que se realizan los personajes mentalmente.

Sin embargo, a pesar de estos breves comentarios introspectivos, la objetividad constituye la cualidad más relevante de esta voz narrativa. Villanueva la define como una característica propia de los textos en los que «el narrador en tercera persona [...] no interfiere en un discurso en el que predomina la presentación directa de los personajes y situaciones» (1992: 196), y la vincula precisamente con el *modo cinematográfico*, un planteamiento literario que, al igual que una cámara, «pretende transmitir [...] puras facticidades» (1992: 39). Por este motivo, la voz narrativa de esta obra presenta los rasgos que Viswanathan (1991) indica como comunes en los guiones cinematográficos y que conforman lo que denomina *style haché*, que se caracteriza por presentar un discurso gramaticalmente sencillo que huye de los juegos retóricos, de las marcas de enunciación y de los signos de afectividad o expresividad. Así, en *El poeta y la princesa* no solo predominan las oraciones simples, sino también numerosos fragmentos que constan únicamente de frases conformadas por sintagmas nominales, sobre todo en las descripciones de espacios, que no requieren verbos: «En el cuarto Walpole's Room. Cuarto de trabajo de la princesa de Kandahar. Un empleado. Dos mecanógrafas. Un teléfono» (Baroja, 1929b: 6).

No obstante, a pesar de que escasean los comentarios subjetivos en los que el narrador interpreta la diégesis, existen unas pocas excepciones en las que emite un juicio de valor. En la descripción de uno de los clientes asiduos al cabaré (que ostenta el título de grande de España) recurre a la ironía para presentar su físico: «Lo único que tiene grande es la cabeza» (Baroja, 1929b: 17). Esta misma figura de pensamiento se observa en la primera descripción del local, en que el narrador se burla implícitamente de la falsedad de los elementos con los que el cabaré pretende conseguir su particular ambiente exótico, poniendo en duda el color de los trabajadores negros e incluso la autenticidad de las aves que se exhiben: «*Jazz-band* con negros gigantescos de color morado. Color, al parecer, natural. Jaulas con pájaros, al parecer también, naturales» (Baroja, 1929b: 16). Como se observa, estos comentarios interpretativos ofrecen al lector pautas para recrear mentalmente el efecto cómico que las imágenes sugeridas deben causar en el espectador en caso de que el pasaje sea rodado.

3. 4. Diálogos

Numerosas intervenciones de los personajes son reproducidas por la voz narrativa mediante diversas técnicas, entre las que se sobresalen, según la terminología de Rimmon-Kenan (2005 [1983]): el *diegetic summary*, que consiste sencillamente en indicar que un acto de habla ha tenido lugar («Los profesores y la gente del público felicitan a la princesa» [Baroja, 1929b: 3]); el *summary less purely diegetic*, que informa de algunos detalles del tema tratado («Armando cuenta la vida de su padre, financiero de mala fama, que dejó poco dinero» [Baroja, 1929b: 10]) y el *indirect discourse*, con el que se parafrasea el acto de habla ignorando el estilo con el que fue pronunciado («Él mismo cuenta que durante la guerra estaba prisionero de los alemanes y se escapó, a punto de morir a cada paso» [Baroja, 1929b: 34]).

Sin embargo, el estilo directo destaca por su mayor frecuencia en la obra, aunque este se manifiesta de dos maneras diferentes. Por un lado, en ocasiones el narrador introduce la intervención del personaje mediante un verbo de lengua, en concreto *decir* y *preguntar* (como se observa en: «Cecilia pregunta: ¿Yo no lo puedo saber?» [Baroja, 1929b: 50]), o a veces este se inserta en medio de la misma: «-Son Ariel y Calibán -dice- [...]» (Baroja, 1929b: 20). Pero, por otro, la forma más común que adopta el estilo directo es la dramática, en la que el nombre del personaje precede su intervención. En ella también se incluyen en ocasiones, entre paréntesis y diferenciadas tipográficamente con letra cursiva, acotaciones referidas a gestos y a estados de ánimo (Baroja, 1929b: 53-54):

10

LA MADRE DE CECILIA.- ¡Qué extraño! (*Lee "El Fígaro"*).

CECILIA.- ¿Qué pasa?

LA MADRE.- *Lee. (Le da el periódico).*

CECILIA.– (*Lee y se queda parada y entristecida*).

LA MADRE.– ¿Qué te parece?

CECILIA.– No creo en eso. No es verdad.

De esta manera, la combinación en el texto de distintos modos de presentar el diálogo demuestra que a finales de la década de 1920 aún no se había estandarizado el formato del guion cinematográfico en España. Price explica que hacia 1929 este aún vacilaba en los países europeos entre distintas formas, que a veces se aproximaban a las narrativas y otras a las dramáticas, como «[...] the short story, the theatrical play script or the rudimentary outline form of scene summary» (2013: 103).

3. 5. Caracterización de los personajes

Por lo general, en los guiones cinematográficos, tal como indica Price, los autores no emplean las técnicas de caracterización propias de la narrativa, entre las que incluye las siguientes: «[...] detailed physical description, the ability to describe inner thought and the broader possibilities of omniscient narration» (2011: 203). Sin embargo, *El poeta y la princesa* constituye una de las excepciones, pues recurre a algunos de estos métodos impropios de un guion. Así, la presentación de numerosos personajes se realiza mediante la *direct definition*, según la terminología de Rimmon-Kenan (2005 [1983]). Con ello, sus atributos se determinan a través de una descripción externa de sus rasgos físicos e incluso psicológicos cuando se describe a los de mayor relevancia (la princesa, Carlos y Armando). Por eso, la primera de esta serie de caracterizaciones, que corresponde a Carlos, consiste sobre todo en una adjetivación con la que se califican esos aspectos del personaje: «Carlos es un joven melancólico, tímido, fantástico. [...] Es hombre simpático y al mismo tiempo un poco cómico. Alto. Lleva algo de melena y patilla corta» (Baroja, 1929b: 5).

El mismo procedimiento se utiliza en la presentación de Armando («Armando es atrevido, poco delicado. Quiere tener éxito ante todo. Brusco, espadachín, boxeador. Habla de un modo despótico. Lleva bigote corto» [Baroja, 1929b: 6]) y en la de la princesa: «La princesa de Kandahar es soberbia, caprichosa, vehemente. Le parece que todo es posible para ella. No le asusta nada. Cree que puede hacer lo que se le antoje» (Baroja, 1929b: 7). No obstante, en estos casos también se advierte la *indirect presentation* (Rimmon-Kenan, 2005 [1983]), con la que no se nombran los rasgos, sino que estos se ejemplifican de distintas maneras, de modo que recae sobre el lector la tarea de deducir las características del personaje a través de sus acciones y su habla, entre otros aspectos. De hecho, al tratarse de un texto que imita en su estructura y en su estilo un guion cinematográfico, se trata del procedimiento más relevante, pues «[the screenplay] demands concentration on the shape of the story and the succession

of events than on redundant physical detail» (Price, 2011: 204). Por eso, el sentimiento de superioridad de Armando y de la princesa se sugiere en el caso del primero al indicar que habla de un «modo despótico»; en ella este complejo queda manifiesto en su comportamiento con las chicas de su servicio («da empujones a las criadas» [Baroja, 1929b: 7]). Carlos, en cambio, se revela por sus intervenciones en los diálogos como un hombre reflexivo, propenso al estudio y a la melancolía, que huye de los temas banales: «[...] los misterios familiares y mundanos no me llaman la atención. Al cabo de pasar unos años todo se reduce a nada» (Baroja, 1929b: 11).

3. 6. Tiempo

El poeta y la princesa no contiene ninguna indicación sobre el año en que transcurre la acción, aunque por las referencias a un conflicto bélico (la Primera Guerra Mundial) y a diferentes corrientes artísticas (en concreto, al cubismo y al dadaísmo), esta se sitúa a comienzos de la década de los 20. Asimismo, la única referencia que contribuye, de manera aproximada, a establecer su duración se halla en la noticia falsa que la princesa publica en un periódico, en la que se explica que ella, catalizadora del conflicto que atraviesa la obra, «habita desde hace días entre nosotros» (Baroja, 1929b: 53). Se trata, no obstante, de una información demasiado inconcreta, que puede abarcar desde un par de días hasta varias semanas. Tampoco el resto de escasas referencias muestra ningún tipo de determinación, como «Poco después» (Baroja, 1929b: 25 y 37) y «Al poco rato [...]» (Baroja, 1929b: 44), un sintagma y una locución adverbiales con las que se indica un breve lapso temporal entre escenas.

Del mismo modo, resulta imposible situar con precisión en qué momento del pasado ocurrieron los acontecimientos que determinaron la vida de Carlos y de su madre, recreados en varias analepsis. La primera de ellas comienza en el fragmento 48 de la segunda parte, cuando Carlos toma sin saberlo un elixir de la sinceridad y habla de su infancia, y termina en el 54. Sin embargo, la ausencia de encabezamientos que indiquen el tiempo en el que transcurren estas escenas retrospectivas impide determinar qué edad tenía entonces el joven, aunque el narrador informa de que «está en el colegio de niño» (Baroja, 1929b: 26). La segunda analepsis, también en la segunda parte, abarca desde el fragmento 94 hasta el 105, aunque esta vez no consiste en ningún recuerdo. Monsieur Tournon y Tití la Sorbonne (cupletista que le ayuda en esta investigación) acuden al lugar donde, tal como han averiguado, ocurrió la muerte en extrañas circunstancias de su padre: un hotel suizo. En este caso, cuando ambos llegan al jardín del establecimiento y Tournon lo señala, se indica el comienzo de esta secuencia de la siguiente manera: «Campo de aviación francés. Hay un oficial aviador francés, a quien le dan una carta» (Baroja, 1929b: 36). Así, aunque no existan indicaciones temporales patentes, la brusca ruptura espacial de un fragmento a otro implica la

introducción de un subrelato que sucedió en el pasado. Por último, la tercera analepsis se produce en la quinta parte, entre los fragmentos 16 y 21, que pertenecen al recuerdo de la madre de Carlos. Por las alusiones a un sentimiento germanófilo, que obliga a la mujer a huir de Alsacia para instalarse en Francia por ser alemana, se adivina la Primera Guerra Mundial como periodo histórico en el que acontece la muerte del padre de Carlos, aunque, de nuevo, se desconoce en qué etapa de esta contienda sucedió.

Estas analepsis implican que el posible filme que surgiría del texto requiere un montaje invertido, esto es, el que «presenta rupturas en la línea temporal de la historia» (Higueras Flores, 2015: 223). El propio Baroja concibe estas analepsis como *flashbacks*, es decir, como escenas audiovisuales; por eso, cuando Carlos y su madre recuerdan el pasado la reproducción en estilo indirecto de sus intervenciones da paso a la escueta descripción, distribuida en fragmentos, de esos acontecimientos. Aunque en estos casos no se expresa verbalmente la transemiotización del discurso de los personajes en imágenes, esta sí se explicita cuando Armando, con la intención de calumniar a Carlos, cuenta a la madre de Cecilia los rumores que circulan sobre la familia de este: «Vuelve el cuadro del viaje en avión del padre de Carlos. La noche, el jardín, el abrazo de la madre de Carlos al militar alemán, y la muerte» (Baroja, 1929b: 56). Así, al señalar esta repetición del mismo «cuadro» el autor manifiesta su intención de que el relato verbal de Armando se *audiovisualice*.

3. 7. Representación espacial

Las referencias espaciales en *El poeta y la princesa* permiten establecer con precisión los distintos lugares en los que se desarrolla la trama, que transcurre en distintos países: Reino Unido, Francia, Suiza (donde suceden las analepsis referidas a la muerte del padre de Carlos y una escena de la investigación de Tournon) y el ficticio país de Kandahar (en donde solo se sitúan los dos últimos fragmentos de la obra). Aunque, al igual que sucede con las marcas temporales, no existen encabezamientos que señalen los cambios espaciales, estos quedan indicados al comienzo del fragmento cada vez que se producen, muchas veces con frases escuetas que ni siquiera contienen información sobre el aspecto que los distintos lugares presentan. Así, basta con el sintagma nominal «Corredor de la Universidad de Fordbrige» (Baroja, 1929b: 3), que aquí funciona precisamente como un encabezamiento, para situar al lector. En ocasiones sí existe una descripción mínima del lugar, sobre todo cuando los espacios caracterizan indirectamente a los personajes, como sucede con las habitaciones de Carlos y de Armando, que establecen una analogía por contraste entre ellos. La del primero refleja sus inquietudes intelectuales, mientras que la del segundo revela un temperamento que se inclina hacia el dinamismo físico (Baroja, 1929b: 4-6):

15

El cuarto Lord Byron's Room. Cuarto de estudiante. Cama. Lavabo. Ventana de guillotina. Una chimenea. Dos sillones. Una pequeña biblioteca. Retratos de escritores célebres en las paredes: Homero, Virgilio, Dante, el Tasso, Cervantes, Shakespeare, Molière, Byron.

[...]

18

[...] Bachelor's Room. Cuarto parecido al otro en el decorado. Aquí los libros están en el suelo y sobre una silla. Retratos de bailarinas. Dos floretes. Guantes de boxeador. Un cuadro cubista. En la chimenea fuego.

De los espacios parisinos, el cabaré de la Cotorra Verde es descrito con mayor extensión que el resto (aunque solo se le dedique un breve fragmento) debido a su peculiar ambiente, que combina el arte de vanguardia con cierto exotismo: «El cabaret de la Cotorra Verde. Salón de baile. Decoración cubista, a estilo ruso, con bastidores pintados con flores de un metro de grandes» (Baroja, 1929b: 17). Aquí, como se observa, el complemento del nombre con el que se cierra esta serie de sintagmas nominales constituye una precisa indicación escenográfica que detalla el tamaño de las flores. Baroja piensa, por tanto, en la construcción de un decorado.

Por ello, a pesar de que Aguado afirma que *El poeta y la princesa* fue escrito «sin ilusión alguna sobre su transformación en celuloide» (1957: 36), las escasas presentaciones de espacios, que se limitan a enumerar unos pocos elementos decorativos o simplemente a nombrarlo, sugieren que Baroja sí albergó esperanzas sobre el rodaje del texto. Esas descripciones, reducidas muchas veces a un conjunto de sintagmas nominales, aportan solo la información imprescindible para reproducir la escenografía o la atmósfera que esta debe transmitir. Por este motivo el autor prescinde de detalles que, a la hora de ser filmados, dependen de las decisiones de otros trabajadores de la película, práctica habitual de los guionistas, tal como señala Price: «[...] the screenwriter is unable to present such detailed physical description, partly because of the need to defer in such matters to directors [and] designers» (2011: 203).

4. RECURSOS CINEMATOGRAFICOS

4. 1. Movimientos y planos fílmicos

En *El poeta y la princesa*, aunque no aparecen tipográficamente diferenciadas, se incluyen numerosas acotaciones destinadas a indicar la manera en la que presentar las imágenes sobre la pantalla, lo que, además de servir para orientar la visualización que el lector realiza mentalmente del texto, revela las

esperanzas del autor respecto a la posible filmación de la obra. Estas indicaciones, referidas sobre todo a planos, corresponden a lo que Ingelstrom (2014) denomina *extrafictional voice*, esto es, la que se encarga en el guion de transmitir información sobre la recreación visual de la imagen.

No obstante, Baroja, que carece de formación como cineasta, no emplea vocabulario técnico; por eso, el verbo más usado en estas acotaciones es el pronominal *verse*, aunque en una ocasión utiliza *aparecer* y, en otras, incluso prescinde de los verbos. La única vez que recurre a un término cinematográfico se halla en una referencia a un inserto⁵ del periódico que consulta Tournon en la hemeroteca para la resolución del misterio que rodea a Carlos: «Plana de un periódico» (Baroja, 1929b: 34), imagen con la que se sobreentiende que ha encontrado información relevante para el caso. En el resto de insertos, sin embargo, no existe esta precisión terminológica, tal como se aprecia en la presentación del despacho de Madame Memphis, en el que se señala con el verbo *verse* que la cámara debe grabar una calavera que forma parte de su peculiar decoración: «Se ve una calavera que echa luz por los ojos» (Baroja, 1929b: 31).

El tercer inserto ni siquiera se indica o se sugiere verbalmente, sino que se reproduce en el texto mediante un juego visual propio de la combinación de lenguajes artísticos de las vanguardias: la inclusión del dibujo de una página del calendario, que indica la fecha adecuada para que la princesa realice el hechizo con el que, en vano, intenta seducir a Carlos. Un efecto similar se observa al citar un pequeño cartel que se halla en la puerta del piso de Madame Memphis. Aunque aquí las palabras no se enmarcan en un rectángulo ni se utiliza una fuente de letra distinta a la del resto del texto, se imita el formato de este rótulo centrando las palabras y escribiendo el nombre de la adivina en mayúsculas y su especialidad en cursiva.

Precisamente los planos cercanos como estos con los que se muestran los objetos conforman la mayoría en esta obra. Se emplean tanto para presentar detalles pintorescos de los distintos ambientes en los que se mueven los personajes, tal como ocurre con el ave que da nombre al cabaré parisino («Se ve una cotorra en una jaula» [Baroja, 1929b: 16]), como para resaltar momentos relevantes, en concreto la boda entre Carlos y Cecilia, de la que solo se describe el siguiente plano detalle, es decir, aquel que solo encuadra una parte del cuerpo: «Una ceremonia en la que no se ve más que una mano de hombre y otra de mujer, a las que ponen el anillo nupcial» (Baroja, 1929b: 62). Por otro lado, un plano detalle que se señala en el texto constituye un momento cómico, pues refleja el miedo a Sarko, cliente del cabaré, que sienten Tití la Sorbonne y la Pariset (amiga de la princesa), quienes alejan la aparente mala suerte que este transmite mediante signos gestuales: «Se ve una mano que se agita de un lado a otro» (Baroja, 1929b: 40).

⁵ De acuerdo con Königsberg, el inserto consiste en un «plano de un objeto [...] que se filma por separado y se inserta posteriormente en la escena durante el montaje» (2004 [1997]: 269).

Otra escala a la que se recurre en determinados pasajes es la del plano general, que se emplea sobre todo para la presentación de espacios amplios y de sus alrededores, como cuando la acción transcurre por fuera de la entrada principal de la Universidad de Fordbridge: «Puerta de la Universidad y parque. La gente comienza a salir de la Universidad. Se ven los autos que cruzan el parque» (Baroja, 1929b: 4). Un encuadre similar se aprecia en la escena en la que Tournon y Tití la Sorbonne llegan a la localidad suiza donde murió el padre de Carlos: «Vista del hotel Bernerhof, de un pueblo suizo» (Baroja, 1929b: 36). Esta panorámica, además, da paso a un plano detalle de la entrada del hotel: «En la puerta, una marquesina y una enseña que sale de la pared con un oso pintado» (Baroja, 1929b: 36).

En ocasiones, estos planos panorámicos se corresponden con lo que Konigsberg denomina «plano de situación» (2004 [1997]: 417), aquel que no solo establece el lugar de la acción, sino que también coincide con el inicio de una nueva secuencia, tal como ocurre con la presentación de un hotel del campus de la Universidad de Fordbridge: «Un hotel de Fordbridge, llamado University Arms» (Baroja, 1929b: 4). No obstante, esta panorámica es seguida de inmediato por uno de los pocos movimientos propiamente cinematográficos que se sugieren en el texto y que aquí se corresponde con el *travelling avant* (o movimiento de la cámara hacia el referente), con el que se ofrece una presentación progresiva de su interior: «Un pasillo de hotel. Una puerta grande con un letrero encima: Duchess Bedroom» (Baroja, 1929b: 4). De esta manera, aunque el fragmento carezca de verbos, la concatenación de sintagmas nominales denota un movimiento con el que, después de mostrar el exterior del edificio, se recorre uno de sus corredores hasta acabar con un plano detalle del cartel con el nombre de la habitación de trabajo de la princesa.

La presentación de determinados personajes implica el empleo de un plano medio o completo,⁶ como en esta acotación: «Se ve un señor viejo que corre con un cornetín de pistón bajo el brazo» (Baroja, 1929b: 4), donde la utilización de alguno de ellos resulta necesaria para observar el instrumento que el anciano porta consigo. Asimismo, se requieren en la primera aparición del investigador Tournon, cuya silueta se asemeja a la del célebre detective de Conan Doyle («Se ve una figura de Sherlock Holmes» [Baroja, 1929b: 33]), y en la del padre de Cecilia, del que además se aporta información transmitida por el narrador omnisciente que no está destinada para su filmación, sino para una mejor comprensión del personaje y de la impresión de anciano autoritario que debe causar en el espectador: «Se ve al padre de la mecanógrafa, un viejo de pelo blanco, que vive en una guardilla, y que no quiere que su hija salga de casa» (Baroja, 1929b: 57).

⁶ El plano medio, según Konigsberg, «muestra a un personaje de cintura para arriba» (2004 [1997]: 420); por otro lado, el plano completo «abarca toda la figura de un personaje, con la cabeza cerca del extremo superior del encuadre y los pies cerca del extremo inferior» (2004 [1997]: 413).

Un plano de mayor escala que el completo se advierte en una de las analepsis en la que el padre de Carlos observa cómo su mujer, según le han asegurado, le es infiel en el jardín de un hotel: «Ve a una mujer que abraza a un militar alemán» (Baroja, 1929b: 37). Al prescindir del pronombre *se* en esta acotación, se denota una imagen que corresponde a una ocularización interna.⁷ Además, dado que el personaje acecha a su esposa y a su supuesto amante asomado entre las enredaderas que cubren la verja del jardín y que ninguno de ellos percibe su presencia (cuando el oficial francés cae muerto al suelo, ambos se separan «sin enterarse de lo que pasa» [Baroja, 1929b: 37]), el padre de Carlos se halla alejado de la pareja. Por tanto, el plano general recrea mejor que cualquier otro una ocularización interna desde la posición en la que él se encuentra, ya que esta escala muestra desde cierta distancia «a los personajes en su totalidad, y también cierta cantidad de espacio por encima y por debajo de ellos» (Konigsberg, 2004 [1997]: 419).

En otras acotaciones, sin embargo, resulta imposible determinar, ni siquiera de forma aproximada, en qué modalidad de plano piensa Baroja. Por eso, la siguiente admite cualquier tipo de realización cinematográfica que muestre a los personajes y los objetos mencionados: «Se ve a Mr. Tournon con Tití la Sorbonne en una biblioteca grande, consultando el uno el *Diario Oficial* y el otro otro periódico, tomando notas» (Baroja, 1929b: 34). Lo mismo sucede con el último fragmento de la obra, que, a pesar de constituir una unidad textual, incluye dos escenas diferentes, el de la princesa con Mohamed y el de Armando convertido en un eunuco en su corte: «Se ve a la princesa de Kandahar con Mohamed, que pasea en un palanquín dorado, y a Armando medio desnudo, con los bigotes largos y caídos y con un grillete al pie, que está entre los que llevan un fez sin borla, pintando una puerta» (Baroja, 1929b: 64). También plantea dificultades establecer el plano que requiere la huida de Carlos del hotel en el que los criados de la princesa le vigilan sin descanso; aunque, en cualquier caso, debe conseguir el efecto de alejamiento del personaje: «[...] va por el tejado y se le ve alejarse» (Baroja, 1929b: 50).

Según Albersmeier (2001: 205), existe entre los fragmentos 32 y 33 de la quinta parte un corte de continuidad. En el primero, Carlos y Cecilia, recién casados, se hallan en un coche y, mientras ella conduce, se despiden de los padres de la joven. En el segundo, también dentro de un coche, se encuentran Armando, Mohamed y la princesa, que coquetea con los dos. Por la similitud entre la acción de estas escenas, esta técnica resulta la más apropiada para cambiar de una a otra, de manera que el plano final de la primera y el inicial de la segunda se superponen durante unos segundos hasta que la transición gradual entre ellas se completa.

⁷ Gaudreault y Jost explican que la ocularización caracteriza «la relation entre ce que la caméra *montre* et ce que le personnage est censé *voir*» (2017 [1990]: 208). Por tanto, la ocularización interna se vincula con la mirada de una instancia intradiegetica y muestra lo que esta ve.

4. 2. Representación visual de las imágenes mentales

La representación de las imágenes mentales de todo tipo en el cine primitivo, tal como explican Jost y Gaudreault, se realizaba mediante procedimientos, denominados por ellos «*opérateurs de modalisation*» (2017 [1990]: 222), que indicaban que lo mostrado era producto de la imaginación o del recuerdo. En el texto de *El poeta y la princesa* el empleo de alguna de estas técnicas solo se advierte una vez, en una acotación en la que se indica cómo recrear una imagen que surge de la fantasía de Armando, quien se ilusiona con la fortuna material que le proporcionaría un matrimonio con Cecilia: «Se ve la figura de Cecilia, que surge entre palacios, fincas y láminas de papel de Estado» (Baroja, 1929b: 48). Aquí, por tanto, se recurre a la sobreimpresión para representar visualmente las ansias de dinero del personaje, de modo que la imagen de la joven se superpone a la de construcciones y objetos vinculados con la riqueza.

En otra acotación también se señala la recreación visual de una imagen proveniente, en este caso, de la mente de Carlos, quien piensa en qué ha podido ofender a Cecilia para que se levantara y abandonara el cabaré al verle junto con la princesa. Su preocupación se manifiesta de la siguiente manera: «Aparece en la pantalla la figura de la muchacha» (Baroja, 1929b: 24). Aquí, sin embargo, no se señala ningún operador de modalización, como tampoco se incluye ninguno en la analepsis que reproduce el recuerdo de infancia de Carlos en el que su tío se lo lleva a estudiar a Inglaterra. De acuerdo con las indicaciones que ofrece este fragmento, el plano general que surge de esta remembranza corresponde a una ocularización interna, lo que se manifiesta en el empleo del verbo *ver* sin el pronombre átono *se*: «Ve un hotel de un pueblo suizo donde vivía su madre» (Baroja, 1929b: 28). No obstante, en la siguiente acotación, yuxtapuesta a la anterior, se reincorpora ese pronombre: «Se ve una señora joven que abraza a un niño» (Baroja, 1929b: 28). Por tanto, aunque el plano general del hotel suizo constituye un plano subjetivo,⁸ la imagen aquí denotada, que ofrece un plano completo de la madre de Carlos y de él durante su infancia, no se distingue, tal como la concibe Baroja, de una ocularización cero, es decir, aquella que no corresponde a ninguna entidad intradiegetica.

4. 3. Montaje alterno

Junto con el montaje invertido que requiere el empleo de *flashbacks*, Baroja también recurre en un par de ocasiones al montaje alterno, que consiste, según Higuera Flores (2015), en mostrar acciones simultáneas en el tiempo de la diégesis de manera sucesiva. Así ocurre en el fragmento en el que se intercala una breve escena donde Tournon, después de haberle entregado a Madame Memphis

⁸ El plano subjetivo «muestra una escena tal como la vería el personaje cuyo punto de vista se asume» (Konigsberg, 2004 [1997]: 425).

el informe en el que detalla su investigación, se encuentra solo en su casa. Después de una elipsis cuya duración no se indica, esta transcurre simultáneamente a la siguiente, en la que Tití la Sorbonne y la Pariset visitan a la princesa para contarle sus descubrimientos (Baroja, 1929b: 38):

108

Madame Memphis lo lee y le despide a Tournon pagándole.

109

Se ve a Tournon que está en su casa solo bebiendo y riéndose.

110

Tití la Sorbonne y la Pariset van a la casa de la princesa a contarle lo que han averiguado del padre de Carlos.

En este caso, la escena intercalada supone, de acuerdo con los términos de Gaudreault y Jost (2017 [1990]), una disyunción espacial distal, ya que el lugar donde transcurre la acción no guarda relación con el inmediatamente anterior o posterior. Esta modalidad de alteridad espacial, sin embargo, cambia en otra escena intercalada que interrumpe la entrevista que unos periodistas le realizan a la princesa (Baroja, 1929b: 9):

31

[...]

El periodista toma notas.

32

Mientras tanto, en un grupo un pastor protestante echa un discurso sobre la inmoralidad de los trajes y expone sus ideales sobre el vestido femenino y presenta unos modelos de trajes honestos.

En este caso, el lugar en el que el pastor lanza sus proclamas coincide con el de la entrevista: el salón del hotel University Arms. Además, la expresión temporal que introduce la escena («Mientras tanto») evidencia que transcurren de forma simultánea. No obstante, se produce una tenue alteridad espacial, pues, aunque el pastor y la princesa comparten la misma habitación, se hallan en puntos distintos de ella. Ello requiere un cambio de plano o una panorámica que presente la localización de cada uno; por tanto, se produce una contigüidad espacial.

5. CONCLUSIONES

El análisis de *El poeta y la princesa* revela que este texto constituye un auténtico guion cinematográfico, aunque, debido al formato aún vacilante de estos escritos en los años 20, no se abandonan del todo algunos recursos propios

del relato narrativo, sobre todo el empleo de un narrador omnisciente, conocedor de los pensamientos de los personajes y su pasado (información a veces ni siquiera destinada para su filmación). Por tanto, de los distintos sentidos con los que se empleaba el término *novela cinematográfica* durante esta década el que mejor se ajusta a la naturaleza de esta pieza literaria es aquel que corresponde a un guion fílmico, pues los rasgos señalados por varios estudiosos, ya citados, como propios de este tipo de textos predominan a lo largo de esta obra y evidencian que fue concebida por el autor para su rodaje.

Así queda corroborado por la serie de acotaciones que incluyó en el texto y que señalan cómo recrear visualmente las imágenes descritas. Por eso Baroja, aunque no se ajusta a un formato de división determinado, cumple con la condición que Ingelstrom señala como propia del buen guionista: «[...] the screenwriter needs to not only communicate the story of the potential film, but also, more importantly, how it should be visualised on the screen» (2014: 31). Además, estas indicaciones, por carecer de términos técnicos o precisos, no constituyen, en muchos casos, más que sugerencias que, en lugar de imponer instrucciones autoritarias, dejan en manos del posible realizador la responsabilidad de solucionar creativamente algunos de los planos y movimientos cinematográficos, así como problemas de montaje y de representación de imágenes mentales, que exigiría la película.

Paradójicamente, la profusión de diálogos demuestra que Baroja aceptó el cine sonoro cuando este comenzaba a expandirse, a pesar de haber defendido el silente el mismo año en el que escribió *El poeta y la princesa*. Por eso, aunque Utrera (2000) lo califica como un guion de cine mudo, el elevado número de intervenciones de los personajes, tanto en estilo directo como indirecto, elimina la posibilidad de convertir el texto en un filme silente. Un proyecto así requeriría demasiados intertítulos y, por tanto, las interrupciones de imágenes para insertar estos rótulos lastrarían el ritmo de la película y resultarían molestos para el espectador.

Sin embargo, aunque en este aspecto Baroja cambiara su opinión, la historia folletinesca que cuenta prueba que la reciente adaptación de *Zalacaín el aventurero* no modificó la visión del cine que ya había expresado en 1927. Para él este medio audiovisual continuaba siendo un entretenimiento que evitaba las pretensiones intelectuales y no buscaba más que la evasión que proporcionaba el espectáculo, y por eso, a pesar de preocuparse por cuestiones técnicas, desarrolla un argumento frívolo.

Por todo ello, *El poeta y la princesa* supone no solo un texto insólito en un autor noventayochista, sino también la manifestación literaria del momento de mayor interés de Baroja por el cine. Aunque solo fuera en una ocasión, el escritor sucumbió a los encantos de este arte hasta el punto de concebir una obra original pensada expresamente para la pantalla, a pesar de que finalmente nadie se interesara por realizar el proyecto.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguado, A. S. (1957), «Baroja: un cine por hacer», *Cinema Universitario*, 4, pp. 32-37.
- Aguirre, Javier (1954), «Con don Pío Baroja, intentando hablar de cine», *Radiocinema*, 220, p. 13.
- Albersmeier, Franz (2001), *Theater, Film, Literatur in Spanien: Literaturgeschichte als integrierte*, Berlín, Erich Schmidt Verlag.
- Baroja, Pío (1917 [1906]), *Paradox, rey*, Madrid, Rafael Caro Raggio Editor.
- , (1920 [1918]), «Elementos de transformación (La moda, el lujo y el cinematógrafo)», en *Las horas solitarias*, Madrid, Rafael Caro Raggio Editor, pp. 325-333.
- , (1927), «Nuestros novelistas y el cine», *La Gaceta Literaria*, 24, p. 4.
- , (1929a), «En torno a *Zalacaín el aventurero*. Palabras de Pío Baroja», *La Gaceta Literaria*, 53, pp. 1 y 4.
- , (1929b), *El poeta y la princesa o el cabaret de la Cotorra Verde*, Madrid, Editorial Atlántida.
- , (1937), *Locuras de carnaval*, Madrid, Espasa-Calpe.
- , (1976 [1946]), «El poeta y la princesa o el cabaret de la Cotorra Verde», en *Obras completas*, Vol. V, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 603-628.
- , (1999), «El poeta y la princesa o el cabaret de la Cotorra Verde», en *Obras completas. Narraciones, teatro, poesía*, Vol. XII, edición de José-Carlos Mainer, Madrid, Círculo de Lectores, pp. 362-407.
- Blasco Ibáñez, Vicente (1922), *El paraíso de las mujeres*, Valencia, Prometeo.
- Cantos Pérez, Antonio (1978), «Algunas muestras de la influencia fílmica en las letras de nuestro siglo», *Analecta Malacitana*, 1 (2), pp. 355-363.
- Caro Baroja, Julio (1972), *Los Baroja*, Madrid, Taurus.
- Caro Baroja, Pío (1987), «Teatro y guiones de cine», en Pío Caro Baroja (ed.), *Guía de Pío Baroja. El mundo barojiano*, Madrid, Caro Raggio / Cátedra, pp. 143-146.
- Corbalán Rafael T., (1998), *Vicente Blasco Ibáñez y la nueva novela cinematográfica*, Valencia, Ediciones Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Cortabarría, J. (20 de abril de 1946). «Las inquietudes de Shanti Andía va a ser llevada a la pantalla», *La Voz de España*, p. 6.
- Díez, Emeterio (2001), «La novela cinematográfica», *RILCE: Revista de filología hispánica*, 17 (1), pp. 45-64.
- Espina, Antonio, (8 de julio de 1928), «La cinegrafía en la novela moderna», *El Sol*, p. 1.

- Fernández Urbina, José Miguel, (1990), «Unamuno, Baroja y Maeztu frente a la prensa, el cine y la radiodifusión (1931-1936)», en Carmelo Garitaonandía, José Luis de la Granja y Santiago de Pablo (eds.), *Comunicación, Cultura y Política durante la II República y la Guerra Civil. Tomo I. País Vasco (1931-1939)*, Vizcaya, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, pp. 11-23.
- Fuentes, Víctor (1990), «El cine en la narrativa vanguardista española de los años 20», *Letras peninsulares*, 3 (2-3), pp. 201-212.
- García Escudero, José María (1962), *Cine español*, Madrid, Rialp.
- Gaudreault, André, y Jost, François, (2017 [1990]), *Le récit cinématographique. Films et séries télévisées* (3.^a edición revisada y aumentada), París, Armand Colin.
- Genette, Gérard, (1972), *Figures III*, París, Éditions du Seuil.
- Gubern, Román, (1999), *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Madrid, Anagrama.
- Hidalgo, Manuel (2006), «Pío Baroja y el cine. Pájaro y ratón», en Tomás Yerro Villanueva (coord.), *Pío Baroja: creación, conocimiento y vida. A la busca de Pío Baroja*, Pamplona, Dirección de Publicaciones de la Universidad Pública de Navarra, pp. 347-361.
- Higuera Flores, Rubén (2015), «Montaje alternado» y «Montaje analítico», en Francisco Javier Gómez-Tarín y Javier Marzal Felici (eds.), *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales*, Madrid, Cátedra, pp. 222-226.
- Foixstrom, Ann (2014), «Narrating Voices in the Screenplay Text: How the Writer Can Direct the Reader's Visualisations of the Potential Film», en Craig Betty (ed.), *Screenwriters and Screenwriting. Putting Practice into Context*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, pp. 30-45.
- Konigsberg, Ira (2004 [1997]), *Diccionario técnico Akal de cine*, Madrid, Akal.
- Lough, Francis (2005), «Jarnés y el cine», en Mechthild Albert (ed.), *Vanguardia española e intermedialidad. Artes escénicas, cine y radio*, Madrid, Iberoamericana / Vervuert, pp. 407-422.
- Molina Foix, Vicente (1999), «98 y 27: Dos generaciones ante el cine (Baroja y Lorca como guionistas)», *Bulletin of Hispanic Studies*, 76 (1), pp. 157-171.
- Pérez Bowie, José Antonio (2006), «La novela de Pío Baroja en el cine», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 719, pp. 33-36.
- Polo, Irene (1931), «Pío Baroja nos confiesa que su ideal sería escribir argumentos de película», *Films Selectos*, 58, p. 15.
- Price, Steven (2011), «Character in the Screenplay Text», en Jill Nelmes (ed.), *Analysing the Screenplay*, Oxfordshire, Routledge, pp. 201-216.
- , (2013), *A History of the Screenplay*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Quesada, Luis (1981), «Pío Baroja y el cine», *Nueva Estafeta*, 31-32, pp. 60-67.
- Rimmon-Kenan, Shlomith (2005 [1983]), *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, Londres, Methuen.

- Roldán Larreta, Carlos (2000), «Entre la ilusión y el desencanto. Los Baroja y el cine», *Boletín de Estudios del Bidasoa*, 20, pp. 17-30.
- Suárez Guillén, A. (1929), «Hablando con D. Pío Baroja. Lo que dice el autor de *Zalacaín el aventurero*», *Popular Film*, 144, pp. 13-14.
- Unsain, José María, (1995), «El mar de los Baroja desde el cine y la televisión», en José Miguel de Azaola (coord.), *Los Baroja y el mar*, Donostia, Museo Naval, pp. 225-238.
- Utrera, Rafael (1981), *Modernismo y 98 frente a cinematógrafo*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- , (1999), *Cuentos de cine. De Buñuel a Baroja*, Madrid, Clan.
- , (2000), «Cuatro guiones del cine mudo español en los comienzos del sonoro», en Gabriele Morelli (ed.), *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*, Valencia, Pre-Textos, pp. 403-413.
- Villanueva, Darío (1992), *El comentario de textos narrativos: la novela*, Gijón, Júcar.
- Vinaixa, Jorge J. (19 de septiembre de 1916), «La novela cinematográfica. Hablando con Blasco Ibáñez», *El Pueblo*, p. 1.
- Viswanathan, J. (1991), «Action. Les passages narrativo-descriptifs du scénario», *Cinémas: revue d'études cinématographiques*, 2 (1), pp. 7-26.
- .

SEBASTIAN IMOBERDORF

UNIVERSITÉ DE FRIBOURG / UNIVERSITÄT FREIBURG

**CINE VS. LITERATURA
HISPANOUNIDENSES: DOS MUESTRAS
DIFERENTES DE CÓMO FRANQUEAR
LAS BARRERAS ARTÍSTICAS,
CULTURALES Y SOCIALES**

1. INTRODUCCIÓN

Tanto el cine como la literatura hispanounidenses representan paradigmas de un sinfín de fronteras visibles e invisibles. Los protagonistas de las obras que analizaremos, de procedencia hispana, se ven obligados a cruzar, por lo menos, una frontera física como, por ejemplo, la de México y Estados Unidos que, por la proclamada continuación de la construcción del muro, resulta ser la alegorización por excelencia de las delimitaciones ya existentes. Pero, para retomar las palabras de Kapuscinski, «[h]ay otras muchas barreras que no son físicas que también es necesario saltar: la de la cultura, la de la familia, la del idioma, la del amor» (Lobo, 2006), a las que agregaríamos la del arte y la de la sociedad.

En este contexto, el cine y la literatura hispanounidenses encarnan dos formas concretas de cómo traspasar los límites artísticos, al usar nuevas técnicas narratológicas y/o cinematográficas, para así romper tabúes sociales y superar fronteras imagológicas. Para evidenciarlo, sugerimos aquí comparar la película *Sin nombre* (2009) de Cary Fukunaga con la novela *Norte* (2011) de Edmundo Paz Soldán y comprobar así lo que en ellas es transgresor.

2. CASPER DE *SIN NOMBRE* Y JESÚS DE *NORTE*: DOS PROTAGONISTAS SIMILARES, PERO DIFERENTES

La película *Sin nombre* cuenta el viaje rumbo al norte de la joven hondureña Sayra, que no emigra tanto por el anhelo de lo que le pueda esperar en Estados Unidos, sino más bien por la falta de oportunidades y la situación desesperada que prevalece en su Tegucigalpa natal. Acompañada de su tío y de un padre antes ausente, que vino a buscarla para reunirla con su nueva familia en Estados Unidos, Sayra tropieza, en el techo de un tren de carga que recorre zonas inhóspitas de México, con Casper, miembro de la Mara Salvatrucha. Este se une al viaje de Sayra para escapar de su violento pasado marero. Es así como se convierte en disidente y enemigo de una de las pandillas más peligrosas del mundo, que tiene contactos en todas las partes del camino y que hace todo lo posible para pillar a Casper y vengar su traición (Campuzano Arteta, 2009: 11).

Mientras *Sin nombre* entreteje las historias de dos personajes cuyos caminos se cruzan por casualidad, *Norte* desarrolla y alterna tres relatos independientes que solo al final confluyen en una trama común. La novela, construida de forma fragmentaria y multiperspectivista, narra las historias de un pintor autista que alcanzó la fama durante los años cuarenta y cincuenta (basado en el pintor real Martín Ramírez), un asesino en serie mexicano que llevó a cabo una sucesión de crímenes en territorio estadounidense durante los años ochenta (inspirado en un auténtico asesino que se dio a conocer como The Railroad Killer) y una doctoranda estadounidense de Cornell que aspira a llegar a ser dibujante de cómics mientras mantiene una complicada relación con un profesor inestable. Esta última es la única que también actúa como

narradora homodiegética y que enlaza las distintas secuencias narrativas (Seoane Riveira, 2017: 267).

Casper de *Sin nombre* y Jesús de *Norte* son los protagonistas que más paralelismos ostentan, dado que se trata de migrantes atípicos –una especie de antihéroes– que se distinguen por su comportamiento criminal. No obstante, la evolución de dichos personajes los coloca en direcciones contrarias, como expondremos más adelante.

3. BARRERAS ARTÍSTICAS, SOCIALES Y CULTURALES Y SU FRANQUEAMIENTO

3. 1. La superación de barreras artísticas: el nuevo falso documental y la otra novela-film

Tanto en el ámbito cinematográfico como en el narrativo, los artistas chocan, cada vez más, con distintos obstáculos y en sus obras se ven obligados a superarlos. Un primer desafío lo representan las barreras artísticas. El cine hispanounidense tradicionalmente ha tendido a la creación de un migrante perjudicado –a menudo victimario o víctima inocente de su propia situación– y se ha creado así una visión bastante maniquea. Por eso, en algunas producciones recientes se observa una disminución del aspecto ficcional a favor de un enfoque más realista, casi documental, para mostrar la complejidad y diversidad de la temática y de sus sujetos. En consecuencia, hay una tendencia hacia una especie de falso documental moderno:

Los llamados «falsos documentales» constituyen un grupo de textos en los que se utilizan como recursos narrativos y de puesta en escena una serie de códigos que comúnmente identificamos como de no-ficción.

[...]

El falso documental está empeñado en documentar la mentira de los medios y también en aprovechar la brecha abierta en el posdocumental donde la frontera entre realidad y ficción es más que borrosa (López Ligeró, 2015: 7).

Sin embargo, no se trata de una burla de hechos reales, en sentido del *mockumentary*, sino de la representación más verosímil posible de la situación migratoria actual. Para alcanzar este objetivo, los cineastas recurren a varias técnicas cinematográficas.

Una de ellas es la particular dirección de cámara, por la que *Sin nombre* obtuvo el prestigioso premio Sundance. Casi toda la película está filmada cámara en mano, lo que le otorga una cierta estética documental. Admite el propio director, Cary Fukunaga, en una entrevista con FilmInFocus (2009):

There are a lot of moments, like during that oppressive journey on top of the train, when I wanted [the film] to have a slow, languid feel. I would just imagine photojournalism and think, how would I frame this in one image in one frame to capture an emotion?

Se trata de una técnica que más tarde también encontramos, por ejemplo, en la película *La jaula de oro* (2013) de Diego Quemada-Díez y que se inspira en documentales como *Los Invisibles* (2010) de Gael García Bernal y Marc Silver.



Fig. 1, 1:02:41, *Sin nombre* Fig. 2, 1:18:33, *La jaula de oro* Fig. 3, 21:54, *Los Invisibles*

Otra técnica, que forma parte de la dirección de cámara, es la selección de los planos. En *Sin nombre* se recurre a menudo al plano general, para mostrarnos el mundo que los personajes han de dejar atrás pero, al mismo tiempo, el que tienen por delante: el futuro que les espera. Por eso, también llama la atención el uso frecuente del plano subjetivo, el que nos proporciona la perspectiva del ojo humano: es como si viviéramos el viaje de los migrantes, participando en sus acciones y conversaciones (Arce, 2009). Asimismo, esta forma de focalización es posible encontrarla en otras producciones recientes como en la antes mencionada *Jaula de oro* o en el documental *Who is Dayani Cristal?* (2013) de Gael García Bernal y Marc Silver.



Fig. 4, 56:21, *Sin nombre* Fig. 5, 40:54, *La jaula de oro* Fig. 6, 40:21, *Dayani Cristal*

Cabe mencionar, como recurso técnico, el empleo de actores no profesionales. En *Sin nombre* le otorgan a la película un toque improvisado y casi documental. En *La jaula de oro* la selección de actores llega, incluso, al extremo de contratar a migrantes auténticos.

Si en el nuevo cine hispanounidense se nota una tendencia hacia la *documentalización* de la historia en función de su credibilidad, en la nueva narrativa

hispanounidense resulta cada vez más frecuente la utilización de elementos cinematográficos para construir una especie de novela-film. A diferencia del cine, esta transposición narrativa no ocurre principalmente con el fin de crear una historia más verosímil, sino una que propone trascender más allá del texto y de las técnicas tradicionales del séptimo arte con matices metaliterarios o, en palabras del propio autor de *Norte*:

Si la novela realista busca crear la ilusión de la verosimilitud del mundo narrado, la novela-film vanguardista es, sobre todo, meta-literatura, texto muy consciente del artificio de la representación, que juega no sólo con las convenciones literarias sino también con las convenciones técnicas del cine (Paz Soldán, 2002b: 158).

Esto es lo que Edmundo Paz Soldán refleja en su novela con el entrelazamiento de los diferentes niveles artísticos representados en tres relatos independientes. Aunque las historias, al inicio, no parecen tener ningún vínculo, poco a poco se crean conexiones metaliterarias y es hacia el final de la novela cuando nos enteramos de que Michelle, la doctoranda y dibujante de cómics, se inspira en los dibujos del artista autista Martín Ramírez y en la biografía del asesino en serie Jesús María José González Reyes para llevar a cabo el guión de su propia historieta. Al uso de estos vasos comunicantes, que además es frecuente en el ámbito cinematográfico, también se recurre en otras obras hispanounidenses como, por ejemplo, en la novela *Hot sur* (2012) de Laura Restrepo, en la que las diferentes secuencias narrativas, representadas por distintos medios (cuaderno de Cleve, manuscrito de María Paz, entrevista con Ian Rose, etc.), se enlazan mediante esta técnica.

Otro recurso llamativo en *Norte* es la focalización (u ocularización) interna centrada en el personaje Martín Ramírez. Por su condición esquizofrénica, desde el exterior nos resulta difícil comprender su modo de ser ambivalente. Pero al entrar en su cuerpo y mirar a través de sus ojos, el lector empieza a experimentar la visión del pintor:

En ella, el protagonista intenta dominar o modificar el mundo real mediante la gestión de su imagen; es decir, los cambios que se producen en el mundo físico están causados por la acción de abrir o cerrar los ojos. [...] la opción de Paz Soldán de «crear» la realidad de su personaje mediante la visión, su confianza en que los órganos visuales controlan el mundo físico, hace de Ramírez un pintor puro que no contempla diferencias entre la realidad y la imagen (Seoane Riveira, 2017: 271).

Para terminar con el análisis técnico, salta a la vista en la novela de Paz Soldán su particular disposición tipográfica. Es sobre todo en las secuencias donde aparece el asesino en serie, Jesús, cuando nos encontramos con el empleo de mayúsculas y minúsculas supuestamente arbitrarias, pero que ponen de relieve la condición ambigua y patológica del personaje. Además, no se resaltan los diálogos dentro del texto, lo que otorga una mayor inmediatez y fluidez a la trama.

3. 2. La ruptura de tabúes sociales: la *esencialización* y la *pornificación* de la violencia comunitaria e intercomunitaria

Además de la superación de barreras artísticas, la literatura y el cine hispanounidenses contemporáneos tienden a romper tabúes sociales anteriormente ignorados o evitados. La visualización de la violencia es uno de los más llamativos. En el caso de *Sin nombre* salta a la vista un tipo de brutalidad frecuentemente silenciada: la violencia comunitaria, o sea, la fuerza bruta entre individuos del mismo contexto o de otro muy parecido. Ya se nos presenta en una de las escenas iniciales cuando Casper quiere hacer entrar a su discípulo Benito en la Mara y los espectadores se convierten en testigos del ritual de iniciación al grupo consistente en dar patadas al futuro miembro hasta la cuenta de trece:

Durante el ritual podemos ver a Lil Mago [el líder o *ranflero* del grupo] con la cara casi completamente tatuada, en la que resaltan los dientes blancos, una imagen que inspira temor. Las facciones de Lil Mago revelan que disfruta del castigo que se le está infringiendo a Benito, sonrío como si se tratara de un juego. En el lado contrario, la cara de Casper refleja el malestar que siente, y de alguna forma intenta proteger a Benito, sin embargo Lil Mago (que intercambia miradas de complicidad con el que le sigue en jerarquía, Sol) sigue repitiendo el número 12 hasta que Casper patear de modo feroz y brutal a Benito, sólo entonces el *ranflero* pone fin al castigo. Besa a Benito que golpeado y sangrante sonrío, de ahí el apodo que recibe y que pasará a ser su nombre dentro de la pandilla, *Smiley* (Cristoffanini, 2015: 111).

La representación de la violencia no termina aquí, sino que da inicio a varios actos violentos a lo largo de la película como el asesinato de un miembro de otra pandilla por Smiley o el intento de abuso sexual contra Martha, la novia de Casper, en el cual Lil Mago finalmente la mata porque ella se defiende y porque, además, pertenece a un barrio diferente. Pero el momento crucial de la película se produce cuando Casper mata a Lil Mago, por intentar violar a la migrante Sayra:

Lil Mago ve a Sayra e intenta violarla ante la impotencia de su padre y tío. Pero Casper con la experiencia de Martha aún fresca en mente le da un golpe de machete en el cuello matándolo. Este es el *point of no return* en la historia ya que Casper sabe que está condenado a morir según el código de la pandilla y por eso manda a Smiley de vuelta para no involucrarlo. El resto del filme relata la desesperada fuga de Sayra y Casper hacia la frontera seguidos por la Mara que tiene contactos en todas las ciudades no sólo en territorio mexicano sino también estadounidense. [...] Casper logra que Sayra llegué [sic] al otro lado de la frontera, pero es alcanzado y es Smiley el que ejecuta a su ex mentor para erradicar la sospecha de haberle ayudado a escapar (Cristoffanini, 2015: 114).

Fig. 7, 14:30, *Sin nombre*Fig. 8, 14:37, *Sin nombre*Fig. 9, 1:23:19, *Sin nombre*Fig. 10, 33:00, *Sin nombre*

La visualización directa de la violencia en la película de Fukunaga puede ser entendida como crítica social y denuncia contra las circunstancias representadas. No obstante, hay una tendencia hacia la *esencialización* de la violencia marquera, dado que no se refiere al contexto en el que surgió la pandilla; es decir, el espectador sí llega a experimentar la brutalidad que prevalece en el grupo, pero no siempre comprende el porqué de la misma (Cristoffanini, 2015: 120).

Aunque la violencia en *Sin nombre* resulta ser bastante visible, en lo que se refiere a la representación de asesinatos entre miembros de la misma pandilla o de la adversaria, siguen existiendo tabúes en cuanto a otros actos violentos como el abuso sexual que solo se alude y que no se visualiza de forma evidente. El caso de *Norte de Edmundo Paz Soldán* es algo distinto. La novela muestra una gran diversidad en el tratamiento de tabúes como el de la tematización de enfermedades mentales, el incesto, el abuso sexual hacia personas menores de edad o del mismo sexo, la blasfemia o el aborto, por mencionar algunos. Otra vez, llama la atención la representación de la violencia y, a pesar de tratarse de narrativa, aún resulta ser más explícita e ilustrativa que la de *Sin nombre*, según lo expone uno de los episodios clave de la novela en el cual el asesino en serie, Jesús, mata y luego viola a una profesora estadounidense (delito por el que recibirá la pena de muerte al final de la obra):

Se sentó sobre ella y le dio un puñetazo en el ojo derecho. El golpe le remeció el rostro. Otro puñetazo. Se escuchó un crujido, como si se hubiera roto un hueso. KILL THEM ALL, se repitió Jesús y clavó el cuchillo de sierra en el pecho de ella. Agarró el bate y le dio de batazos en el rostro hasta destruirlo. Un ojo voló y terminó en el piso de la cocina, al lado de un recipiente de latón con agua para un perro que no aparecía por ninguna parte (¿lo habrían llevado al veterinario?, ¿estarían experimentando con él?).

Cuando se cercioró de que la mujer no respiraba se incorporó y se acercó a la cocina y alzó el ojo y lo tiró al basurero. Regresó donde la mujer y le cortó la lengua con el cuchillo. Eso debía hacer con Renata [su esposa]. Hablaba tanto.

La desvistió. Tenía los calzones orinados, puerca. Hizo una pila con su ropa y la tiró al tacho de basura. Volvió a sentarse sobre Joanna. Se masturbó frente a ella. La penetró. Se fijó en la masa sanguinolenta en el lugar en que antes había estado su rostro. Se movió rítmicamente, con furia, hasta que sintió un ramalazo eléctrico que venía de lo más profundo. Sacó su verga y se acercó al lugar del rostro y terminó sobre él.

El semen se mezclaba con la sangre. Estaba temblando. El corazón latía acelerado y no había forma de tranquilizarlo.

Se acercó a una de las paredes blancas de la cocina y escribió con la sangre en uno de sus dedos: INOMBRABLE

Se percató de su error y volvió a escribir: INNOMBRABLE (Paz Soldán, 2011: 162-163).

Los actos violentos de Jesús están descritos tan detalladamente que en el lector se crean imágenes muy fuertes. La desaceleración temporal hace que prácticamente presenciemos el abuso y este aspecto es muy intenso en toda la obra. Siempre que aparece el personaje de Jesús y se describen sus violaciones (mayoritariamente intercomunitarias), se desacelera el tiempo y nos encontramos en una situación casi fílmica. Es más, el hecho de ejercer violencia sobre una víctima inocente despierta en Jesús un deseo carnal por lo que sus asesinatos casi siempre están vinculados con una acción sexual (masturbación, abuso de la víctima o del cadáver, etc.). Por lo tanto, se podría hablar de una especie de *pornificación* de la violencia. El propio Jesús se da cuenta de su deseo de *pornificar* los crímenes que comete al proponerse que «[c]uando volviera a cruzar al otro lado se llevaría la cámara. Filmaría a esas puercas tiradas en el piso con un cuchillo en el cuello y la sangre manchando la alfombra» (Paz Soldán, 2011: 216).

3. 3. El rebatimiento de estereotipos culturales: la *(des)victimización* y la *criminalización* del migrante

En consecuencia, podemos constatar que tanto en la película *Sin nombre* como en la novela *Norte* se han creado personajes de migrantes bastante atípicos que no encajan en ningún cuadro tradicional, aunque se destaquen por una evolución diferente. Desde hace ya tiempo se ha intentado definir la identidad latinoamericana en su conjunto, subsumiéndola en el término *latinidad* y buscando una respuesta a la pregunta: ¿quiénes y cómo son los latinos? Por consiguiente, surgió en el cine y en la narrativa una imagen del latino bastante característica que poco a poco se iba

estereotipando. El cine estadounidense, por ejemplo, creó personajes estigmatizados y sus

[...] películas utilizan la frontera mexicana, en su gran mayoría, como la marca física que delimita la imagen idealizada que los Estados Unidos quieren proyectar de sí mismo [sic] como un país de justicia y obediencia a la ley, en donde México representa el otro extremo: la tierra de los bandidos, de los guerrilleros, de la pobreza, la injusticia, la corrupción y el tráfico de drogas (Hernández Rodríguez, 2008: 23).

Este proceso de tergiversación de la realidad es denominado por Frances R. Aparicio y Susana Chávez-Silverman como *tropicalización*:

To *tropicalize*, as we define it, means to trope, to imbue a particular space, geography, group, or nation with a set of traits, images, and values. These intersecting discourses are distributed among official texts, history, literature, and the media, thus circulating these ideological constructs throughout various levels of the receptor society. To tropicalize from a privileged, First World location is undoubtedly a hegemonic move. [...] the sort of *tropicalization* we are considering here would be a mythic idea of *latinidad* based on Anglo (or dominant) projections of fear. It is intricately connected to the history of political, economic, and ideological agendas of governments and of social institutions (1997: 8).

Como inversión de este proceso, Frances R. Aparicio introduce el concepto de la *retropicalización*, o sea, la subversión por parte de los latinos de su propia representación parcial y estereotipada, revelando el punto de vista unilateral de la potencia hegemónica (1997: 209). En consecuencia, en las últimas décadas se hizo notar en el cine y en la literatura hispanounidenses una tendencia contraria, pero a veces no por eso menos estigmatizada, que representa al migrante hispano como una especie de víctima que deja atrás la patria por motivos políticos y/o económicos y que va a Estados Unidos en busca de fortuna.

De ahí que no sorprenda que en la actualidad se cuestione la tradicional idea de la *latinidad* y que los artistas se atrevan a formular otras interpretaciones del concepto. En los dos ejemplos estudiados se tiende a evitar generalizaciones y maniqueísmos y se opta por la individualización del migrante. En vez de buscar una identidad colectiva (¿quiénes son los latinos?), empieza a renovarse el interés por el individuo y la identidad personal (¿quién es el latino?, ¿cómo es el sujeto que se representa?) para mostrar la gran diversidad de migrantes existente, de la que también forman parte los antihéroes como Casper de *Sin nombre* o Jesús de *Norte* (Paz Soldán, 2002a: 50).

No obstante, en el caso de Casper se efectúa un cambio decisivo: de antihéroe al comienzo de la película a héroe trágico al final. Inicialmente, Casper forma parte de la Mara y participa en los actos delictivos de la pandilla, por ejemplo, cuando patadas a su discípulo Smiley en el ritual de iniciación o cuando contribuye al asesinato de un miembro de una banda adversaria. También le ayuda al líder de la

pandilla, Lil Mago, a desvalijar a los migrantes que se encuentran en los trenes de carga. Tiene lugar, por consiguiente, una especie de *desvictimización* del migrante tradicional que se convierte en victimario. Lo que no muestra la película es el porqué Casper se juntó a la pandilla de la Mara y ejerce violencia sobre otros miembros de la colectividad de los hispanos.

El momento clave para el cambio de conducta de Casper se da cuando Lil Mago intenta violar a una migrante inocente en el techo de un tren de carga. En presencia de Smiley, Casper mata al líder de la Mara y rompe así con el código de conducta de la pandilla. La suerte de Casper está echada y su ejecución trágica al final de la película, efectuada por Smiley, decidida. Así que del victimario, al inicio del filme, de nuevo pasa a ser víctima de su propia situación.

Aunque las condiciones iniciales y finales de Jesús en *Norte* sean parecidas, la evolución del personaje resulta completamente distinta. Jesús muestra desde el inicio de la historia un comportamiento anómalo y delincuente. Lo percibimos, por ejemplo, cuando nos enteramos del loco amor por su hermana María Luisa y de los deseos incestuosos que abriga, o cuando viola a una prostituta imaginándose el rostro de su hermana. Este episodio también representa el principio del fin de Jesús, que termina ejecutado en una cárcel de Tejas.

Sin embargo, hay dos diferencias decisivas entre el personaje de Jesús en *Norte* y de Casper en *Sin nombre*: en primer lugar, los antecedentes de Jesús no se omiten. La ausencia de un padre, que huyó a Estados Unidos sin despedirse y que hubiera podido servir como modelo masculino; el amor no correspondido por la hermana; la mala influencia del entorno de Jesús, contribuyen a que crezcan en él inclinaciones patológicas. En segundo lugar, justamente por su condición enfermiza, Jesús no logra superar su visión limitada y decide vengar su propia miseria. Hasta el final no deja entrever ningún cambio de actitud e incluso en la *death row* de la cárcel de Huntsville todavía intenta proclamar su inocencia. El asesino en serie, Jesús, representa la criminalización del migrante sin convertirse en héroe trágico al final de la obra. A pesar de todo, no puede ser considerado un personaje completamente malvado ya que en determinadas ocasiones deja entrever rasgos humanos, por ejemplo cuando se entera de que la policía le está buscando y en el momento en que le condenan a muerte. Además, estas muestras de emociones otra vez nos hacen entender que era, en gran medida, a causa de las circunstancias desfavorables que Jesús desarrollaba su comportamiento anómalo.

Si bien Casper y Jesús comparten algunas similitudes, otra vez estamos ante dos personajes individualizados y completamente distintos que no admiten una definición única del migrante hispano o como lo resume el académico Pablo Sánchez acertadamente:

Todo ello nos lleva a insistir en que en *Norte* la prioridad no es la representatividad social de los migrantes, sino que precisamente lo importante es la excepcionalidad psicológica individual con la que algunos desarrollan un proceso identitario anómalo e

incomparable en el país de destino y sufren una transculturación de resultados imprevisibles o desconcertantes. La exploración fundamental del texto es la radical imprevisibilidad de la respuesta del migrante: su identidad se vuelve multiforme e impredecible a partir de una soledad esencial, porque no hay una esencia única y absoluta que lo condicione todo. Los esquemas nacionales y las ideologías son insuficientes frente a la inconmensurabilidad de la experiencia, que genera en cada caso una identidad excepcional e irreductible. Igualmente, el propio esfuerzo de autointerpretación de la cultura latinoamericana, tan extendido en el circuito académico, se muestra incapaz de abordar la infinita complejidad de las respuestas humanas. No hay ni puede haber una sola forma de transculturación, ni siquiera un modelo dominante o deseable. [...] *Norte* plantea precisamente el fracaso de cualquier esencialismo identitario del migrante y por extensión de la propia identidad latinoamericana: no hay esencia, sino que cada migrante crea su propia ficción para reconocerse e identificarse, y esas ficciones implican infinitas formas de asimilación cultural, algunas creativas y otras frustrantes o incluso muy destructivas (2016: 495).

Las obras analizadas nos ofrecen una gran diversidad de migrantes hispanos: dos migrantes latinoamericanas autodeterminadas, un artista esquizofrénico, un expandillero converso y un asesino serial. Así nos confieren un buen ejemplo de cómo los artistas intentan romper estructuras muchas veces estigmatizadas en todos los colectivos involucrados (*tropicalización y retropicalización*). Por una parte, tenemos la visión de un cineasta estadounidense que critica la imagen unidimensional del migrante hispano y que pone énfasis en el lado bueno del mismo. Por otra parte, se nos presenta la visión de un autor hispano que ejerce una especie de autocritica al indagar en la definición de la identidad latina y que proporciona otro enfoque sobre el lado malo del migrante.

4. CONCLUSIONES

En el transcurso de este ensayo hemos intentado mostrar varias barreras artísticas, sociales o culturales en el cine y la literatura hispanounidenses y hemos podido constatar cómo los artistas logran –o no– superar los obstáculos que se les interponen en el camino. Por lo que se refiere a la dimensión artística, un gran desafío lo constituye la búsqueda de credibilidad en el ámbito del cine y la innovación estética en la narrativa. La película *Sin nombre* representa un buen ejemplo de cómo una obra ficticia recibe, por la aplicación de elementos documentales, una cualidad más verosímil. Los procedimientos cinemáticos en la novela *Norte*, por otro lado, no solo apoyan la visualización (a veces incluso superior a la de una película) de lo escrito, sino que elevan la obra a un nivel artístico metaliterario.

En cuanto a las barreras sociales, atribuimos a ambas obras una alta disposición a romper tabúes frecuentemente silenciados. Salta a la vista la representación de diferentes formas de violencia. En *Sin nombre* entramos en un ambiente *per se* violento en el cual el abuso corporal y los asesinatos están a la orden del día. Pero la

película tiende a *esencializar* la violencia de la Mara, lo que se debe, en gran parte, a la omisión de las causas del surgimiento de la pandilla, tales como las precarias condiciones económicas y sociales de los países centroamericanos o la falta de una adecuada educación familiar y escolar. El caso de *Norte* resulta ser diferente. El comportamiento de Jesús no se justifica, pero sí que se esbozan los desencadenantes que contribuyen al estado patológico del personaje. Más que *Sin nombre*, *Norte* rompe con todos los tabúes sociales que uno se pueda imaginar. La *pornificación* de las actuaciones de Jesús puede parecer chocante e inconcebible, pero corresponde a la dificultad de comprender el mundo interior de un enfermo mental.

Las fronteras culturales, por último, se superan en ambas obras por la creación de personajes que no equivalen al típico migrante y por la *no búsqueda* de una identidad cultural hispanounidense uniforme. Stuart Hall señaló que

[...] ese interés en recuperar las memorias reprimidas o narrativas olvidadas, conlleva un peligro: el de empaquetar las culturas y reducirlas a un conjunto observable de marcas arqueológicas o fenómenos descriptibles (Hall, 1992: 228-236) (Gómez, 2015: 82).

Por eso, tanto en *Sin nombre* como en *Norte* hay un intento de no glorificar o heroificar al personaje del migrante, aunque Casper y Jesús tengan una evolución contraria. Existe un gran espectro de tipos de migrantes: los que pasan de fregadores a millonarios, los que evolucionan y se emancipan (por dar un ejemplo: Marlon, el protagonista de *Paraíso Travel* [2002] de Jorge Franco), los que fracasan (por ejemplo: Gustavo Zuleta en *Donde van a morir los elefantes* [1995] de José Donoso) o también los antihéroes, es decir, los que no equivalen al típico migrante (como los protagonistas de *Sin nombre* y de *Norte*). En resumen, el migrante no siempre puede ser considerado la víctima, sino que a veces también desempeña el papel del victimario o de ambos a la vez. Casper y Jesús seguramente son verdugos, pero al mismo tiempo víctimas de una situación social violenta y compleja.

Para concluir este análisis, nos gustaría volver sobre los títulos de las dos obras. Respecto a *Norte*, en primer lugar, se refiere al punto cardinal que persiguen los personajes migrantes para llegar a la tierra prometida, cruzando la frontera física entre América Latina y Estados Unidos. Pero detrás del significado literal del título, se podría esconder otro figurativo. En su camino, Jesús no solo *pierde el norte* al ser devuelto varias veces a su país de origen, sino, de igual modo, cuando traspasa varios tabúes sociales y así un sinfín de fronteras metafísicas. En *Sin nombre* también se da una especie de dualidad del título. En la vida cotidiana, o en la prensa, los migrantes a menudo solo son un número, una cifra, individuos *sin nombre*, o según los científicos Clot y Aguilar Pérez: «[...] son personas anónimas que carecen de protección y de derechos e identidad» (2012: 7). Y justamente con ello pasamos a la dimensión figurativa del título: una existencia *sin nombre* implica la falta de una identidad propia.

El cine y la literatura hispanounidenses representan, por consiguiente, dos ejemplos (si bien diferentes) de cómo superar las fronteras existentes y de cómo romper las estructuras frecuentemente estigmatizadas que nos transmiten los medios de comunicación y la sociedad en general. «Por ejemplo, en la introducción a *Home, Exile, Homeland*, Homi Bhabha relaciona las temporalidades de los medios de comunicación globalizados con el cambio en la representación visual del sujeto diaspórico» (Thies, 2014: 237). Es así como también se crearon los fenómenos de la *tropicalización* (el migrante latino como individuo exótico y salvaje) y de la *retropicalización* (el migrante latino como sujeto perjudicado y oprimido). Pero se trata de representaciones muy generalizadas y restringidas que no admiten analizar los casos especiales. Por lo tanto, resulta que no son los cómputos o las estadísticas sino, a pesar de su carácter ficcional, es el arte el que a menudo proporciona una realidad más auténtica y diferenciada al *dar nombre* a los diferentes individuos migrantes con sus complejos destinos individuales.

BIBLIOGRAFÍA

- Aparicio, Frances R. y Susana Chávez-Silverman (1997), «Introduction», en Frances R. Aparicio y Susana Chávez-Silverman (eds.), *Tropicalizations: Transcultural Representations of Latinidad*, Hanover, University Press of New England, pp. 1-17.
- Aparicio, Frances R. (1997), «On Sub-Versive Signifiers: Tropicalizing Language in the United States», en Frances R. Aparicio y Susana Chávez-Silverman (eds.), *Tropicalizations: Transcultural Representations of Latinidad*, Hanover, University Press of New England, pp. 194-212.
- Arce, José (27 de octubre de 2009), «*Sin nombre*: La tierra prometida», *LaButaca*. Disponible en <http://www.labutaca.net/criticas/sin-nombre-la-tierra-prometida/> (fecha de consulta: 28/09/2017).
- Bhabha, Homi (1999), «Preface: Arrivals and Departures», en Hamid Naficy (ed.), *Home, Exile, Homeland: Film, Media, and the Politics of Place*, Nueva York, Routledge, pp. vii-xii.
- Campuzano Arteta, Álvaro (2009), «*Sin nombre* y el cruce de la frontera entre cine de ficción y documental», *AndinaMigrante*, 4, pp. 11-12.
- Clot, Jean Philippe y Heidi Elizabeth Aguilar Pérez (2012), «Una mirada a las representaciones cinematográficas de las regiones fronterizas en México», *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 23, pp. 1-11. Disponible en <https://alhim.revues.org/4223> (fecha de consulta: 05/10/2017).
- Cristoffanini, Pablo R. (2015), «Pandillas, migrantes y fronteras en *Sin Nombre y Babel*», *Sociedad y Discurso*, 27, pp. 101-124.
- Donoso, José (1995), *Donde van a morir los elefantes*, Madrid, Alfaguara.
- FilmInFocus (26 de enero de 2009), «*Sin Nombre* Takes Sundance», *Focus Features*. Disponible en

- http://www.focusfeatures.com/article/sin_nombre_takes_sundance (fecha de consulta: 28/09/2017).
- Franco, Jorge (2002), *Paraíso Travel*, Barcelona, Mondadori. [Adaptación cinematográfica por Simón Brand]
- Fukunaga, Cary (2009), *Sin nombre*, EE. UU. / México, Scion Films / Canana Films.
- García Bernal, Gael y Marc Silver (2010), *Los Invisibles*, México, Canana Films. [Documental]
- García Bernal, Gael y Marc Silver (2013), *Who is Dayani Cristal?* Inglaterra / México, Pulse Films / Canana Films. [Documental]
- Gómez, Leticia (2015), «Espacios migrantes en *Zona Sur* y *La teta asustada*», en Andrea Castro y Anna Forné (eds.), *De nómades y migrantes. Desplazamientos en la literatura, el cine y el arte hispanoamericanos*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, pp. 81-111.
- Hall, Stuart (1992), «Cultural Identity and Cinematic Representation», en Mbye Cham (ed.), *Ex-iles. Essays on Caribbean Cinema*, Trenton, Africa World Press, pp. 220-236.
- Hernández Rodríguez, Rafael (2008), «La frontera como tema en el cine mexicano», en Susanne Iglér y Thomas Stauder (eds.), *Negociando identidades, traspasando fronteras. Tendencias en la literatura y el cine mexicanos en torno al nuevo milenio*, Madrid / Fráncfort, Iberoamericana / Vervuert, pp. 23-37.
- Lobo, Ramón (23 de abril de 2006), «El sentido de la vida es cruzar fronteras», *El País*. Disponible en https://elpais.com/diario/2006/04/23/domingo/1145764354_850215.html (fecha de consulta: 26/09/2017).
- López Ligeró, Mar (2015), *El falso documental. Evolución, estructura y argumentos del fake*, Barcelona, Editorial UOC.
- Paz Soldán, Edmundo (2002a), «Escritura y cultura audiovisual en *Por favor, rebobinar* de Alberto Fuguet», *Latin American Literary Review*, 30. 59, pp. 43-54.
- Paz Soldán, Edmundo (2002b), «Vanguardia e imaginario cinematográfico: Vicente Huidobro y la novela-film», *Revista Iberoamericana*, LXVIII. 198, pp. 153-163.
- Paz Soldán, Edmundo (2011), *Norte*, Barcelona, Mondadori.
- Quemada-Díez, Diego (2013), *La jaula de oro*, México / España, Animal de Luz Films / Castafiore Films.
- Restrepo, Laura (2012), *Hot sur*, Barcelona, Planeta.
- Sánchez, Pablo (2016), «Después de cruzar la frontera se llega al límite: *Norte*, de Edmundo Paz Soldán», *Anuario de Estudios Americanos*, 73. 2, pp. 483-498.
- Seoane Riveira, José (2017), «Procedimientos cinematográficos en la narrativa de Edmundo Paz Soldán: *Norte* (2011), *Billie Ruth* (2012) e *Iris* (2014)», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 27, pp. 263-279.
- Thies, Sebastian (2014), «Fronteras de cristal: etnicidad, espacio fílmico y óptica diaspórica en *Tráfico*, *Crash* y *Babel*», en Juan Carlos Vargas y Graciela Martínez-Zalce (eds.),

Cine y frontera. Territorios ilimitados de la mirada, México, Bonilla Artigas Editores, pp. 233-274.

INÉS MÉNDEZ FERNÁNDEZ

UNIVERSIDAD DE OVIEDO

**LA POSMODERNIDAD Y SUS EFECTOS:
REPRESENTACIÓN DEL BLOQUEO
CREATIVO EN *BARTON FINK* Y
*JÓVENES PRODIGIOSOS***

1. INTRODUCCIÓN

La representación del escritor como personaje ficcional en el cine cuenta con una fecunda filmografía. Esta comprendería desde clásicos como *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, Wilder, 1950) hasta cintas estrenadas en 2017 (véase *El autor*, de Martín Cuenca). Asimismo, tal ficcionalización incluiría obras de diversas nacionalidades, por lo que a películas del ámbito anglosajón como *Misery* (Reiner, 1990), *Desmontando a Harry* (*Deconstructing Harry*, Allen, 1997), *El ladrón de orquídeas* (*Adaptation*, Jonze, 2002) o *Ruby Sparks* (Dayton y Faris, 2012) se les unirían otras de procedencia francesa (*En la casa* [*Dans la maison*, Ozon, 2012] o *El hombre perfecto* [*Un homme idéal*, Gozlan, 2015] son ejemplos de ello), española (como *Los hombres siempre mienten* [Del Real, 1995] o *La flor de mi secreto* [Almodóvar, 1996]) o italiana (*La gran belleza* [*La grande bellezza*, Sorrentino, 2013]).

Por otro lado, conviene resaltar la representación de la figura femenina en este tipo de obras, ya que, tradicionalmente, se ha asociado al hombre con la creatividad y la acción, mientras que la mujer quedaba relegada a un ámbito no solo doméstico sino también pasivo, como proveedora de inspiración artística. En este sentido, resulta necesario reivindicar películas como la polaca *Papusza* (Kos-Krauze y Krauze, 2013) o la georgiana *Scary mother* (*Sashihi deda*, Urushadze, 2017), así como las estadounidenses *Más extraño que la ficción* (*Stranger than fiction*, Forster, 2006) o *¡Madre!* (*mother!*, Aronofsky, 2017).¹ Mientras que *Papusza* narra la vida de la poeta polaca de etnia romaní Bronislaw Waajs, *Scary mother* se centra en la búsqueda por parte de un ama de casa, Manana, de un final para el libro que ha escrito a espaldas de su familia. *¡Madre!*, por su parte, adopta el punto de vista de su protagonista femenina –la joven esposa de un escritor en crisis creativa– para que, mediante una voz propia, se rebele tanto contra la apatía de su marido hacia ella como contra los desconocidos que, inexplicablemente, invaden su hogar a lo largo del metraje. Y, finalmente, *Más extraño que la ficción* entronca con *Ruby Sparks* o *El ladrón de orquídeas* en la representación del bloqueo creativo, mas esta vez con una mujer en el rol de escritora.

Dentro de esta profusa filmografía sobre la presencia del autor como personaje ficcional en el cine, trataremos las películas *Barton Fink* (Coen, 1991)

¹ La grafía en minúscula del título original en *¡Madre!* obedece a criterios artísticos. En sus créditos finales, observamos no solo que los personajes carecen de nombres propios, sino que el único en recibir una apelación escrita con la inicial mayúscula es el interpretado por Javier Bardem, designado en inglés como Him ('él'). Por su parte, a la *madre* del título le da vida Jennifer Lawrence. Dado que el filme de Aronofsky emplea múltiples alegorías bíblicas para articular su trama, resulta palpable la identificación de *Él* con una entidad divina omnipotente, lo cual lo sitúa en una esfera de superioridad moral respecto de los demás personajes.

y *Jóvenes prodigiosos* (*Wonder boys*, Hanson, 2000), basada esta última en la novela homónima de Michael Chabon. Su elección responde al modo en que reflejan los efectos de la crisis del sujeto contemporáneo tanto en la escritura como en el ámbito más íntimo de sus personajes. Cada una se centra en una profesión distinta dentro de la creación literaria: Barton (al igual que los protagonistas de *El ladrón de orquídeas* o *El crepúsculo de los dioses*) trabaja como guionista, mientras que Grady, del mismo modo que los escritores representados en *Ruby Sparks* o *El hombre perfecto*, intenta escribir su segunda novela; no obstante, sus personajes comparten rasgos que, en un análisis más profundo, conectan con los predominantes en nuestra sociedad posmoderna.

2. PROPUESTA DE MODELOS: *BARTON FINK* Y *JÓVENES PRODIGIOSOS*

Comenzando con *Barton Fink*, cabe señalar su ambientación en el Hollywood clásico (época a la que los Coen regresaron en *¡Ave, César!* (2015), su última película como directores hasta la fecha).² A ese ambiente llega el hombre del título (John Turturro), un prestigioso dramaturgo que ha aceptado una oferta de su agente (David Warrillow) para trabajar en el cine, lo cual creen ambos le reportará la suficiente estabilidad económica como para continuar posteriormente en el teatro. Barton, sin embargo, no parece lo bastante convencido de poder realizar una buena labor, y su inseguridad se acrecienta tras conocer al director de los estudios Capitol Pictures, Jack Kipnick (Michael Lerner), quien le encarga un vehículo de lucimiento para Wallace Beery.³ Barton, acostumbrado a temáticas de carácter realista, más próximas al hombre corriente,⁴ trata de cumplir con las expectativas creadas en torno a su trabajo, pero fracasa durante la mayor parte de la trama. El sentimiento de soledad se acentúa al ser su único amigo Charlie Meadows (John Goodman), hombre de pocos recursos que ocupa el cuarto adyacente y cuya verdadera identidad es la de asesino en serie. Una de sus víctimas es Audrey (Judy Davis), la única mujer con la que Barton podría haber establecido una relación amorosa de no ser por su prematura muerte. Así, despojado de sus escasos conocidos y tras realizar un guion que Kipnick rechaza por considerarlo demasiado abstracto y profundo, Barton se verá incapaz de abandonar Hollywood a causa de su contrato laboral: continuará trabajando para

² En el rol de guionistas, su trabajo más reciente es *Suburbicon* (Clooney, 2017).

³ *Barton Fink* homenajea aquí a *El campeón* (*The champ*, Vidor, 1931), exitosa cinta protagonizada por Beery y cuyo argumento encaja exactamente con los requisitos del guion encomendado al personaje de Turturro. Precisamente en este artículo se recoge más adelante el testimonio de Frances Marion, una de las guionistas del filme original, sobre las condiciones de trabajo en el sistema de estudios de la época.

⁴ La alusión al hombre común, su vinculación con la figura del guionista y la explotación que de su trabajo hacen los grandes estudios vertebran la trama principal de *¡Ave, César!*, donde la estrella de cine Baird Whitlock (George Clooney) es secuestrada por un grupo de escritores comunistas. Las reivindicaciones de estos, mostradas en clave cómica, nos remiten al trágico episodio de la Caza de Brujas retratado en la cinta *Trumbo* (Roach, 2015), con Bryan Cranston en el rol de este escritor.

Capitol Pictures en calidad de guionista, mas el estudio no producirá ninguna de sus creaciones.

Por su parte, *Jóvenes prodigiosos* está protagonizada por Grady Tripp (Michael Douglas), un profesor universitario de escritura creativa que, como Barton, se encuentra inmerso en un incapacitante bloqueo. Grady publicó una novela exitosa hace tiempo, mas ahora lucha por encontrar el final de otra obra que supera ya las dos mil páginas. Su vida privada también se halla sumida en un caos, pues debe lidiar con el abandono de su esposa, el embarazo de Sara (Frances McDormand), su amante y rectora de la universidad donde ambos trabajan y, ya en una esfera que combina lo académico y lo personal, el asesinato accidental del perro de Sara y su marido, jefe del departamento de Grady, por parte de James Leer (Tobey Maguire), alumno retraído y mentiroso patológico obsesionado con las estrellas de cine.⁵ La trama de la película se desarrolla a lo largo de un fin de semana que finaliza con el inesperado extravío de la novela ante la incredulidad de Grady y su editor, Crabtree (Robert Downey Jr.). Tras ese incidente, Grady acaba comprendiendo que lo que debe hacer si desea reencauzar su vida es permanecer junto a Sara y el bebé (además de empezar a escribir a ordenador y no a máquina para conservar futuras obras).

3. EL BLOQUEO CREATIVO: CRISIS PERSONAL, CRISIS PROFESIONAL

3. 1. Lo posmoderno: una propuesta teórica

Barton Fink y *Jóvenes prodigiosos* integran un fecundo corpus cinematográfico sobre el bloqueo creativo. Esta crisis, la cual mantiene al individuo que la sufre en una incapacidad absoluta para desenvolverse con normalidad tanto en su vida personal como en su profesión, se sitúa en el centro de filmes como *Ocho y medio* (*Otto e mezzo*, Fellini, 1963), donde se manifiesta a través de la figura del director de cine encarnado por Marcello Mastroianni, o *Synecdoche, New York* (Kaufman, 2008), cuyo dramaturgo protagonista (interpretado por Philip Seymour Hoffman) consagraba su existencia a la creación de la obra teatral perfecta. Precisamente Kaufman había retratado la lucha de su *alter ego* con semejante problema en su anterior película como guionista, *Adaptation*, donde esta palabra no solo aludía al proceso de trasladar una novela a la gran pantalla, sino también a la condición de desarraigado del Charlie Kaufman ficcional en relación con el ambiente que le rodea: así, la inseguridad de Charlie le impide declararse a la mujer que ama, desarrollar un

⁵ La mascota de los Gaskell es un perro ciego con un gran sentido del olfato. Eso le causa problemas a Grady, ya que el animal le reconoce y se lanza a morderle durante una fiesta (razón por la que James dispara y mata al perro). Asimismo, es posible que esta mascota remita a la figura del Cerbero, una de las criaturas mitológicas que impedían a los vivos la entrada al Hades y, a los muertos, su salida de él (Grimal, 2007: 97). De ahí la inquina del animal hacia el protagonista, a quien ataca por transgredir los límites permitidos.

guion que convenza a sus superiores sin caer en los clichés hollywoodienses y mejorar su relación con su hermano gemelo Donald.⁶ Por otro lado, no solo guionistas, novelistas (*Ruby Sparks*, *Desmontando a Harry*) o dramaturgos como el de *Balas sobre Broadway* (*Bullets over Broadway*, Allen, 1994) sufren el bloqueo creativo: también los poetas (figura asociada especialmente con la musa) son representados en este tipo de situaciones al margen de que su recreación ficcional parta o no de una figura histórica. Así, el John Keats (Ben Wishaw) de *Bright star* (Campion, 2009) recupera el deseo de escribir tras recibir el afecto de su amada, Fanny Brawne (Abbie Cornish), mientras que la anciana protagonista interpretada por Yun Jeong-hui en la cinta surcoreana *Poesía* (*Shi*, Lee, 2010) intenta crear algo bello en medio de un ambiente hostil hacia la mujer.

Todos estos ejemplos nos llevan a preguntarnos por qué el bloqueo creativo constituye un motivo tan recurrente en tales representaciones. Si bien este artículo no pretende dar una respuesta cerrada y definitiva a tal cuestión, a lo largo de estas páginas propondremos un marco que sostenga los modelos de escritor de *Barton Fink* y *Jóvenes prodigiosos*. Por tanto, es necesario hablar en primer lugar de la posmodernidad, ese movimiento ideológico y cultural que propició nuevos planteamientos teóricos en el estudio de la literatura. Para Lyotard (1993: 9), las transformaciones ejercidas desde el XIX sobre las artes y las ciencias habrían dado lugar a un nuevo estado del saber en los países más desarrollados, quienes habrían perdido la referencia de metarrelatos históricos como la Ilustración para vehicular el progreso. Así, después de la reconstrucción sufrida por Europa tras la Segunda Guerra Mundial, los avances tecnológicos aceleraron la transmisión de contenidos (Lyotard, 1993: 13, 15) y evolucionaron hasta llegar a la mensajería instantánea y las redes sociales utilizadas actualmente. En una época donde parece primar la transparencia comunicativa, la figura del Estado como garante político del bienestar puede incluso llegar a convertirse en un obstáculo o «factor de opacidad» (Lyotard, 1993: 18). El saber posmoderno abandona las metanarrativas tradicionales para albergar una pluralidad de perspectivas teóricas que abogan por la interdisciplinariedad (Ritzer, 1993: 568) y la inclusión de grupos hasta el momento infravalorados o ignorados por el mundo académico (Ritzer, 2001: 100-101).

Sin embargo, pese a lo que pudiera parecer, la posmodernidad no es «un conjunto incorpóreo de ideas, sino una fuerza encuadrada en instituciones»

⁶ En un juego metaficcional, Donald Kaufman aparece en los títulos de crédito de la película como firmante del guion junto al Charlie Kaufman verdadero. Donald es una entidad ficticia y, sin embargo, fue candidato al Óscar junto a su hermano real. “Los Kaufman” no llegaron a recoger el galardón, pero su sola nominación nos hace pensar no solo en las difusas fronteras entre la realidad y la ficción, sino también en el hipotético discurso de Charlie en caso de haber logrado el premio. Un caso similar es el de los hermanos Coen, quienes han sido candidatos al Óscar al mejor montaje en varias ocasiones bajo el seudónimo Roderick Jaynes sin haber logrado nunca el galardón. Si Charlie Kaufman se desdoblaba, los Coen se convertirían en uno. Tales sucesos resultan útiles para reflexionar sobre el autor y sus hipótesis, y hasta qué punto la creación de estas repercute en nuestras expectativas de lectura o visionado.

(Culler, 2014: 145). Así, las diversas propuestas de estudio no existirían aisladas, sino dentro de «comunidades de lectores y escritores, como práctica discursiva, inextricablemente enmarañada con instituciones educativas y culturales» (Culler, 2014: 145). Dentro de las vías de análisis posmoderno se encuentra la deconstrucción, cuya polifonía de voces incluía puntos de vista correspondientes al psicoanálisis, los estudios de género y *queer* (centrados en la perspectiva femenina y del colectivo LGTB dentro de un sistema patriarcal y heterocéntrico) o el enfoque postcolonial, muy presente en la filología inglesa, mas existente también en la hispánica a través del análisis de las relaciones históricas y culturales entre España y los países sudamericanos.

Tal confluencia de voces rompía con el sistema cultural presente hasta los años setenta, aproximadamente, y estaba constituida por una serie de rasgos donde posteriormente enmarcaremos a nuestros personajes. El primero de ellos es la decadencia del saber científico positivista, considerado hasta entonces una forma de conocimiento superior a otras (Estébanez Calderón, 2015: 476), mensurable en términos de objetividad y eficiencia. Sin embargo, son los avances técnicos en los medios de comunicación de masas quienes, paradójicamente, dinamitarán ese privilegio en favor de otras disciplinas. De ese punto se ha llegado hoy día incluso al término *posverdad*, empleado para aludir a situaciones en que, como sucedió en las elecciones estadounidenses donde resultó vencedor Donald Trump o el proceso que, en junio de 2016, llevó a Reino Unido a elegir abandonar la Unión Europea (*brexít*), se apela más a las emociones de los votantes que a los hechos empíricamente comprobados.⁷

La ciencia, emblema de la Ilustración, había sido considerada en la Revolución francesa una herramienta de liberación de la humanidad (Estébanez Calderón, 2015: 476), una manera de alcanzar la luz del conocimiento dejando atrás la ignorancia y la superstición. Sin embargo, en nuestros días, pese a los avances en educación y a un saber científico más asentado en los países desarrollados, la propagación de rumores y datos falsos amenaza la fiabilidad de una era caracterizada por el amplio acceso al conocimiento. De hecho, tal profusión de noticias procede de la frecuente inexistencia tanto de licencias para distribuir contenidos como de límites en la cantidad de información (Rodríguez Ibáñez, 2012: 31). La sociedad del espectáculo, vehiculada a través de los medios de comunicación de masas clásicos (la televisión, el cine o la radio) resulta inconcebible sin el acceso a Internet y a sus redes sociales. Ello hace imprescindible filtrar contenidos para evitar la propagación de falacias; precisamente, es esta celeridad en la difusión de datos no verificados lo que puede

⁷ Aunque el término *posverdad* todavía no ha sido incluido en el *DRAE*, es posible consultar su definición en el siguiente enlace (donde, además, se propone como adjetivo relacionado *posfactual*); ambos términos indican la preeminencia de lo subjetivo en detrimento de los hechos demostrables: <<http://www.fundeu.es/recomendacion/post-truth-post-verdad-posverdad/>>. [Consultado el 5/12/2017].

conceder a Internet menor autoridad respecto de los canales tradicionales de información.⁸

Siguiendo con este punto, merece la pena destacar los elementos enumerados por Rodríguez Ibáñez (2012: 29-31) en lo referente a los cambios paradigmáticos comunicacionales. En primer lugar estaría la interactividad bidireccional entre emisor y destinatario (un ejemplo de ello es *El Ministerio del Tiempo*, a través de cuya cuenta de Twitter los creadores de la serie intercambian puntos de vista con los espectadores y solucionan dudas planteadas por estos). Tales seguidores ya no serían solo consumidores que interpretan información, sino también *prosumidores* que añadirían a esa faceta la de productores de contenido, pues crearían versiones de la historia principal para completarla y expandirla (Miranda Galbe y Figuero Espadas, 2016: 121) mediante relatos (*fanfics*), ilustraciones (*fanart*) o vídeos (*fanvids*), entre otras manifestaciones. A dicha bidireccionalidad le seguiría el concepto de unimedia: si bien la televisión o la radio aún existen de forma independiente, hoy día Internet aglutina ambos canales (además de, por supuesto, el cine). Por tanto, estamos asistiendo a la progresiva desaparición del ordenamiento televisivo clásico: si antes el espectador debía adaptarse a los horarios del medio, es ahora aquel quien decide cuándo ver un producto concreto y cómo hacerlo: puede emplear tanto la televisión tradicional como su teléfono móvil, su tableta o su ordenador (o incluso tiene la posibilidad de conectar su televisor a Internet, lo cual borraría los límites entre los distintos dispositivos).

A la interactividad y el concepto de unimedia les sigue la hipertextualidad, acceso del lector a múltiples contenidos proporcionados por los enlaces de las páginas web. Estos, a su vez, generan unas publicaciones cuya constante actualización (siguiente elemento característico de los nuevos medios comunicacionales) provoca «una necesidad psíquica del conectado debido a la mutabilidad de los acontecimientos» (Rodríguez Ibáñez, 2012: 30). Además, no debemos olvidar que el usuario se encuentra en el centro del cbersistema; así, la web respondería siempre a sus peticiones, pues, mientras el usuario desee saber, Internet se encontrará dispuesto a ofrecerle todo lo que pide. Esta personalización es patente en el uso que las web hacen de las *cookies* para mostrarnos productos anteriormente buscados, lo cual nos convierte en constantes consumidores potenciales.

Tal pluralidad de voces y fuentes de información, unida a la pérdida de credibilidad de grandes discursos como la religión en tanto ente institucional (preconizada por Nietzsche con su «Dios ha muerto» [2011:451]) y la familia heteronormativa de autoridad patriarcal, tiene un impacto directo en la configuración del sujeto contemporáneo, quien súbitamente se ve incapaz de conocerse a sí mismo objetivamente (Culler, 2014: 150). Un ejemplo

⁸ Rodríguez Ibáñez (2012:30) considera la *abundancia* y la *mediación* dos elementos característicos de las actuales modificaciones en los modelos comunicativos. Los demás serán expuestos a continuación en este artículo.

cinematográfico es *Desmontando a Harry*: sabemos de su protagonista mediante los *alter ego* de sus relatos y la contraposición de esas narraciones a los diálogos entre el Harry verdadero (Woody Allen) y su entorno cercano. De este modo, vemos cómo Harry, inmerso en una crisis existencial, es percibido por su hijo, sus exesposas, sus amigos o incluso su antigua universidad, adonde debe acudir para recibir un homenaje por su carrera literaria. Finalmente, tras no poder participar en el acto académico y regresar a casa, Harry asume su condición de sujeto posmoderno y sale de su bloqueo creativo para escribir de nuevo sobre un personaje que, como él mismo, funciona perfectamente en el arte pero es incapaz de llevar una vida normal: ello explicaría tanto su torpeza en las relaciones interpersonales como el estrecho vínculo con los personajes de sus relatos (aparecen en la película para hacer reflexionar a Harry e incluso forman parte de un imaginario homenaje al protagonista).

3. 2. La crisis del escritor: *Barton Fink* y *Jóvenes prodigiosos* como muestras audiovisuales

3.2.1. El plano personal frente al profesional: ¿conciliar es posible?

Una vez expuesto nuestro marco teórico, tomaremos a Grady Tripp y a Barton Fink como ejemplos de escritores cuyo bloqueo se halla enraizado en el contexto posmoderno. Comenzaremos exponiendo los rasgos de la vida personal de ambos, y posteriormente nos centraremos en su esfera profesional. Tanto en un apartado como en otro se expondrán divergencias y convergencias entre estas películas para, desde una perspectiva comparatista, extraer las conclusiones pertinentes sobre la representación cinematográfica del escritor en tanto ser psicológicamente bloqueado.

Como ya se ha expuesto, la pérdida de privilegio de la familia tradicional constituida por un matrimonio heterosexual y sus hijos ha generado la paulatina aceptación de nuevos modelos de agrupación social (familias monoparentales, uniones entre personas del mismo sexo, relaciones poliamorosas o parejas de hecho). Así, tanto Barton como Grady se hallan, al comienzo de sus respectivas tramas, alejados de la familia tradicional: de Barton solo sabemos que cuenta con algún pariente cercano, mas estos no aparecen nunca en la película y apenas se les menciona. En cuanto a vínculos de pareja, Barton afirma no desear tenerlos: le resultaría injusto estar con alguien, pues él dedica muchas horas a su trabajo y eso quitaría a la relación el tiempo necesario para afianzarse. En ese sentido, el personaje muestra una vulnerabilidad a menudo ausente de la masculinidad representada por el cine hollywoodiense más comercial, donde aún se apuesta por el arquetipo de héroe fuerte y audaz (las cintas del universo cinematográfico de Marvel son ejemplo de ello). Además, la disyuntiva entre la vida profesional y la personal aún afecta hoy día a muchas mujeres que desean acceder a puestos de

responsabilidad en su trabajo, por lo que ese rasgo enriquece a Barton como personaje y propicia la empatía del espectador hacia él.

En lo concerniente a relaciones amorosas, el único interés romántico de Barton parece decantarse hacia Audrey, la ayudante de Bill Mayhew (John Mahoney), un escritor al que Fink admira. Si bien al principio Audrey se nos presenta como secretaria y amante de Bill, posteriormente se nos revelará como la verdadera autora de las obras de este, lo cual indigna a Barton. Tras pasar la noche juntos, nuestro protagonista descubre horrorizado que Audrey ha sido asesinada (más tarde descubrimos que por Charlie Meadows, de verdadero nombre Karl Mundt), lo cual desestabiliza aún más su existencia: ya poseía escasos vínculos afectivos previos a su estancia en Hollywood, pero ahora, a excepción de Charlie (su amigo por el momento), no tiene absolutamente a nadie más. En una interpretación bíblica, Stefon (2016: 18-19) afirma que, pese a la inmoralidad de sus acciones, Charlie no debería verse como un personaje demoníaco; sería, por el contrario, una figura divina que, como el Dios del libro de Daniel, arrojaría luz sobre la verdadera naturaleza del protagonista: Barton sería incapaz de crear debido a sus grandilocuentes aspiraciones y a su nula empatía con los verdaderos problemas de la gente humilde (cuando Charlie y Fink se conocen, este interrumpe a su vecino en varias ocasiones para exponer su proyecto literario).⁹ De ahí que el guion que finalmente redacta diste de ser la película de entretenimiento que le habían pedido. El personaje de los Coen fracasaría al no darse cuenta de que el hombre corriente al que pretende visibilizar también necesita comedia y acción.¹⁰

Por su parte, el sentimiento de soledad se acentúa si tenemos en cuenta la clase de hotel en que Barton se hospeda:¹¹ aunque en el libro de firmas donde debe registrarse al llegar aparecen nombres de supuestos huéspedes, a lo largo del metraje no conocemos a ninguno de ellos. Esto resulta especialmente inquietante si tenemos en cuenta la presencia de múltiples pares de zapatos junto a las puertas de las habitaciones. A primera vista, parecería que los inquilinos

⁹ Stefon defiende la estrecha relación existente entre esos escritos bíblicos y la cinta de los Coen no solo por las menciones explícitas que del libro de Daniel se hacen en *Barton Fink*, sino sobre todo por el modo de enlazar temas relativos a la interpretación de los sueños y el apocalipsis con el bloqueo del escritor y la situación del guionista en el Hollywood clásico.

¹⁰ En ese sentido, Barton Fink complementaría a John L. Sullivan (Joel McCrea), el cineasta que, en *Los viajes de Sullivan (Sullivan's Travels*, Sturges, 1941), fingía ser un vagabundo para realizar una película sobre ambientes depauperados y alejarse así de las exitosas aunque superficiales películas que había dirigido hasta entonces. Sin embargo, al contrario que Fink, Sullivan sí aprende al final el valor de la comedia como vía de escape de las penurias vitales. Curiosamente, el filme que ese personaje había previsto rodar inicialmente se llamaba *O Brother, Where Art Thou?*, cuyo título tomaron los Coen para la cinta que estrenaron en el año 2000 y cuyo reparto estaba integrado por George Clooney, John Turturro y Tim Blake Nelson.

¹¹ Pese a que Barton podría instalarse en un hotel de mejor calidad, elige uno más modesto para alejarse lo máximo posible de la vanidad hollywoodiense y adecuar su perspectiva al proyecto sobre el hombre común.

hubiesen dejado fuera su calzado para que lo limpiaran; sin embargo, considerando que los únicos empleados del hotel son el recepcionista (Steve Buscemi) y un mortecino ascensorista (Harry Bugin),¹² y que en el enfrentamiento de Charlie con la policía el edificio es presa de las llamas sin sufrir daños aparentes, no resulta descabellado considerar ese hotel como una representación del infierno o, al menos, un purgatorio previo (los zapatos, así, constituirían una metonimia de aquellos que no regresarán al mundo de los vivos). Charlie dispara a los detectives que le persiguen mientras el hotel está en llamas porque se halla en un estado transitorio de locura, la *hybris* (Revault, 2016: 327). Pero él, al contrario que personajes como el interpretado por James Cagney en *Al rojo vivo*, no «arrastrará en su caída al mundo que lo rodea» (Revault, 2016: 327), sino que permanecerá en él.

Por su parte, Barton dejará el hotel, mas no podrá abandonar Hollywood debido a su contrato esclavista con Capitol Pictures. Tras saberlo, se retira a una playa donde aparece una hermosa mujer cuya postura en la arena crea una imagen muy similar a la de un cuadro que colgaba de la pared de su habitación. Así, mientras que el río simbolizaría el camino a la aventura en *La noche del cazador* (o incluso una atracción en sí mismo si hablamos de la trilogía *El hobbit* [Salvadó, 2016: 345]), y que el lago se halla impregnado de una huella trágica vinculada a la muerte y la desaparición (como en *Que el cielo la juzgue* [Bergala, 2016: 339-340]), el mar de *Barton Fink* sería un oasis en mitad del desierto hollywoodiense, una gota de esperanza en el árido futuro laboral del protagonista. No obstante, rescatando los versos de Jorge Manrique, si «Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar / que es el morir», también sería factible ver el final de la película como una muerte simbólica en lo personal y lo profesional.

Si Barton Fink destaca por su casi inexistente vida social, del Grady Tripp de *Jóvenes prodigiosos* podría decirse prácticamente lo contrario. Hombre divorciado, su actual esposa le abandona justo al empezar la trama. Al mismo tiempo, Grady tendrá que lidiar con la visita de su excéntrico editor, el embarazo de Sara y la tensión sexual no resuelta con una alumna mucho más joven que él, Hannah Green (Katie Holmes). Esta, al igual que la Audrey de *Barton Fink*, es un personaje secundario, mas ambas tienen en común un gran talento para escribir (faceta que en la cinta no se conoce directamente mediante imágenes, sino a través de los diálogos).

Las subtramas personales se multiplican a lo largo de una historia que abarcaría un fin de semana en la vida de sus protagonistas. Si, en el caso de Barton, la vida personal quedaba aparcada en favor de una carrera inicialmente

¹² La imagen de Barton en el ascensor recuerda a la del protagonista de *Desmontando a Harry* en uno de sus relatos: siguiendo el mito de Orfeo y Eurídice, el álter ego de Harry debe descender al infierno para rescatar a la mujer que ama. Tal viaje se produce en ascensor y, a medida que este baja, oímos quiénes ocupan cada planta del inframundo: los medios de comunicación o los críticos literarios se hallan entre los principales inquilinos del Hades.

exitosa, Grady sufre un constante estado de indecisión que le mantiene inmovilizado tanto profesional como personalmente. Ello perjudica el desarrollo de su novela, la cual continúa sin final tras más de dos mil páginas (como observa agudamente Hannah). Esta conclusión le llega inesperadamente, pues, tras un accidente automovilístico, las hojas del manuscrito, ordenadas sin ningún tipo de sujeción, salen volando para asombro de todos los presentes. Esa señal ayuda a Grady a empezar una nueva vida con Sara y el bebé: tal decisión supone un retorno al valor tradicional de la familia frente a la soledad del sujeto posmoderno presente en *Barton Fink*.

No obstante, esa imposibilidad de conocernos objetivamente se plasma sobre todo en el personaje de James Leer. Al principio de la película inspira lástima, pues, pese a ser un alumno talentoso para la escritura, sus compañeros critican su trabajo excepto Hannah, quien por su carácter más dulce y comprensivo asumiría el rol típicamente femenino del cuidado a los más indefensos. Asimismo, James hace creer a todos que carece de lazos familiares y que su situación económica está lejos de ser boyante; sin embargo, Grady descubre que solo parte de lo que su alumno cuenta es cierto, y que el resto es una elaborada ficción creada por alguien que se siente socialmente desplazado. Pese a esto, ayuda en todo lo posible a James y logra al final que se publique la novela del joven: Grady se siente reflejado en él, en alguien que, además, le confiesa que haber leído su primer libro le animó a convertirse en escritor.

Respecto de su faceta profesional, Grady compagina los trabajos de profesor y novelista, si bien la película incide especialmente en el segundo ámbito. Al comienzo de la cinta lo vemos impartiendo un taller literario, mas esa imagen docente no se prodiga demasiado a lo largo del metraje; no obstante, Grady sí asume un papel de cuidador de sus alumnos, sobre todo de James. Su posición de docente entronca con otros personajes que aúnan los roles de escritor y tutor de un alumno poco avezado en el mundo literario: quizá el ejemplo más reciente de ello sea el personaje de Antonio de la Torre en *El autor*, cuyo bronco carácter rebaja aún más la autoestima de Álvaro (Javier Gutiérrez), un apocado aspirante a escritor.

Dentro del cine francés tenemos a Germain Germain (Fabrice Luchini), un desencantado profesor de lengua en un instituto que no dudará en transgredir los límites de lo moral con tal de avivar el instinto literario de uno de sus alumnos. Comparte con Grady el haber sido escritor en algún momento, aunque, al contrario que este, Germain carecía de talento (una de las razones por las que ayuda a Claude [Ernst Umhauer] con tanta vehemencia). Volviendo a ejemplos norteamericanos, tenemos otro caso de docente de escritura creativa en *Cosas que no se olvidan* (*Storytelling*, Solondz, 2001), cinta que reflexiona sobre cómo el más mínimo elemento de ficción atrae para sí un relato sin importar otros componentes de realidad. Por su parte, el Jules Hilbert (Dustin Hoffman) de *Más extraño que la ficción* también imparte clases en la universidad, y ofrece su ayuda

a Harol Crick (Will Ferrel), desesperado porque la escritora que le ha creado, Karen Eiffel (Emma Thompson), está decidida a matarlo para concluir su novela.

Y precisamente de los años universitarios nos habla *Amor y letras* (*Liberal Arts*, Radnor, 2012). Su pareja protagonista se halla integrada por Jesse (Josh Radnor) y Zibby (Elizabeth Olsen): él, a sus treinta y cinco años, añora tener los diecinueve de ella para poder sentir de nuevo que la vida está llena de oportunidades. Jesse proyecta una nostalgia idealizante hacia el mundo universitario, pero el intento de suicidio de un estudiante emulador de David Foster Wallace¹³ le hace ver lo dañino que puede llegar a ser vivir en el pasado y no aprovechar el presente.

Finalmente, en la figura de mentor tenemos al veterano novelista de *Descubriendo a Forrester* (*Finding Forrester*, Van Sant, 2000); encarnado por Sean Connery, guía a un adolescente afroamericano¹⁴ por los senderos de la literatura. Esta película, además, destaca por su tratamiento del problema racial en Estados Unidos y el elitismo de ciertos ámbitos académicos: el joven Jamal (Rob Brown) debe enfrentarse a un profesor de la prestigiosa escuela donde está becado, pues este (F. Murray Abraham) no cree que un negro de baja extracción social pueda escribir tan bien como él lo hace.

3.2.2. El bloqueo del escritor: mismo mal, distintas causas

Tras analizar anteriormente los principales rasgos personales y profesionales de Grady, cabe preguntarse ahora cuál sería la causa principal de su bloqueo creativo. La pérdida de su novela constituye un punto sin retorno para el protagonista: esta había sido un proyecto vital, mas con el paso de los años se había convertido en un lastre, por lo que su desaparición constituye una

¹³ Si bien el nombre del escritor no se menciona expresamente, la cubierta azul del libro que Dean, el estudiante depresivo, lleva consigo corresponde a la de *La broma infinita*, obra de este escritor estadounidense. Además de aludir a la extensión del ejemplar de Dean (la novela original supera las mil páginas), Jesse también le reprocha querer morir tan joven como el autor que está leyendo y le ordena dejar a los posmodernistas para centrarse en libros de vampiros (se refiere a la trilogía *Crepúsculo*, sobre la que había discutido con Zibby anteriormente). El carácter evasivista de esas obras le hará más feliz, lo cual, según la joven, es el principal propósito de la lectura.

¹⁴ Afroamericano es también el profesor de escritura creativa encarnado por Robert Wisdom en *Cosas que no se olvidan*. Dentro de las representaciones ficcionales del autor, no solo predominan aún los personajes masculinos, sino también aquellos de piel blanca. *Descubriendo a Forrester* es una honrosa excepción en un panorama que, además, ofrece una escasa muestra de mujeres afroamericanas. Ello demuestra la todavía existente supremacía blanca en el cine de Hollywood, donde la cuestión de la diversidad étnica aún no se ha resuelto: pensemos en la numerosa población estadounidense de origen mexicano, italiano o chino y en su escasa representación no solo en las cintas sobre escritores, sino también en el panorama cinematográfico más comercial. En ese sentido, merece ser destacada *Coco* (Unkrich y Molina, 2017), la última película de los estudios Pixar, que aborda respetuosamente las tradiciones mexicanas alrededor del Día de los Muertos; se trata de una muestra de acercamiento de Estados Unidos a su país vecino en una época de tensas relaciones internacionales por los discursos xenófobos de la Administración Trump.

oportunidad para Grady de empezar de cero. Al final de la cinta, vemos que ha dejado atrás su vida anterior de inestabilidad personal y consumo ocasional de drogas para centrarse en su familia. La causa del bloqueo era, por tanto, una insatisfacción personal constante causada por la pérdida del rumbo vital, y es ese nuevo equilibrio lo que le permite ocuparse de su siguiente proyecto literario: hay un vínculo directo entre ambas esferas del sujeto.

Además, el cambio de vida de Grady está simbolizado por el instrumento que emplea para escribir: si hasta entonces lo había hecho a máquina (aparato iconográficamente ligado a la representación del escritor en el siglo XX), al final de la película le vemos haciendo lo propio con el ordenador, el cual le permite guardar una copia de sus documentos (con la novela anterior solo disponía del ejemplar en el que estaba trabajando). Esa ventaja del icono *save* nos remite también a la idea de salvación del ser humano por medio de las nuevas tecnologías: estas, en su faceta más benévola, nos rescatan de catástrofes como la ocurrida anteriormente a Grady; sin embargo, también generan una dependencia tanto laboral como de proyección de nuestra imagen personal. Aparte, si recordamos que *Jóvenes prodigiosos* se estrenó en el año 2000, es lógica la transición de Grady del medio analógico al digital; en cintas como *Barton Fink* o *Expiación* (*Atonement*, Wright, 2007), ambientadas en la primera mitad del siglo XX, el protagonista solo podría desarrollar su tarea a máquina o a mano. El mundo ficcional presentado en *Jóvenes prodigiosos* sí permite la incorporación de este nuevo dispositivo.

Un caso similar y más llamativo es el de *Ruby Sparks*, la cual, pese a estar ambientada en pleno siglo XXI, presenta a un joven autor que aún trabaja con máquina de escribir (aparato que le permite crear a la mujer del título). Teniendo en cuenta que, tras perder a Ruby (Zoe Kazan) en el último tramo de la cinta, Calvin (Paul Dano) comienza a utilizar un ordenador portátil, podríamos asociar la máquina de escribir al deseo de semejanza con los escritores canónicos del siglo XX y a la asimilación del autor a un dios omnipotente¹⁵ cuya caída final llama a un cambio de actitud. Así, tras comenzar a usar el portátil, Calvin se encuentra con una chica idéntica a su enamorada, señal de que se le ha concedido una segunda oportunidad para enmendar los errores cometidos en su anterior relación.

¹⁵ Ruby es solo una de las múltiples criaturas que mantienen una compleja relación con sus creadores: en una tradición literaria que tiene al *Frankenstein* de Mary Shelley como una de sus más insignes muestras, destaca la prodigalidad con que se ha dado en el ámbito cinematográfico de la ciencia ficción el diseño de entidades femeninas por un creador masculino: algunos ejemplos de ello son el robot María de *Metrópolis* (*Metropolis*, Lang, 1927), las replicantes de *Blade runner* (Scott, 1982) o Ava, el ciborg de *Ex machina* (Garland, 2015). Volviendo a las representaciones del escritor, mencionaremos *Pesadillas* (Letterman, 2015), basada en la popular serie de novelas juveniles y que repite un patrón similar al de *Ruby Sparks* entre el autor encarnado por Jack Black y la adolescente Hannah (esta vez en el marco de un vínculo paterno-filial).

Por su parte, con *Barton Fink* nos adentramos en el clásico sistema de estudios hollywoodiense. La cinta de los hermanos Coen forma parte de un corpus fílmico centrado, precisamente, en narrar la intrahistoria de la creación de películas, la gloria de las grandes estrellas y las miserias profesionales de los integrantes del sector. A partir de los años treinta, ocurrió lo que Moix (2004: IX) llamó «glorificación del artificio»: los grandes estudios creaban sus propias estrellas desplegando una maquinaria publicitaria capaz tanto de catapultar al estrellato a un actor como de hundir su carrera (2004: XI). El ficticio estudio donde Barton trabaja, Capitol Pictures, es un trasunto de la Metro Goldwyn Mayer, la Fox, la Warner o cualquiera de las *majors* de la época. Como resume Moix (2004: X), «en la época dorada, un estudio era sus estrellas, y éstas eran lo que su estudio había querido que fuesen. Los grandes magnates de Hollywood se referían continuamente a sus “propiedades” (*properties*), y este vocablo se aplicaba tanto a los derechos de un guión como a una estrella contratada en exclusiva».

Ese controlador sistema fue criticado por Billy Wilder en *El crepúsculo de los dioses*, donde una olvidada actriz del cine mudo, Norma Desmond (Gloria Swanson),¹⁶ sigue saboreando en su decadente mansión de Sunset Boulevard las mieles de una gloria hace tiempo desvanecida. El asesinato de Joe Gillis (William Holden), guionista que ha vendido su integridad profesional a cambio de una vida lujosa, consolida al actor como centro de Hollywood en detrimento de quienes escriben historias para hacerles brillar. Irónicamente, Norma no regresará al plató junto a Cecil B. DeMille como siempre había soñado, sino que terminará en prisión; de un modo u otro, las cámaras están presentes: la mediatización del crimen y la frivolidad tan propias del siglo XXI ya eran inherentes al funcionamiento de Hollywood.

A ese ambiente llega el tímido Barton, cuya última obra de teatro se acercaba a una temática del hombre de la calle totalmente alejada del cine comercial que le proponen realizar. Esa es la principal causa del bloqueo creativo de este personaje: la oposición de sus valores artísticos a los vigentes en la meca del cine. Barton sufre una alienación posmoderna, pues Hollywood actúa como un factor socioeconómico externo que limita su personalidad. Tal restricción laboral es encarnada por Jack Lipnick¹⁷ (Michael Lerner), el presidente de Capitol Pictures:

¹⁶ Este personaje conecta con las Bette Davis (Susan Sarandon) y Joan Crawford (Jessica Lange) de *Feud*. La serie, creada por Ryan Murphy, Jaffe Cohen y Michael Zam, narra la enemistad entre estas intérpretes durante el rodaje de *Qué fue de Baby Jane* y cómo parte de ella se debe a las manipulaciones que, a sus espaldas, elaboran los magnates de los estudios donde trabajan. La serie critica al patriarcado en su forma más cruda cuando trata el perjuicio del paso del tiempo para la carrera de una actriz y cómo este afecta negativamente tanto a su faceta sexual como profesional.

¹⁷ El corpulento aspecto de este magnate recuerda, junto con su carácter avasallador, a la figura del recientemente caído en desgracia Harvey Weinstein (productor de numerosas cintas y uno de los principales impulsores de la carrera de Quentin Tarantino). Acusado de haber cometido decenas de

por un lado, Lerner ofrece a Barton el suculento salario que un prestigioso dramaturgo como él merecería; sin embargo, resulta paradójico que haya contratado al prestigioso Fink para realizar un filme cuyo argumento podría ser desarrollado por cualquier otro guionista. De nuevo, la mente de Barton sufre los estragos de esta contradicción entre lo que puede llegar a hacer y lo que realmente se espera de él.

Este rol de productor como directivo megalómano halló su máxima expresión en *Cautivos del mal* (*The Bad and the Beautiful*, Minnelli, 1952).¹⁸ Este filme narra los vínculos personales y laborales de Jonathan Shields (Kirk Douglas) con un director de cine (Barry Sullivan), una actriz (Lana Turner) y un guionista (Dick Powell) cuyas carreras carecerían del impacto del que gozan si sus caminos no se hubiesen cruzado con el de Shields. No obstante, todos le desprecian porque su desmedida ambición le ha hecho anteponer siempre el interés del negocio a sus vínculos personales.

En el caso del guionista James Lee Bartlow, Shields le ofrece ir a Hollywood para trasladar al cine su última y exitosa novela (punto de partida que aún los problemas de la adaptación vital y literaria de *El ladrón de orquídeas* y *Barton Fink*). Allí, Bartlow ve frustrados sus intentos de escritura por las constantes interrupciones de su esposa Rosemary (Gloria Grahame), una mujer parlanchina y deslumbrada por el glamour de Hollywood. Tras advertir esto, Shields le organiza una escapada con el ídolo Gaucho Ribera (Gilbert Roland) a espaldas de su marido, conocedor de este hecho solo al leer que la pareja ha fallecido en un accidente de avioneta. Tras un periodo de duelo, Bartlow halla al fin la paz necesaria para mejorar en su trabajo, y terminará tomando a Rosemary como fuente de inspiración para su segunda novela.

Ello nos lleva a considerar el rol de obstáculo profesional asignado a la mujer en esta película; antes de partir a Hollywood, observamos que el matrimonio Bartlow encarna el sueño americano: su forma de vestir, su vehículo y su característica vivienda residencial de los años cincuenta indican que estamos ante ciudadanos de clase media-alta.¹⁹ Tras ver a Bartlow entrar en casa, lo oímos referirse irónicamente a la charla que Rosemary mantiene con sus amigas en una de las habitaciones como una reunión para aprender algo y cotillear demasiado. A continuación, el novelista entra en su despacho, reservado para trabajar, pero

abusos sexuales, Weinstein representaría el engranaje más actual y dramático de una rueda que lleva girando desde la fundación del propio Hollywood.

¹⁸ Resulta curioso que, pese a criticar ferozmente a su propia industria, tanto este filme como *El crepúsculo de los dioses* fueran muy bien recibidos por la Academia de Hollywood: *Cautivos del mal* logró cinco Óscares, mientras que la película de Wilder vio fructificar tres de sus once candidaturas.

¹⁹ El prototípico y conservador matrimonio Bartlow contrasta con la agitada vida personal de Grady Tripp o el protagonista de *Desmontando a Harry*, quienes encarnan la desintegración de los valores familiares propuesta por la posmodernidad. También merece la pena destacar la ausencia de hijos en el caso de Bartlow y Rosemary, quizás para mostrar que una vida personal plena no es compatible con la ambición necesaria para triunfar en Hollywood.

es interrumpido en tres ocasiones por personajes femeninos: una amiga de su esposa, quien le pide que le firme un ejemplar de su novela; una empleada doméstica, que le trae algo de comida preparada por Rosemary, y finalmente es su propia mujer, que entra rápidamente en el cuarto al saber que Jonathan Shields está al teléfono.

Así, la transformación de Rosemary (de estorbo para la creación literaria en fuente de inspiración una vez fallecida) relega a la mujer a un rol distractor, necesario para proyectar una imagen de estabilidad conyugal (algo que pierde valor en la posmodernidad) pero incómodo para desarrollar una carrera profesional. La repercusión de su muerte recuerda a la de Audrey en *Barton Fink*; ambas fallecen trágicamente, pero su desaparición influye positivamente en el escritor protagonista: Barton, con lo que posiblemente sea la cabeza de Audrey metida en una caja (antes de saber que Charlie era un asesino, este le había contado que eran objetos personales que le traerían suerte para escribir), redacta de seguido todo el guion (muestra de que su bloqueo se ha desvanecido) y lo defiende como la mejor obra que ha escrito hasta ese momento. Así, en nuestra interpretación, Audrey nunca ve reconocido su talento literario: primero era Bill quien firmaba sus obras, y ahora es Barton al que transfiere inspiración.

3.2.3. No disparen al guionista: aventuras de un escritor en Hollywood

Aunque pasado por un tamiz ficcional, el mundo donde Barton trabaja y del que a la par huye se inspira, como hemos dicho, en el sistema de estudios del Hollywood clásico. Hoy día, al hablar sobre cine solemos referirnos a una cinta por el nombre de sus actores o su director, considerado su máximo responsable, pero no por el nombre de su guionista correspondiente. Así, es fácil aludir a *El ladrón de orquídeas* como un filme «de Nicolás Cage» o incluso «de Meryl Streep» (los dos miembros más conocidos de su reparto), o hablar de *El crepúsculo de los dioses* como una película «de Billy Wilder»; sin embargo, la figura de Charlie Kaufman rara vez aparecería en una conversación general sobre cine,²⁰ y quizá tampoco se mencione que Wilder, Charles Brackett y D.M. Marshman Jr. estaban a cargo de la historia de Norma Desmond. La figura del guionista como firmante de una historia aún es desconocida para muchos espectadores, salvo, generalmente, en casos de directores que asumen ambos roles, pues el primer oficio es más reconocible.²¹

El origen de este olvido cultural reside en el tratamiento que esta profesión recibía desde la edad dorada de Hollywood. Walter Bernstein, guionista de *La*

²⁰ Pensamos en la que podrían mantener dos espectadores con conocimientos medios del séptimo arte, no expertos en la materia ni pertenecientes al ámbito universitario.

²¹ Pedro Almodóvar, Jane Campion, Quentin Tarantino o Isabel Coixet son solo algunos de los cineastas que han compaginado las labores de realización y guion en la mayoría de sus proyectos.

tapadera (*The front*, Ritt, 1976), resume en esta cita los motivos de la reticencia mostrada hacia estos profesionales por parte de los grandes estudios:

The main reason the studios and the producers are scared of [writers] is because they know that they are crazy, that writers will do things that could be considered either suicidal or heroic, depending on how you look at it –which is to act against what seems to be their best interests... [...] It is the most miserable thing –you sit by yourself, wanting to kill yourself, looking at this blank screen, and who would want to do that? (Banks, 2015: 1)²²

Como vemos, Barton Fink, Charlie Kaufman o Joe Gillis toman de sus homólogos no ficcionales esos rasgos de locura y sacrificio. Sin embargo, tal desconfianza resulta paradójica si tenemos en cuenta que el guion es el centro de toda producción cinematográfica. Sin historia que rodar, es imposible poner en marcha la elección de actores, vestuario, decorados o banda sonora (Banks, 2015: 3). En caso de que, como sucede actualmente con los *showrunners* televisivos, el escritor asuma también el rol de productor, el trabajo se multiplica (aunque ello también asegure que el texto se traslada a la pantalla exactamente como su autor lo concibió). El *showrunner*, así, sería el principal responsable creativo de su serie (Cascajosa Virino, 2016: 99); un ejemplo de ello son los hermanos Javier y Pablo Olivares (fallecido en 2014), creadores de *El Ministerio del Tiempo*, *Isabel* y *Víctor Ros* (de estas dos últimas, solo el primero de los hermanos).²³ Aprovechando el alcance de los medios actuales, Javier Olivares, encargado de todas las temporadas de *El Ministerio del Tiempo* y de las primeras del resto, concedió entrevistas, asistió a eventos sobre su trabajo y mantuvo una incesante relación a través de las redes sociales tanto con los ministéricos más acérrimos como con aquellos que criticaban su obra (Cascajosa Virino, 2016: 242):

Desde el comienzo de la civilización occidental, no hay arte y cultura sin crítica del arte y de la cultura. Y la crítica del arte televisivo en este país está por crear y afortunadamente hay blogueros de un nivel altísimo. En conocimiento, cultura y nivel de escritura... ¡Y les gustan las series! ¡No las miraban por encima del hombro! [...] Es una nueva generación de crítica televisiva. Y yo creo que hay que estar con ellos.

²² «El principal motivo por el que los estudios y productores temen a los guionistas es porque saben que están locos, que los escritores harán cosas que podrían considerarse suicidas o heroicas, según como se mire –lo cual sería tirar piedras contra su propio tejado–. [...] Es de lo más deprimente: te sientas tú solo deseando suicidarte mientras miras la pantalla en blanco... ¿Quién querría hacer eso?» (traducción propia).

²³ Dado el gran número de responsables de una emisión televisiva, en el apartado bibliográfico figurarán no los creadores o *showrunners* de las series, sino los directores de sus capítulos. De ahí que, por ejemplo, sea Marc Vigil y no Javier Olivares quien aparezca finalmente nombrado.

Totalmente distinta a la situación actual era la vivida en el sistema de estudios, donde las *majors* se apropiaban de la voz y los proyectos de los autores. A partir de la década de 1910, una cláusula en el contrato de los guionistas estipulaba que todo el material creado por un escritor mientras trabajase para un estudio pertenecía automáticamente a este último. Así, aunque el nombre del creador podía llegar a aparecer en los títulos de crédito, eran las productoras quienes se definían legalmente no solo como propietarias de un guion, sino también como autoras de ese trabajo (Banks, 2015: 33). La figura del guionista, por tanto, quedaba prácticamente borrada a ojos del público, mientras que productores como el Jack Lipnick de *Barton Fink* obligaban a sus asalariados a producir las historias que imaginaban más complacían a la audiencia (Banks, 2015: 35). Este testimonio de la guionista Frances Marion, que escribió *El campeón*, describe con absoluta perfección el contexto al que se enfrenta Barton Fink en su mundo ficticio:

We writers were fed to the teeth with Love and Happy Endings. But what could we do? The bosses told us that if we wanted to write bleak, realistic stories which ended unhappily we could spin our yarns for magazines or publishers of books. The movies must be heart-lifting, not eyebrow-lifting (Banks, 2015: 35).²⁴

Asimismo, el personaje de los Coen y el James Lee Bartlow de *Cautivos del mal* reflejan la situación de escritores prestigiosos como Aldous Huxley o Francis Scott Fitzgerald, llegados a Hollywood para suplir la carencia de material literario sufrida por los estudios en la década de los treinta (Banks, 2015: 38). Al principio, los dos personajes ven en el oficio de guionista una ocupación secundaria respecto de su quehacer principal (novelista en el caso de Bartlow y dramaturgo en el de Fink), pero luego la elaboración de guiones jugará un rol crucial, positiva o negativamente, en sus trayectorias profesionales: a Bartlow acabará proporcionándole el salario más alto de cualquier escritor de Hollywood, mientras que a Fink le mantendrá atado en la industria. Debemos recordar, además, que esta profesión no era considerada arte, sino un proceso industrial carente del refinamiento de otras ramas literarias. Y, dado que la creación de un guion difiere de la de una novela, es comprensible que figuras como Scott Fitzgerald fracasaran en su aventura cinematográfica (Banks, 2015: 39): un escritor debía ajustarse a un modelo de trabajo donde, a diferencia de hoy, el guionista se hallaba sujeto a contratos de siete años y no trabajaba proyecto por proyecto (Banks, 2015: 4). Así, el conflicto entre los valores éticos de la profesión

²⁴ «Nosotros, los escritores, estábamos hasta la coronilla del amor y los finales felices. Pero ¿qué podíamos hacer? Nuestros jefes nos decían que, si queríamos escribir historias realistas y deprimentes que acabasen mal, fuéramos a contarlas a revistas o a editoriales. Las películas tenían que animar al público, no hacerle arquear las cejas» (traducción propia).

de escritor y aquellos impuestos por Hollywood lleva al autor a fracasar como individuo.

4. CONCLUSIONES

Este artículo se ha centrado en las representaciones cinematográficas del escritor ofrecidas por *Barton Fink* y *Jóvenes prodigiosos* en tanto reflejos de nuestra posmodernidad. Si bien la cinta de los Coen está ambientada en los años cuarenta, es posible ver la proyección de valores actuales en el bloqueo sufrido por su personaje principal y en la angustia que le genera su alienante entorno de trabajo. Por su parte, Grady Tripp elige finalmente retornar a la familia para encauzar su desnortada existencia, mas hasta ese momento la posmodernidad subyace a *Jóvenes prodigiosos* como marco teórico explicativo tanto de su bloqueo personal (ausente en el filme de los Coen) como profesional (presente en ambas cintas, aunque causado por diferentes razones). Asimismo, nos hallamos ante dos obras cuyo impacto en la representación del oficio de escritor no puede verse aisladamente, sino en relación con otros trabajos cinematográficos que sitúan en el centro de su trama la creación literaria y las múltiples facetas laborales del autor. Ello facilita tanto la interpretación de ciertos elementos temáticos como una visión comparativa más profunda e interdisciplinar de estos trabajos cinematográficos; en definitiva, una perspectiva plural acorde con la diversidad de voces teóricas y culturales de nuestro tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

- Banks, Miranda J. (2015), *The Writers: A History of American Screenwriters and Their Guild*, New Brunswick, Nueva Jersey y Londres, Rutgers University Press.
- Bergala, Alain (2016), «El lago», en Jordi Balló y Alain Bergala (eds.), *Motivos visuales del cine*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 338-343.
- Cascajosa Virino, Concepción (2016), *La cultura de las series*, Barcelona, Laertes.
- Culler, Jonathan (2014), *Breve introducción a la teoría literaria*, Barcelona, Crítica.
- Estébanez Calderón, Demetrio (2015), *Breve diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza.
- Grimal, Pierre (2007), «Cerbero», *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós.
- Liotard, Jean-François (1993), *La condición postmoderna: informe sobre el saber*, Barcelona, Planeta-Agostini.

- Miranda Galbe, Jorge y Javier Figuro Espadas (2016), «El rol del prosumidor en la expansión narrativa transmedia de las historias de ficción en televisión: el caso de *El Ministerio del Tiempo*», *Index Comunicación*, 6 (2), pp. 115-134.
- Moix, Terenci (2004), *Mis inmortales del cine: Hollywood años 30*, Barcelona, Planeta.
- Nietzsche, Friedrich (2011), *Así habló Zaratustra*, Madrid, Alianza.
- Revault, Fabrice (2016), «La destrucción del decorado», en Jordi Balló y Alain Bergala (eds.), *Motivos visuales del cine*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 324-329.
- Ritzer, George (1993), *Teoría sociológica contemporánea*, Madrid, McGraw-Hill.
- Ritzer, George (2001), *Teoría sociológica clásica*, Madrid, McGraw-Hill.
- Rodríguez Ibáñez, Margarita (2012), *Cómo la Red ha cambiado el arte*, Gijón, Trea.
- Salvadó, Alan (2016), «El río», en Jordi Balló y Alain Bergala (eds.), *Motivos visuales del cine*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 344-349.
- Stefon, Matt (2016), «That Barton Fink Feeling and the Fiery Furnace: The *Book of Daniel* and Joel and Ethan Coen's *Barton Fink*», *Journal of Religion and Film*, 12 (1), pp. 1-24.

FILMOGRAFÍA

- Allen, Woody (1994), *Balas sobre Broadway*, Vértice Cine.
- Allen, Woody (1997), *Desmontando a Harry*, Vértice Cine.
- Aronofsky, Darren (2017), *¡Madre!*, Paramount Pictures.
- Calparsoro, Daniel, Iñaki Peñafiel y Belén Macías (2015), *Víctor Ros*, Televisión Española.
- Campion, Jane (2009), *Bright star*, Savor Ediciones.
- Clooney, George (2017), *Suburbicon*, TriPictures.
- Coen, Joel (1991), *Barton Fink*, Universal Pictures Iberia.
- Coen, Ethan y Joel Coen (2000), *O Brother!*, Universal Pictures Iberia.
- Coen, Ethan y Joel Coen (2016), *¡Ave, César!*, Universal Pictures International.
- Dayton, Jonathan y Valerie Faris (2012), *Ruby Sparks*, Twentieth Century Fox Home Entertainment.
- Fellini, Federico (1963), *Ocho y medio*, Cameo.
- Forster, Marc (2006), *Más extraño que la ficción*, Sony Pictures Home Entertainment.
- Frades, Jordi, Salvador García y Oriol Ferrer (2012), *Isabel*, Televisión Española.
- Garland, Alex (2015), *Ex machina*, Universal Pictures.
- Gozlan, Yann (2015), *El hombre perfecto*, Salles France, Mars Films.

- Hanson, Curtis (2000), *Jóvenes prodigiosos*, Tripictures.
- Jonze, Spike (2002), *El ladrón de orquídeas*, Columbia Tristar Home Entertainment.
- Kaufman, Charlie (2008), *Synecdoche, New York*, Avalon.
- Kos-Krauze, Joanna y Krzysztof Krauze (2013), *Papusza*, Pirámide Films.
- Kubrick, Stanley (1980), *El resplandor*, Warner Home Video Española.
- Lang, Fritz (1927), *Metrópolis*, Divisa Home Video.
- Lee, Chang-dong (2010), *Poesía*, Cameo, Golem.
- Letterman, Rob (2015), *Pesadillas*, Sony Pictures Releasing.
- Martín Cuenca, Manuel (2017), *El autor*, Filmax.
- Minnelli, Vincente (1952), *Cautivos del mal*, Metro-Goldwyn-Mayer.
- Murphy, Ryan, Gwyneth Horder-Payton, Helen Hunt, Liza Johnson y Tim Minear (2017), *Feud: Bette y Joan*, FX.
- Ozon, François (2012), *En la casa*, Cameo, Golem.
- Radnor, Josh (2012), *Amor y letras*, Cameo, Avalon, Hyde Park Entertainment.
- Real, Antonio del (1995), *Los hombres siempre mienten*, Columbia Tristar Films España.
- Reiner, Rob (1990), *Misery*, MGM Home Entertainment.
- Ritt, Martin (1976), *La tapadera*, Sony Pictures Home Entertainment.
- Roach, Jay (2015), *Trumbo*, Entertainment One.
- Schaaff, Abigail y Marc Vigil (2014), *El Ministerio del Tiempo*, Televisión Española.
- Scott, Ridley (1982), *Blade runner*, Warner Bros.
- Solondz, Todd (2001), *Cosas que no se olvidan*, Lauren Films.
- Sorrentino, Paolo (2013), *La gran belleza*, Cameo, Wanda Visión.
- Sturges, Preston (1941), *Los viajes de Sullivan*, Track Media.
- Unkrich, Lee y Adrian Molina (2017), *Coco*, Walt Disney Company Iberia.
- Urushadze, Ana (2017), *Scary mother*, Artizm.
- Van Sant, Gus (2000), *Descubriendo a Forrester*, Sony Pictures Home Entertainment.
- Vidor, King (1931), *El campeón*, Warner Home Video.
- Wilder, Billy (1950), *El crepúsculo de los dioses*, Paramount Home Entertainment.
- Wright, Joe (2007), *Expiación: más allá de la pasión*, Universal Pictures Iberia.

CLAUDIO MOYANO ARELLANO

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

**DE *BODAS DE SANGRE* A *LA NOVIA*:
ANÁLISIS DE UNA ADAPTACIÓN**

0. INTRODUCCIÓN

Este trabajo¹ se propone analizar el proceso de adaptación que se ha seguido en *La Novia* (2015), película dirigida por Paula Ortiz y protagonizada por la actriz Inma Cuesta, respecto a la obra lorquiana que actúa como texto original o Texto 1: *Bodas de sangre* (1933). Las relaciones entre la Literatura, las Bellas Artes y el Cine deben ser, sin duda, un objeto de estudio de la Literatura Comparada, como ya proponía, entre otros, Henry Remak (1961), aunque algunas voces se hayan alzado en contra de esta apertura hacia materiales que no son exclusivamente literarios; un ejemplo es García Maestro, quien afirma que «la concepción “panteísta” de la Literatura Comparada, lejos de contribuir a su delimitación, provoca su desvanecimiento, dado que si Literatura Comparada es todo, entonces la Literatura Comparada no es nada» (2008: 28).

La Novia, que, en general, recibió una buena acogida por parte de la crítica y del público, constituye un valiente intento de llevar a la pantalla uno de los dramas españoles más importantes del siglo XX. Hay que recordar que *Bodas de sangre*, con la que Lorca logró la independencia económica, fue bien recibida por público y crítica, que advirtieron en ella la producción más madura del granadino (cf.: Edwards, 1983: 169-170). No es *La Novia* la primera adaptación de esta obra de teatro pues, aunque durante el franquismo fue un escritor silenciado, durante la Transición Lorca se convirtió en un autor de moda para el cine y la televisión: su vida y algunas de sus obras se adaptan a la pantalla de forma continua. *Bodas de sangre* fue el texto que más atrajo. Así, además de las dos primeras versiones anteriores – la argentina con Margarita Xirgu y la marroquí, del realizador Ben Barka –, en España suscitó dos recreaciones musicales: una en 1980, dirigida por Carlos Saura, según el ballet escenificado previamente por Antonio Gades, y la segunda, *Nanas de espinas* (1984), dirigida por Pilar Távora y que provenía también de otro espectáculo teatral creado por el Grupo “La Cuadra” de Sevilla (cf.: Moncho Aguirre, 2009: 249).

El objetivo de este análisis no es realizar un registro mecánico que dé cuenta de qué se mantiene y qué no del texto original, sino estudiar en qué medida los cambios que la película presenta afectan a la esencia de la obra de Lorca y a la coherencia del propio largometraje. Para ello, se ha seguido el siguiente esquema, dividido en tres niveles. En primer lugar (Nivel de análisis A), se señalan aquellas semejanzas que mantienen el texto y la película. En segundo lugar (Nivel de análisis B), se analizan las divergencias de la película, que esta presenta de forma coherente y que deben ser respetadas al asumir que «el espectador que no haya tenido un encuentro previo con la novela recibirá el film como un relato aislado, único, quizá con perfecta coherencia y calidad» (Manzano Espinosa, 2008: 114). Por último (Nivel de análisis C), se estudian aquellas novedades respecto al texto de Lorca que rompen con la coherencia

¹ Esta investigación se enmarca dentro del Proyecto de Investigación RECDID “Retórica constructivista: Discursos de la Identidad” (Ref. FFI2013-40934-R). El autor ha recibido financiación pública a través de una ayuda FPU (16/05577).

de la propia adaptación cinematográfica. Como precedente del análisis, se añade una justificación teórica sobre las relaciones entre la literatura y el cine.

1. CINE Y LITERATURA: PLANTEAMIENTO DE UNA RELACIÓN CONFLICTIVA

Aunque solo sea brevemente, resulta necesario fijar la posición teórica sobre la que se asienta el análisis. Lo primero que hay que señalar es que la comparación entre un texto literario y una obra cinematográfica es posible debido a que ambos constituyen un relato (si bien es cierto que el texto teatral tiene sus propias particularidades). En esto ha hecho hincapié Urrutia al criticar la falacia del realismo en el filme, resaltando que lo registrado en una cámara no equivale a lo que se ve después en pantalla (2009: 27). No solo el montaje dota de subjetividad el resultado final, sino que la objetividad queda rota desde el momento de la grabación, al decidir qué se registra y qué se oculta. En esta línea, Ansón rebate la idea de la objetividad de la fotografía, del plano, y señala la «parcialidad inevitable del que ve por el objetivo» (2009: 78). También Thomson ha impugnado, por falsos, dos famosos tópicos: «una imagen vale más que mil palabras» y «el cine es verdad veinticuatro veces por segundo» (2015: 85).² El cine es hasta tal punto un relato construido que Darío Villanueva ha visto en el propio montaje cinematográfico la presencia de lo que Wayne Booth denominó «autor implícito» (2009: 194-195).

Al confirmar que la comparación entre cine y literatura es viable, la pregunta clave es la siguiente: si se tiene en cuenta que, desde siempre, la literatura ha cedido al cine motivos, temáticas, personajes, etc., sin olvidar que los textos literarios también se han empapado de la estética cinematográfica (cf.: Sánchez Noriega, 2000: 35), ¿es legítimo establecer una jerarquía entre ambas disciplinas, en la que normalmente la Literatura suele ocupar la posición superior?

Es evidente que entre algunos escritores dicha concepción está muy extendida: para ellos, el cine tiene una función subordinada a la literatura y en ellos persiste la idea de que la adaptación fílmica debe parecerse al texto de partida (cf.: Fernández Fernández, 2003: 57). Aún hoy, en numerosas ocasiones, el producto final, para el lector-espectador, el espectador que ya conoce el texto literario, es juzgado en la medida en que se parece al texto inicial. Sin embargo, ya desde las propuestas de André Bazin en los años 50 se entiende que el cine, al poner en escena un texto literario, no puede limitarse a trasladar la historia a la pantalla sino que debe «transponer el texto de un sistema a otro, esto es, poner en escena al texto cinematográficamente, conservando la eficacia que este posee en su medio original» (Mirizio, 2015: 97). De hecho, ya el primer análisis académico sobre la adaptación fílmica, escrito por George Bluestone y publicado en 1957, critica el denominado «análisis de la fidelidad» al entender que resulta inevitable que existan modificaciones al pasar de un medio a otro (cf.: Manzano Espinosa, 2008: 9). En esta

² Thomson (2015: 32) ha demandado, con sensatez, la necesidad de formar a los niños ya desde la escuela en la destreza de detectar las estrategias de manipulación de la pantalla.

línea Villanueva ha atacado los prejuicios de los «habitantes de la Galaxia Gutenberg» en contra del séptimo arte y ha alertado del peligro que supone el hecho de entender que existe una insuficiencia por parte del director en lo que no es más que una consecuencia propia del lenguaje fílmico. Al afirmar que «la forma es el significado», Villanueva advierte del necesario cambio de significado que conlleva cualquier adaptación, aunque esta se haya intentado operar con la máxima fidelidad (2009: 206-208).

En mi opinión, esta es la clave: se trata de dos lenguajes distintos y, claramente, como señala González de Ávila, «[la transposición de sentido] supone pérdidas y ganancias, desplazamientos y transformaciones del significado en el contacto entre las obras artísticas y las literarias», como deduce de la postura de Benveniste, quien ya en 1985 señalaba la incoherencia que constituiría el hecho de que los distintos sistemas de sentido, o lenguajes, que tenemos dijeran lo mismo (González de Ávila, 2015: 256).

Por tanto, desde aquí planteo la necesidad de considerar de forma autónoma la película con respecto al texto literario adaptado. No se puede esperar que el cine utilice los mismos recursos que la literatura: sería absurdo, además de inútil. Con estos presupuestos teóricos, el análisis resulta vacío. Hay que tomar otra perspectiva: estudiar si el cine, con su propio lenguaje, ha construido una obra artística de igual calidad estética que el texto adaptado, como ha defendido Manzano Espinosa (2008: 125). Además, hay que ser conscientes de que una adaptación extremadamente fiel no tiene por qué resultar una «buena adaptación» (cf.: Manzano Espinosa, 2008: 127). También ha advertido de ello Ríos Carratalá, para quien «el excesivo respeto a la obra adaptada lastra la búsqueda de soluciones cinematográficas para escribir el guion» (2000: 237).

Afortunadamente, hoy son muchos los autores que han reivindicado la independencia de la película con respecto a la obra adaptada (cf.: Ríos Carratalá, 2000; Fernández Fernández, 2003; Manzano Espinosa, 2008; Peña Ardid, 2009), al levantarse en contra del logocentrismo o la subordinación de lo visible a lo decible (cf.: González de Ávila, 2015: 254). Sin embargo, aunque se defienda que la película deje de significar exclusivamente en función del texto literario y se mantenga una posición teórica fuerte a favor de la autonomía de la obra cinematográfica, no debe obviarse el vínculo, en algunos casos insoslayable, que se establece entre el texto original y la película (cf.: Ríos Carratalá, 2000: 171), especialmente cuando la adaptación abarca toda la obra literaria, como es el caso de *La Novia*. Y aquí no se debe hablar de una relación de fidelidad, o mimética, sino de coherencia:

El guionista puede introducir cuantas variantes considere oportunas [...]. Pero las mismas siempre deben ser coherentes con la obra en que se basa. Si no lo hace así, mejor será que prescinda de ésta y escriba un guion original. A nadie se le obliga a optar por una adaptación y, dado que es una elección basada en el hipotético interés de la obra abordada, debe guardarse un respeto que desemboque en una película coherente con el texto seleccionado (Ríos Carratalá, 2000: 235).

Así, la adaptación debe ser un producto reconocible para aquellos que conozcan el texto de partida, sin transgresiones graves, sobre todo argumentales, que rompan con el «espíritu de la obra», como decía Javier Marías en la polémica que mantuvo con Elías y Gracia Querejeta. Si bien es cierto que no siempre es evidente si se está ante una adaptación (cf.: Fernández, 2003: 57; Peña Ardid, 2009: 13), *La Novia*, ya desde el título, sí deja claro que es un filme «basado en *Bodas de Sangre*, de Federico García Lorca»; además, la propia directora habla constantemente de adaptación en las entrevistas concedidas. En este trabajo se asume la definición de *adaptación* que ha propuesto Sánchez Noriega (2000: 47):

Proceso por el que un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura (enunciación, organización y vertebración temporal), en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes [...] en otro relato muy similar expresado en forma de texto fílmico.

La noción de *adaptación* queda salvada pero ¿es pertinente mantener el vocablo? Parte de la crítica postula diferentes términos en función de la distancia que exista entre el texto de partida y el producto final. Pérez Bowie, que aporta una extensa terminología para dar cuenta de ello (*ilustración, traducción, traslación*, etc.), sostiene que hay razones fundadas para sustituir el término *adaptación* por el de *recreación*, al insistir en que se trata de una igualdad entre distintos lenguajes y no de la superioridad del texto literario (2003: 12). En mi opinión, si perdura lo ya señalado respecto a la imposibilidad de mantener la jerarquía entre ambas disciplinas, se puede seguir utilizando el término *adaptación*, dada la extensa y aceptada inteligibilidad del mismo, al menos para referirse a una película que considera toda la extensión del texto literario, y no solo un matiz o personaje de este (lo que podría considerarse un *trasvase* o una *reescritura*, pero quizá no una *adaptación*).

Por último, dado que la película *La Novia* adapta un texto teatral, hay que añadir un comentario sobre las relaciones entre el teatro y el cine. El proceso de adaptación cinematográfica de un texto teatral es mucho más complicado de lo que, en principio, podría parecer (cf.: Trecca, 2015), y más si se trata de Lorca, un dramaturgo que posee un excepcional sentido teatral. En relación con esto, sorprende que «el análisis de las relaciones cine-teatro no haya tenido gran fortuna entre nosotros», a pesar de que los trasvases de argumentos y actores han sido constantes entre ambos medios (cf.: Peña Ardid, 2009: 7). Y, más en particular el caso del cine español, que desde sus inicios se ha nutrido de textos teatrales. Confío en que este trabajo comience a suplir tal carencia.

2. DESARROLLO DEL ANÁLISIS

A continuación, se presenta el análisis de *La Novia*, dividido en tres niveles, como ya se indicó en la introducción, y que constituyen los tres epígrafes siguientes.

2. 1. Nivel de análisis A: *Fidelidad*

En este primer nivel de análisis, se pretende mostrar aquellos elementos que *La Novia* mantiene de *Bodas de sangre*. La película adapta la totalidad de la historia presente en la tragedia lorquiana, cuyo argumento parece sencillo de resumir. Dos jóvenes han decidido desposarse en la España rural de los años 20. El día de la boda, ella huye con su antiguo novio. El marido los persigue y se enfrenta a ellos. Los dos varones mueren y la novia vuelve al pueblo, donde es juzgada por su suegra.

La nota histórica es obligada. La fuente primera de este drama es la noticia sobre un suceso real de igual desenlace que Lorca leyó en *El Defensor de Granada* en 1928 (cf.: Lázaro Carreter, 2007: 23 y ss.). Sin embargo, dicho elemento real fue integrado en la obra de una manera poética, lo que explica la aparición de personajes simbólicos como la Muerte y la Luna (cf. Edwards, 1983: 171-172), criticados a veces por su falta de realismo, que conlleva la ruptura con la homogeneidad estética (cf.: William I Oliver, 1964). La presencia de estos personajes, junto con la de los demás elementos poéticos, entronca con una tradición clásica que Lorca conocía a la perfección. No hay que olvidar que, por ejemplo, *Fuenteovejuna* y *El caballero de Olmedo* formaban parte del repertorio de «La Barraca» (cf.: Edwards, 1983: 176). También se ha resaltado la influencia de la tragedia griega (cf.: Edwards, 178-179), que aunque cierta, sobre todo en la estructura de la tragedia, no debe exagerarse.

Estos antecedentes son necesarios para ubicar el análisis. Lo primero que llama la atención es que prácticamente todos los diálogos han sido extraídos del texto original de Lorca, aunque hay algunas podas. Esta apuesta es valiente, pues tanto la notable presencia del verso en el diálogo como la *poeticidad* del lenguaje de toda la tragedia se alejan de las necesidades habituales de la obra cinematográfica y de las expectativas del público actual. Ciertamente, si el espectador «entra» dentro del lenguaje poético, se verá altamente gratificado, aunque «también le exige un esfuerzo porque su actitud ha de ser menos pasiva ante el relato fílmico» (Manzano Espinosa, 2008: 27-28). Sánchez Noriega señala que, tradicionalmente, la existencia de diálogos «literarios» en la película se suele considerar un defecto de la misma (2000: 123); sin embargo, en *La Novia* se incluyen con maestría.

La declamación es más que correcta, al igual que las actuaciones del elenco principal, en las que sobresalen Paula Ortiz, como la Novia, y Luisa Gavasa, como la Madre, que ganó el Premio Goya a la Mejor interpretación femenina de reparto. El susurro constante de los actores, junto con los primeros y los primerísimos planos, confieren a la película un alto grado de intimismo. Como ha señalado Ansón, el primer plano del cine subraya la intensidad de lo que nos rodea (2009: 72). García-

Abad apunta cómo la expresión de los pensamientos y los procesos introspectivos en el cine deben realizarse a través de recursos indirectos: «voces *over*, uso de cámara subjetiva, verbalización de emociones, primeros planos, simbolización de estados de ánimo mediante el decorado, composición del espacio, la luz o la música [...]» (2015: 182). Estos recursos son, en líneas generales, explotados con acierto en la película. El juego con la luz es riquísimo y muy variado: desde un rayo de sol en medio de una polvareda que ciega a la Novia después de conocer a la misteriosa mujer que encarna a la Luna y a la Muerte – y que, en mi opinión, simboliza la ceguera de la muchacha ante las repercusiones que sus actos van a desencadenar – hasta la oscuridad de la orfebrería del padre de la Novia.

El espacio se amplía, como es lógico, en el cine, que necesita, en general, un decorado variado. La película ha sido rodada en Níjar, Almería, pero también en el desierto de Los Monegros (Aragón) y en la Capadocia (Turquía), entre otros lugares. Hay escenas bellísimas, que resultan un verdadero acierto por el *esteticismo* (cf.: Sánchez Noriega, 2000: 113) que adquieren dentro de la película, tanto los decorados exteriores como los interiores, por ejemplo la orfebrería.

La nómina de personajes principales se mantiene, aunque es destacable el sincretismo o *combinación* producida entre los personajes simbólicos de la Luna y la Muerte, representado por María Alfonso Rosso, que se comentará después. Este tipo de combinaciones se explica porque «no todos los personajes [de un texto literario] pueden encontrar su sitio en la película» (Manzano Espinosa, 2008: 126).

2. 1. Nivel de análisis B: *Innovación*

En este apartado se analizan las innovaciones presentes en el filme que son inherentes al propio lenguaje cinematográfico, aunque no todas ellas redunden en un beneficio final, como se intentará demostrar.

Sin duda, uno de los grandes aciertos de la película es la música. Ya Aristóteles afirmó que «la melopeya es el más importante de los aderezos» (*Poética*, 1450b). Señala Sureda que el uso de un montaje visual y acústico, influido por la música, «permite realizar películas que escapan de la recepción puramente intelectual para convertirse en experiencia emotiva y sensorial» (2010: 185). La música consigue trasladar a la pantalla la atmósfera poética del mundo de Lorca. Además de «La Tarara», claro tributo lorquiano, hay que destacar dos canciones, interpretadas por Vanessa Martín y Soledad Vélez, respectivamente. La primera es la canción de boda judeo-española «Dice la nostra novia», que ha estudiado Beltrán Llavador (2004), en la que la novia se lamenta de la pérdida de sus prendas, que actúan como una metáfora de las partes de su cuerpo, hasta que finalmente el coro le dice: «pase la novia y goce el novio». En la película, los invitados entonan dicha canción mientras bailan jugando a la rueda, en un símil del zoótropo con imágenes de caballos que ya ha aparecido varias veces. La Novia termina dicho baile sufriendo un desmayo por el roce de Leonardo, en una escena que ha analizado bien Isabel Abellán (2017: 6). La Novia

ya asume que no puede resistir el peso del matrimonio con el Novio, es decir, la pérdida de sus prendas, según la canción. La huida con el amante está decidida.

La otra canción que hay que resaltar es «Pequeño vals vienés» que ambienta la mortal pelea en la que se enfrentan los dos amantes, mientras la Novia observa impotente. Se trata de una versión del tema de Leonard Cohen, quien musicaliza el poema de Lorca incluido en *Poeta en Nueva York*. La escena de la pelea se analizará después, pero hay que señalar que la música elegida le otorga un gran lirismo y belleza. Mientras resuenan los últimos acordes, el trío de amantes cae al suelo, ella entre los dos hombres moribundos, mirando a Leonardo, que le dedica su último suspiro. Esta escena recrea aquella primera de la película en la que los tres, adolescentes, se encuentran tumbados en un bosque, dotando a la película de una estructura circular. Otras canciones que la película incluye cumplen la función que en el texto tienen, por ejemplo, las nanas: anunciar el destino trágico al que están abocados los personajes.

Otra innovación acertada es la inclusión de escenas surrealistas, entre las que destaca aquella en que la Novia se encuentra rodeada de cristales suspendidos en la orfebrería de su padre. Como ha señalado Pérez Bowie, con la inserción de elementos oníricos en la película se intenta «reflejar el mundo del personaje, sus traumas y obsesiones» (2015: 36). Es el mundo de la Novia hecho añicos, sus terribles pasiones que incluso llegan a apuñalarle el vientre mientras una luna llena excelsa la mira en el cielo oscuro. La salvación no es posible. Estas escenas constituyen un intento acertado de recrear el inmenso mundo poético de Lorca y, si bien en algunos casos se roza el exceso estético, en general constituyen un acierto.

Sin embargo, no todas las innovaciones, en mi parecer, son atinadas. Se hablará a continuación de aquellas que, a pesar de ello, no rompen la coherencia de la película. Así, lo primero que hay que comentar es el cambio del título. Con *Bodas de Sangre*, Lorca reúne dos elementos contrapuestos: la felicidad del casamiento y la violencia y el horror de la sangre (cf.: Edwards, 1983: 179-180). Sin embargo, la película presenta un cambio de título, *La Novia*, que denota de forma clara la existencia de una focalización en el personaje de la Novia que no existía en el drama de Lorca pues, como bien ha apuntado Edwards, en *Bodas de sangre* no hay un protagonista, sino que el peso de la acción se reparte entre todos los personajes (1983: 177). Y dicha focalización es una desviación importante con respecto al drama lorquiano, pues el largometraje se va a centrar en el desasosiego personal de la Novia y no en el conflicto por la honra.

En el filme, la primera diferencia llamativa concierne al orden temporal. La película comienza en el final de la historia: la Novia regresa a casa después de que los dos hombres se hayan matado en combate. Lorca, sin embargo, respeta el orden lógico-cronológico de la historia e inicia su drama con la conversación entre Madre y el Novio, en la escena en la que ella maldice la navaja que ha de portar él mientras relata la tragedia en la que se ha convertido su vida después de perder a su marido y

a uno de sus hijos. Es así como Lorca dota de una circularidad dramática a la obra: la misma navaja maldita por la Madre será la que ocasione el final trágico.

Como señala Sánchez Noriega, «en el cine son relativamente frecuentes las analepsis cuya amplitud abarca todo el relato, excepción hecha de un presente que se limita a la primera y la última secuencia» (2000: 101). Así, se puede establecer que la película comienza en el presente, da paso a una gran analepsis en la que se mezclan diferentes tiempos pasados, pues también se ve cómo jugaban los tres muchachos de pequeños, y termina con una vuelta al presente, en la que el perdón de la Madre no evita que la Novia quede repudiada, y condenada, por su propio padre y por la sociedad en general.

Esta variación temporal, que no rompe la coherencia de la película, supone un problema, y es que Lorca, que conoce bien la tragedia clásica y el modelo aristotélico, monta su obra sobre la importancia de la fábula, es decir, la imitación de una acción y su estructuración. Los hechos deben componerse de tal manera que «si se traspone o suprime una parte, se altere y disloque el todo; pues aquello cuya presencia o ausencia no significa nada, no es parte alguna del todo» (*Poética*, 1451a). En el texto literario, las escenas se encadenan con el fin de aumentar una tensión dramática que estallará con la anagnórisis final: el descubrimiento de que la Novia y Leonardo continúan amándose, y el error (*hamartia*) de ella al huir con él. Sin embargo, en la película se sabe desde el inicio el desenlace, con lo que la tensión dramática ya nace rota. En mi opinión, estas modificaciones temporales no redundan en una mejora de la calidad de la película.

Hay que señalar algunas desviaciones más respecto al texto lorquiano. Una de ellas es la escena de la pelea y muerte de los hombres, que Lorca no pone en escena, como recomienda la preceptiva clásica y como hizo, por ejemplo, en *La casa de Bernarda Alba* al ocultar el suicidio de Adela. En *Bodas de sangre*, las criadas (y con ellas, el público) se enteran del desenlace trágico con la llegada de la mendiga, encarnación de la Muerte, mientras están devanando una madeja roja, símbolo que ilustra cómo el hilo de la vida se ha teñido de sangre. Por el contrario, la película no escatima en detalles y muestra la pelea de los hombres, su agonía y su muerte, con la Novia en medio de los dos.

El problema radica en el excesivo espectáculo. Lorca es consciente, como previene Aristóteles en su *Poética*, de que la catarsis no debe producirse por el espectáculo ni por la música, sino solo por la fábula.³ Sin embargo, es entendible que la adaptación cinematográfica cultive este tipo de escenas, en consonancia con la necesidad de imágenes que demanda el espectador actual. Y, a pesar de que la pelea no es demasiado verosímil, la escena que muestra la agonía de los hombres abrazando ambos a la Novia, que ya se ha comentado, es de gran belleza.

Sin embargo, más complicada de justificar es la presencia de la escena de sexo explícito entre Leonardo y la Novia cuando han huido de la boda. En el texto de

³ Así, el griego afirma que «el temor y la compasión [la catarsis] pueden nacer del espectáculo, pero también de la estructura misma de los hechos, lo cual es mejor y de mejor poeta» (*Poética*, 1453b).

Lorca, los amantes aparecen huyendo al final del primer acto del cuadro tercero, y el dramaturgo explicita en una acotación que los parlamentos que se dedican deben constituir una escena «violenta, llena de sensualidad» (García Lorca, 2007: 144). En la traslación a la película, los personajes se intercambian estas intervenciones en medio de una escena de sexo, que atenta contra un principio elemental de la obra de Lorca: la honra. Así, cuando la Novia regresa a casa después del fatídico desenlace, la única defensa que le queda es el estandarte de su honra:

MADRE.- [...] ¡Floja, delicada, mujer de mal dormir es quien tira una corona de azahar para buscar un pedazo de cama calentado por otra mujer!

NOVIA.- ¡Calla, calla! Véngate de mí; ¡aquí estoy! Mira que mi cuello es blando; te costará menos trabajo que segar una dalia de tu huerto. Pero ¡eso no! Honrada, honrada como una niña recién nacida. Y fuerte para demostrarlo. Enciende la lumbre. Vamos a meter las manos; tú por tu hijo; yo, por mi cuerpo. La retirarás antes tú. (García Lorca, 2007: 156)

Al incluir las escenas de sexo explícito en la película, el guion de la misma no tiene más remedio que eludir cualquier referencia a la honra de la muchacha. Gracias a esta supresión, la película sigue siendo coherente. Sin embargo, esta opción desvirtúa el espíritu de la obra de Lorca. La honra de la muchacha, y la del Novio,⁴ es un elemento complejísimo pero imprescindible en *Bodas de sangre*. No parece baladí recordar que la adaptación de una película no implica necesariamente tener que modernizar sus códigos culturales.

2. 3. Nivel de análisis C: *Transgresión*

Por último, se estudian las desviaciones que la película presenta con respecto al texto y que rompen su propia coherencia. Hay que comenzar señalando que algunas variaciones en los diálogos producen ciertas escenas poco coherentes. Un ejemplo es la conversación entre la Vecina y la Madre que presenta la película:

VECINA.- Muchas veces pienso en tu hijo y en el mío. Están mejor donde están, dormidos, descansando.

MADRE.- ¡Calla! Eso son invenciones, no consuelos. [...] Cuando yo llegué a ver a mi hijo, me mojé las manos de sangre y me las lamí con la lengua, porque era mía. Tú no sabes lo que es eso.

La Madre la acusa de no haber tenido que «lamer su propia sangre», es decir, de no haber perdido a un hijo, cuando la Vecina acaba de relatar que el suyo también está enterrado. Aquí hay una incoherencia propiciada porque ese aserto que le lanza

⁴ Como ha señalado Frazier, la respuesta del Novio tras la huida de los amantes responde a la regla de proteger o vengar el honor a toda costa, aunque tenga que matar o morir. Así, «es mejor morir que soportar la cruz de una mala reputación» (1973: 173).

la Madre, «tú no sabes lo que es eso» (García Lorca, 2007: 107), en el texto de Lorca no se lo reprocha a la Vecina sino al Padre de la Novia, del que no sabemos que haya perdido a ningún hijo. Ahí sí tiene sentido dicha frase, y no en la escena que propone la película, pues mientras el Padre solo mira al futuro, feliz de que su hija se ha casado con un hombre de posibles, la Madre no puede perdonar que su sangre, su estirpe, haya quedado vertida en la tierra. Por eso, en el texto añade: «en una custodia de cristal y topacios pondría yo la tierra empapada por ella». Es el dolor ante el peso de la memoria frente al intento de seguir adelante.

Esta incoherencia, propiciada por la alteración en el orden temporal y en el reparto de los diálogos es, evidentemente, leve. Sin embargo, la película presenta algunas más importantes. La primera de ellas tiene que ver con las edades del padre y del hermano del Novio cuando mueren. La película presenta la escena de la muerte de ellos a manos de uno de los Félix, y los presenta a los dos de adultos. No obstante, en el primer acto, en un diálogo que también está presente en la película, la Madre lamenta al Novio: «primero, tu padre, que me olía a clavel y lo disfruté tres años escasos» (García Lorca, 2007: 41). Así, el hermano podría tener, como mucho, tres años cuando murió el padre. Sin embargo, en aras de mayor dramatismo, la escena cinematográfica presenta los cadáveres de un adulto y de un joven enfrente de otro muerto, que pertenece a la familia de los Félix. Así, la película iguala a las dos estirpes, pues la familia del Novio también ha matado a uno de los Félix, lo que no tiene ninguna base en el texto literario. El filme intenta mostrar que ambas familias han caído en la barbarie del asesinato, lo que empata a los dos muchachos y acrecienta la división de la Novia, pues el odio se origina en una reyerta y no en un asesinato, como se deduce de la lectura de *Bodas de sangre*.

La segunda discrepancia entre el texto y la película que rompe con la coherencia de esta es la conversación que mantienen Leonardo y la Novia tras la boda de ella, una conversación íntima acompañada de caricias y susurros que tiene que interrumpir la criada de la joven. Esta conversación tiene su correlato en el texto de Lorca (2007: 86 y ss.) pero, en este, el diálogo se produce antes de la boda, en la casa de ella y en cierta intimidad. Es completamente inverosímil que esta conversación se produzca a pocos metros del Novio y de todos los invitados de la boda, cuyas voces preguntando dónde se encuentra la muchacha llegan hasta la pareja de amantes.

La tercera gran incoherencia en la película es el planteamiento que se hace en ella del personaje de la Mujer de Leonardo, prima de la Novia, quien no quiere darse cuenta de lo que está sucediendo a sus espaldas entre su marido y su prima. En el drama de Lorca es un personaje complejo: si bien, al principio, es una mujer pasiva que vive con su madre, su bebé y su distante marido, al que se encuentra sometida, a medida que avanza la obra va imponiéndose ante los desplantes de Leonardo. Así se ve en el diálogo que intercambian en la boda, del que aquí se recoge el final:

MUJER.- No sé lo que pasa. Pero pienso y no quiero pensar. Una cosa sé. Yo ya estoy despachada. Pero tengo un hijo. Y otro que viene. Vamos andando. El mismo sino tuvo mi madre. Pero de aquí no me muevo. [...]

LEONARDO.- Vamos.

MUJER.- ¡Pero conmigo!

LEONARDO.- Sí. (*Pausa.*) ¡Echa a andar! (*Salen*) (García Lorca, 2007: 101 – 103)

La película ubica este diálogo entre de la ceremonia y el banquete y lo resuelve eliminando la última parte del mismo, con lo que la muchacha, interpretada por Leticia Dolera, se queda sola en el carro. Ni siquiera ella es quien da la voz de alarma al ver a Leonardo huyendo con la Novia, como sucede en *Bodas de sangre*, sino que es el Novio quien lo hace. Así, el filme presenta un personaje sin vitalidad, anulado, que solo toma la iniciativa para asfixiar a su bebé, en una escena tan dramática como ilógica y poco verosímil, además de innecesaria. De hecho, como se ve en el diálogo, ella no se preocupa por sí misma («yo ya estoy despachada») sino por su hijo y el que viene en camino. Entonces, ¿qué sentido tiene el infanticidio? ¿En qué se enriquece la película con esta escena? En mi opinión, es un gran fallo del filme y un maltrato innecesario hacia este personaje que, por otro lado, es muy interesante y encarna la hipocresía del mundo recreado por Lorca, en el que la honra de la mujer también quedaba dañada si la abandonaba su marido. Así, en el final de *Bodas de sangre*, ella desaparece hasta que regresa a casa junto con su madre, que la condena a cerrar la puerta y clavar las ventanas.⁵ Es uno de los grandes dramas de la obra: la mujer que debe pagar durante toda su vida los pecados de su marido.

La última discrepancia grave es la metamorfosis final que muestra el filme. Ya se ha comentado que, en la película, se produce un sincretismo de la Luna y de la Muerte en el anciano personaje que encarna María Alfonso Rosso. La idea de combinar dichos personajes es acertada pues representan las fuerzas de la naturaleza confabuladas para hacer cumplir el destino e impedir que los amantes huyan

Este onírico personaje tiene una relación especial con la Novia. En ocasiones, esta se mira en los cristales de la orfebrería y encuentra el reflejo de la anciana. La íntima relación que las une es también llamativa cuando la misteriosa mujer repite (o mejor, *recuerda*) los versos que le está dedicando Leonardo a la Novia después de la escena de sexo, que terminan así: «que no me importa la gente / ni el veneno que nos echa» (García Lorca, 2007: 142).

En su primera aparición, le aconseja a la Novia: «no te cases si no lo amas». Más adelante, es ella la que le pone el punzón en la mano al Novio antes de la pelea fatal e incluso observa complacida la mortal escena. Así, en cierta medida cumple los papeles que Lorca asigna a la Luna y a la Muerte. Sin embargo, al final de la película, cuando la Novia ha sido repudiada por la Madre y por su propio Padre, emprende un

⁵ En la película, esta condena se la espeta la Madre del Novio en plena boda, cuando los amantes ya han huido. Esto podría justificarse si desde la dirección de la película se hubiera optado por no llevar a la pantalla el personaje de la madre de la muchacha; sin embargo, aparece al principio de la película.

camino solitario en el que se metamorfosea en aquel personaje anciano y misterioso. Esta bella escena no resiste el análisis argumental pues, con dicha metamorfosis, ¿hay que suponer que es la propia Novia la que contribuye a la muerte de sus amantes? ¿Qué coherencia tiene esta transformación? En mi opinión, ninguna, salvo ahondar en el sentido fatalista del drama y descuidar la lectura social del mismo.

Edwards (1983: 190) ha visto con acierto cómo los instintos acaban por sobrepasar a Leonardo y a la Novia, pasiones representadas en el caballo de él, forzado a cabalgar hasta caer con los ojos desorbitados. Sin embargo, y aunque algunas veces la crítica la haya obviado, es inevitable la siguiente pregunta: ¿por qué Leonardo y la Novia no se casaron cuando estuvieron en relaciones? La razón es sencilla: ambos pertenecen a distintas clases sociales, algo que no ven Isabel Abellán (2017) ni Lara Campo (2017), cuyos análisis de *La Novia* quedan en gran parte invalidados al defender que únicamente el destino fue el impedimento del amor.

El problema social sí está planteado en el texto de Lorca. Así, cuando la Suegra de Leonardo sabe de los presentes que la Madre del Novio le va a regalar a la Novia, afirma: «ellos tienen dinero» (García Lorca, 2007: 61). En la boda, cuando el Novio le pregunta a la Mujer de Leonardo «¿por qué no compráis tierras? El monte es barato» ella responde: «No tenemos dinero. ¡Y con el camino que llevamos!» (2007: 112). Y, finalmente, no se puede obviar el reproche que le hace Leonardo a la Novia, que también lo incluye la película: «Pero dos bueyes y una mala choza son casi nada. Esa es la espina» (2007: 89).

Así, el espíritu del texto lorquiano en lo referente al trío de jóvenes es muy distinto al que muestra la película. En *Bodas de sangre* no hay nada de la pasión ni el enamoramiento hacia el Novio que puede verse en el filme. Frazier, quien sí ha visto que el problema central radica en la desigualdad de clases sociales, ha resaltado que el matrimonio acordado entre los jóvenes está basado en lo material y que por esto ella se compromete a casarse con el Novio, a pesar de que siente un amor más irresistible y sensual hacia Leonardo (1973: 112 y ss.).

En definitiva: es la distinta clase social, y no el destino, lo que ha impedido la unión de los amantes. Lo que sí es cierto es que, aunque la Novia le declara a Leonardo que: «Yo tengo orgullo. Por eso me caso. Y me encerraré con mi marido, a quien tengo que querer por encima de todo» (García Lorca, 2007: 91), los sentimientos de ella hacia Leonardo son tan fuertes que no admiten su supresión, porque negarlos sería la negación de la propia Novia (cf.: Frazier, 1973: 173). No es el destino el que ha impedido el matrimonio de Leonardo y de la Novia, pero sí son los instintos desbordados de ellos los que les abocan al final trágico. Solo así podemos llegar a la catarsis con la joven: la tragedia final no es debida a un capricho amoroso, sino a que no les permitieron casarse cuando estuvieron envidiosos y el amor que se profesan aún es más fuerte que todas las convenciones sociales que les han impuesto después. Ahí está, quizá, la edificación del alma que propone Lorca. Sin embargo, esta lectura apenas se permite en la película, que elimina muchos de los diálogos en los que se desarrollan estas cuestiones, pues está más interesada en recrearse en el

tema de la *tragicidad* del destino, más rentable sin duda en efectos especiales y en dramatismo, pero más alejado del espíritu de la obra lorquiana.

3. CONCLUSIONES

Brevemente, hay que apuntar algunas conclusiones. *La Novia* es, en líneas generales, una película solvente que muestra, especialmente con la música, gran parte del mundo poético de Lorca, aunque a veces se aleje del realismo y abrace lo onírico. Con sus luces y sus sombras, es una adaptación valiente, que pretende hacer cuestionarse al espectador no solo si está ante una película entretenida o divertida, sino si está mirando con suficiente detenimiento (cf.: Thomson, 2015: 14).

Sin embargo, hay que señalar algunas incongruencias de la película, sobre todo aquella última metamorfosis, que rompen la propia coherencia del filme, entendido como un objeto de arte autónomo. Otras escenas, como la que muestra a los amantes teniendo explícitas relaciones sexuales, aunque la película las incluye de forma coherente al modificar los diálogos, atentan, en mi opinión, contra la esencia de la obra de Lorca, pues intentan conseguir la catarsis y la sublimación de las pasiones con el espectáculo más que con la fábula. El descuido de la lectura social del drama lorquiano es, sin duda, otro fallo importante.

Por último, hay que resaltar que lo que estas adaptaciones demuestran es que Lorca sigue aún vivo en nuestro contexto cultural, pues su teatro es universal, ya que cultiva obsesiones atemporales que incumben a todo ser humano.

BIBLIOGRAFÍA

- Abellán Chuecos, Isabel (2017), «Las cuerdas y el deseo: dos versiones de *Bodas de sangre* de Federico García Lorca», *Cuadernos de Aleph*, 9, pp. 1-9.
- Ansón Anadón, Antonio (2009), «El humo de los trenes (fotografía, cine y poesía)», en Carmen Peña Ardid (coord.), *Encuentros sobre literatura y cine*, Teruel, Instituto de estudios turolenses / Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, pp. 65-91.
- Aristóteles (1974), *Poética*, ed. Valentín García Yebra, Madrid, Gredos.
- Beltrán Llavador, Rafael (2004), «En torno a la canción de boda judeo-española *Dize la nuestra novia*: popularización y encuadres dramáticos para la descripción de la doncella» en Pedro Manuel Piñero Ramírez (coord.), *De la canción de amor medieval a las soleares*, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 347-372.
- Campo Marco, Lara (2017), «*La Novia* de Paula Ortiz: Lorca y *Bodas de sangre* hechos cine» en María Marcos Ramos (ed.), *Historia, literatura y arte en el cine en español y portugués. Estudios y perspectivas*, España, Universidad de Salamanca / Centro de estudios brasileños.
- Edwards, Gwynne (1983), *El teatro de Federico García Lorca*, Madrid, Gredos.

- Fernández Fernández, Luis Miguel (2003), «La recreación fílmica como encrucijada de textos y como fenómeno histórico» en José Antonio Pérez Bowie (ed.), *La adaptación cinematográfica de textos literarios. Teoría y práctica*, Salamanca, Plaza Universitaria, pp. 57-66.
- García Lorca, Federico (2007), *Bodas de sangre*, Madrid, Austral.
- García Maestro, Jesús (2008), *Idea, concepto y método de la Literatura Comparada*, Vigo, Academia del Hispanismo.
- García-Abad García, María Teresa (2015), «Minimalismo y mundos fantasmagóricos en el cine literario de Ventura Pons: realidad visible y realidad interior» en José Antonio Pérez Bowie y Pedro Javier Pardo García (eds.), *Transescrituras audiovisuales*. Madrid, Pigmalió Edypro, pp. 171-193.
- González de Ávila, Manuel (2015), «Interartístico, interdiscursivo, intersemiótico. Sobre los estudios comparados de arte y literatura» en José Antonio Pérez Bowie y Pedro Javier Pardo García (eds.), *Transescrituras audiovisuales*. Madrid, Pigmalió Edypro, pp. 249-259.
- Lázaro Carreter, Fernando (2007), «Introducción» en Federico García Lorca, *Bodas de sangre*, Madrid, Austral.
- Manzano Espinosa, Cristina (2008), *La adaptación como metamorfosis*, Madrid, Fragua.
- Mirizio, Annalisa (2015), «Usos y problemas de un concepto nuevo: la transmedialidad» en José Antonio Pérez Bowie y Pedro Javier Pardo García (eds.), *Transescrituras audiovisuales*. Madrid, Pigmalió Edypro, pp. 95-109.
- Moncho Aguirre, Juan de Mata (2009), «Las adaptaciones teatrales en el cine español» en Carmen Peña Ardid (coord.), *Encuentros sobre literatura y cine*, Teruel, Instituto de estudios turolenses / Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, pp. 225-252.
- Oliver, William Irvin (1964), «The Trouble with Lorca» en *Modern Drama*, 7, Canadá, University of Toronto Press, pp. 2-15.
- Peña Ardid, Carmen (coord.) (2009), *Encuentros sobre literatura y cine*, Teruel, Instituto de estudios turolenses / Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada.
- Pérez Bowie, José Antonio (2003), «La teoría sobre la adaptación cinematográfica de textos literarios. Estado de la cuestión», en José Antonio Pérez Bowie (ed.), *La adaptación cinematográfica de textos literarios. Teoría y práctica*, Salamanca, Plaza Universitaria, pp. 11-30.
- Pérez Bowie, José Antonio (2015), «En torno a la biografía fílmica. Una propuesta de tipología» en José Antonio Pérez Bowie y Pedro Javier Pardo García (eds.), *Transescrituras audiovisuales*, Madrid, Pigmalió Edypro, pp. 19-46.
- Remak, Henry H. H. (1998) [1961], «La literatura comparada: definición y función» en María José Vega y Neus Carbonells (eds.), *La literatura comparada. Principio y métodos*, Madrid, Gredos.
- Ríos Carratalá, Juan Antonio (2000), *El teatro en el cine español*, Valencia, Universidad de Alicante.

- Sánchez Noriega, José Luis (2000), *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós.
- Sureda Costa, Marta (2010), «Realismo poético en el cine ruso documental», en Marta Torregrosa Puig (ed.), *Imaginar la realidad. Ensayos sobre la representación de la realidad en el cine, la televisión y los nuevos medios*. Sevilla, Comunicación Social. Ediciones y publicaciones, pp. 177-188.
- Thomson, David (2015), *Instrucciones para ver una película*, Barcelona, Pasado y Presente.
- Trecca, Simone (2015), «Falsos amigos en la adaptación fílmica del texto dramático: el caso del diálogo» en José Antonio Pérez Bowie y Pedro Javier Pardo García (eds.), *Transescrituras audiovisuales*. Madrid: Pigmalio Edypro, pp. 157-169.
- Urrutia Gómez, Jorge (2009), «Leer, conocer, filmar, decir» en Carmen Peña Ardid (coord.), *Encuentros sobre literatura y cine*, Teruel, Instituto de estudios turolenses / Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, pp. 21-36.
- Villanueva Prieto, Darío (2009), «Novela y cine, signos de narración», en Carmen Peña Ardid (coord.), *Encuentros sobre literatura y cine*, Teruel, Instituto de estudios turolenses / Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, pp. 185-209.

SHEILA PASTOR

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

**ITINERARIOS DE LA PALABRA Y LA
IMAGEN EN EL PROYECTO
DOCUMENTAL *HUMANO CARACOL:*
*PENSAR EN MOVIMIENTO***

Lo que cuenta en un camino, lo que cuenta en una línea, no es ni el principio ni el final, siempre es el medio. Siempre se está en medio de un camino, en medio de algo (Deleuze y Parnet, 1980: 34).

Las palabras precedentes encabezan también el dossier con el que el equipo de Periferike presenta el proyecto documental *Humano Caracol*. Páginas después, en el transcurso de su conversación con Claire Parnet, el filósofo francés Gilles Deleuze reconoce pensar «el paseo como acto, como política, como experimentación, como vida» (1980: 36)¹. Caminar, en efecto, puede ser una práctica estética —y así lo aventuró Francesco Careri (2013)— pero también un acto político, «una forma de nostalgia o de resistencia» en nuestro mundo global e hiperconectado, como viera David Le Bretón (2015: 18). Se advierte en los últimos tiempos una reivindicación de este ejercicio cotidiano, cuyo ritmo contrasta irremediabilmente con el imperio de la velocidad que parecen imponer los relojes del siglo XXI. Siempre estamos en marcha, afirma Deleuze, pero es evidente la diferencia existente entre viajar en avión y poner el cuerpo a andar: ni el lapso ni el destino serán los mismos, ni la experiencia similar. El ejemplo, aunque hiperbólico, no es azaroso. Si bien es cierto que tenemos a nuestro alcance múltiples formas y medios de desplazamiento, también lo es que destacan dos tendencias en el ámbito literario, en un contexto en el que las escrituras de viaje revelan su idoneidad para dar cuenta de un mundo en perpetuo movimiento. Me refiero al hiperviaje y a la crónica urbana. En el primero se invalida la correspondencia entre espacio recorrido y tiempo consumido, asimilándose el periplo a la noción de hipervínculo más que a la de trayecto; en la segunda, la atención recae en el tránsito por la ciudad, que frecuentemente se recorre a pie.

El proyecto que centra este estudio muestra a Emine Sevgi Özdamar (Malatya, Turquía, 1946) y Dionisio Cañas (Tomelloso, España, 1949) caminando por Berlín y Nueva York, respectivamente, y estimula un diálogo que gira en torno a su biografía y bibliografía. La propuesta, como evidencia su subtítulo *Pensar en movimiento*, se sostiene sobre la intuición de que la cadencia del paseo puede influir en la obra de quienes se dedican a la literatura². Según sus coordinadores, «Humano caracol

¹ Gilles Deleuze, filósofo, y Claire Parnet, periodista, escribieron su conversación a cuatro manos en 1977; once años después, grabaron una sucesión de programas para la televisión: *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*.

² Es una idea expresada por Vicente Luis Mora en el post del 30 de julio de 2017 de su blog *Diario de Lecturas*: <http://vicenteluis Mora.blogspot.com.es/2017/07/escribimos-como-paseamos.html>. Bajo el título «Escribimos como paseamos» el investigador y escritor cordobés va corroborando, a partir de un

entiende el viaje como itinerario abierto a la experiencia, como narración de imprevisibles, de identidades móviles e inmóviles. Busca trazar líneas en la trayectoria y la experiencia de [los] creadores»³.

En 2002, Ixiar Rozas y Dario Malventi pusieron en marcha el encuentro *Memorias Periféricas* en Livorno, Italia⁴. Desde 2003, constituidos ya como el grupo Periferike, organizaron la serie de encuentros interdisciplinares anuales *Periferiak*. En su edición de 2006, las jornadas celebradas en San Sebastián constaron de dos ciclos: el primero celebrado entre el 27 de abril y el 7 de mayo; y, el segundo, del 3 al 7 de octubre con la denominación «Humano Caracol: Pensar en Movimiento» y la intervención de Emine Sevgi Özdamar, dramaturga y narradora turca; de Dionisio Cañas, poeta y artista español y del editor y narrador mexicano Ramón Vera⁵. Con esta iniciativa se pretendía ahondar en diferentes aspectos del viaje contemplado siempre como motor del conocimiento y del pensamiento, además de explorar las confluencias entre el camino literario y diversas prácticas artísticas. Como complemento a las jornadas se propuso a los participantes realizar un viaje que propiciara la reflexión sobre el desplazamiento y su propia obra creativa y que fue filmado gracias a un equipo interdisciplinar entre el que se cuentan guionistas, fotógrafos, escritores, periodistas y críticos. El proyecto se fraguó como un único documental con varios capítulos o retratos, configurado en una serie que, en principio, constaría de tres entregas. Finalmente, la de Ramón Vera nunca se llegó a filmar, de modo que son solo dos las que centrarán esta exposición: *El viaje de Sevgi* y *El viaje de Dionisio*, dirigidas ambas por Ixiar Rozas. Hay que dejar constancia, no obstante, de que en 2009 se estrenó un tercer episodio: *Humano caracol: Steve Paxton*, dedicado a este coreógrafo americano.

Así planteado, más que tratarse de una lectura y apropiación del entramado urbano similares a las que se espera del *flâneur* o del situacionista a la deriva —que, con un grado menor o mayor de autoconciencia encomiendan al azar su recorrido—

recorrido por citas y fragmentos que recoge y dispone como quien completa una colección, la intuición de que el ritmo marca nuestro pensamiento y nuestra escritura.

³ Extraído de la descripción de los documentales en la plataforma de visionado online de videocreación *Hamaca. Media and video art distribution from Spain*: <http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=1044> (fecha de consulta: 19/12/2017).

⁴ Ixiar Rozas (Lasarte-Oria, 1972) es escritora, investigadora y video creadora. Entre sus publicaciones, que abarcan diversos géneros, destacan el poemario *Patio bat bi itsasoen artean* (Premio Ernestina de Champourcín 2001), la pieza escénica *Gau Bakar bat* (2004), o su última novela, *Beltzuria* (2014). Es doctora en Bellas Artes por la UPV/EHU y actualmente imparte clases de educación escénica en la Mondragon Unibertsitatea.

Dario Malventi es doctor en Antropología por la Universitat de Barcelona. Al igual que Rozas, ha desarrollado diferentes proyectos culturales transdisciplinares, entre los que se cuenta el centro-librería Kaxilda en San Sebastián.

⁵ La información ha sido extraída del archivo web de Arteleku (<https://artxibo.arteleku.net/es/islandora/object/arteleku%3A3092>), centro de celebración de los encuentros puesto que, actualmente, el sitio web www.periferike.com ya no está operativo (fecha de consulta: 19/12/2017).

lo que se produce aquí es un reconocimiento de los espacios vividos, partiendo del estímulo que genera el caminar⁶. En las páginas siguientes se examinará el proceso de creación de los dos capítulos, con el objetivo de analizar la encrucijada en la que el lenguaje literario y el audiovisual confluyen y encajan en el nuevo paradigma de las escrituras de viaje. En un segundo momento, se pretende un acercamiento al campo conceptual que sostiene estas dos obras basadas en el paseo, el diálogo y la literatura y el estudio de las concomitancias temáticas que le conceden unidad al conjunto.

1. TRAZADOS LITERARIOS Y AUDIOVISUALES

Sin ser el propósito de este trabajo profundizar en nociones teóricas acerca del cine documental ni perderse en disquisiciones genéricas, sí resulta conveniente detenerse en este punto para hacer dos apreciaciones que contribuyan a una mejor comprensión de los dos trabajos artísticos que se examinan. Sorprende en primer lugar el procedimiento con el que se elabora el guion: no está predefinido, sino que se gesta como una obra en marcha con solo unas mínimas directrices previas, fruto de la documentación llevada a cabo por el equipo de Periferike sobre la producción literaria de los autores. A partir de esa guía o mapa, la entrevista resultante determinará el guion que será fijado solo a posteriori, durante la fase de edición. Los respectivos equipos se trasladaron a Berlín y Nueva York para comenzar la grabación. En el caso de Özdamar, el trayecto en tren se inició el mismo 3 de octubre, realizando una escala en París. Por el contrario, en el caso de Cañas el equipo le visitó primeramente en Nueva York, en primavera, y posteriormente se encontraron con él en Tomelloso para desde allí viajar juntos en coche a San Sebastián, en los días 1 y 2 de octubre⁷.

En segundo lugar, llama la atención que, mientras que desde Periferike se refieren siempre a su producción como «documental», el acceso a la misma solo es posible mediante la plataforma de distribución online de videoarte y net.art *Hamaca*. Se deriva de esto un emplazamiento intermedio de *Humano caracol* entre el documental y el videoarte nacido en la neovanguardia de los 60 y 70, entendido el primero como «lo otro con respecto a la acción, al llamado cine argumental», como una manifestación estética en la que «el espectador prepara su mirada para acceder al mundo a través de la imagen, y no para sumergirse en una realidad fantástica que solo encuentra su ser en la imagen misma» (Arias, 2010: 50). Más aún si tenemos en

⁶ En «La caminata: laboratorio del pensamiento», artículo aparecido en mayo en la revista digital del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, Jorge Carrión recurre a la ciencia para afirmar de una vez por todas que «al andar generamos más sinapsis que cuando estamos quietos» (2017) y anticipar, también, una nueva y virtual dimensión del caminar a través de la red.

⁷ El propio Cañas precisa algunos datos en un artículo de 2007: «En Nueva York, Mireia Santís fue la encargada de hacerme las preguntas mientras nos paseábamos por la ciudad donde he vivido más de 30 años, en el viaje español José Luis Gallero era el encargado del cuestionario que se usó durante el trayecto hacia el País Vasco» (2007: 15).

cuenta que la creación de Ixiar Rozas emplea los medios del primero y asume su apuesta por la no-ficción pero, simultáneamente, participa de las dinámicas de circulación y de los grados de experimentación del videoarte. Esta consideración fronteriza se adivina ya en *Historia del cine* cuando José Luis Sánchez Noriega reconoce que, «frente a otros formatos, el documental también participa del cine experimental y de vanguardia» (2006: 115), a pesar de que estas derivaciones no encuentren acomodo en ninguna de las categorías que él mismo enumera posteriormente.

Con todas sus peculiaridades creativas, este proyecto secunda la hipótesis de que el viaje, no ya solo en cuanto tema, sino también como forma, permea todas las variedades artísticas. Para ello se vale de la conjunción de literatura y videocreación por medio de un denominador común de radical envergadura como es el desplazamiento humano. El equipo de Periferike sitúa a los dos escritores en lugares que han habitado y que han inspirado su obra, para que el recorrido sea literario pero también literal. Se constata, así, un uso vehicular del viaje en el que no se trata de hablar de él, sino desde él. Desde este planteamiento, y considerando la significativa transformación que en las últimas décadas ha sufrido el relato de viaje, podría adivinarse un cambio de paradigma⁸. Si el canónico o tradicional primaba la descripción por encima de cualquier otra cosa y perseguía contar y explicar todo lo visto y vivido, el que Federico Augusto Guzmán Rubio ha denominado «relato de viajes híbrido» adelgaza sus contornos, prefiriendo los moldes misceláneos y el apunte (2013: 365-420). Hace del itinerario un pretexto, acomoda el ritmo de la marcha a la narración y da lugar así a crónicas digresivas cuando el viajero va a pie o en tren, como ocurre respectivamente en *Berlín también se olvida*, de Fabio Morábito, y en *Material rodante*, de Gonzalo Meier. Pero también origina crónicas relámpago o hipercrónicas, y así sucede cuando Andrés Neuman recorre diecinueve países en apenas unos meses y lo cuenta en *Cómo viajar sin ver*. Y aún podemos ir más allá, porque el trayecto vertebró el proyecto interartístico de Alicia Kopf del que han resultado varias exposiciones y el premiado libro *Hermano de hielo*; y articula asimismo el ensayo fragmentario y urbano de Jorge Carrión: *Barcelona. Libro de los pasajes*, así como el ensayo en movimiento de Cristina Rivera Garza: *Había mucha neblina o humo o no sé qué*. A esta relación, que desde luego tan solo es una muestra, se puede añadir sin ambages *Humano Caracol: Pensar en Movimiento*.

Por otra parte, Jorge Carrión ha dedicado varios trabajos a la definición del metaviaje o «viaje de nuestra posmodernidad última» (2007: 33), destacando su carácter «híbrido, metalingüístico y metaespacial» (2009: 25). Como él, María Angulo y Eduardo Fariña insisten en que el rasgo primordial de este modelo de itinerancia sería la motivación, no tanto de descubrir o explorar un territorio, sino más

⁸ Sofía Carizo Rueda (1997) acuñó el término relato de viaje para referirse a un relato descriptivo de periplos reales en oposición a la literatura de viaje, de carácter ficcional y Luis Albuquerque (2011) ofrece una detallada caracterización de este modelo tradicional. El cambio de paradigma se empieza a advertir en los estudios de María Rubio Martín (2011) y Federico Augusto Guzmán Rubio (2013).

bien de volver para reinterpretar un espacio conocido (2014). Desde luego, la idea encaja a la perfección con la puesta en escena de Özdamar y Cañas, que regresan a sus escenarios primigenios —y a los de su obra, a un tiempo. Pero aún más: Carrión apuntaba a la vía audiovisual como medio para impulsar la evolución del género (2009: 169) y, si vamos a la etimología de «metaviaje», esta propuesta, planteada como tránsito a través del cual hablar del mismo, merece, más que ninguna otra, dicho calificativo.

2. TRAYECTOS BIO-BIBLIOGRÁFICOS

Tras haber enmarcado esta recreación en una corriente literario-artística específica del paradigma de la movilidad⁹, es tiempo de perfilar las líneas de fuga temáticas y vitales que ambos documentales exploran. Quiero empezar, entonces, abordando el título *Humano Caracol*, común como se ha explicado a las jornadas *Periferiak* y al proyecto al que dio lugar y que procede de un poema homónimo de Dionisio Cañas, en el que leemos:

[...]
perdido Siempre. Ganar, ser el primero,
me parecía tan ordinario

que me dejaba pasar en las carreras
hasta por los más lentos caracoles. (2002: 21)

En su retrato puede verse cómo el autor manchego ahonda en esta significación del caracol, que es metáfora de una poética de la morosidad, que también reclama Özdamar, para un momento histórico dominado por la velocidad, como nos advirtiera Paul Virilio (1997). La necesidad de seguir el ritmo del mundo acelera también los instantes de lectura y escritura, afirma la narradora, y convierte finalmente la creación en un producto. Ante esta situación, que nos condena a perdernos algo tan simple como una conversación casual, ambos literatos se muestran partidarios de ese aprender «a imitar la lentitud de los caracoles, su silencioso caminar a ninguna parte» que leemos en el poema «Encrucijada» de Cañas (2005: 14)¹⁰.

El caracol, finalmente, es el deseo de detención, el modelo a seguir para que no nos devore el pulso de la ciudad; pero también, una metáfora de la dualidad sexual:

⁹ El concepto, asociado en el seno de las ciencias sociales a los estudios de urbanismo, es empleado por Claire Lindsay para referirse a la práctica del viaje y sus representaciones literarias (2010: 1-3).

¹⁰ El título «Encrucijada» es sumamente elocuente, pues remite por un lado al significante, a la forma del relato de viajes, al cual Diana Salcines de Delás denomina «encrucijada de textos» para destacar así su carácter híbrido; y, por otro lado, al significado, a la connotación augeniana de no-lugar que posee todo cruce. No es de extrañar, por tanto, que Cañas reconozca: «La Mancha es para mí, y lo fue Nueva York, un lugar de paso. Un lugar donde se cruzan muchos caminos, como en el pensamiento» (2007: 18).

[...]
del Más Allá, empecé a crear un
hombre nuevo a imagen y semejanza

del Divino Caracol Casero.
¡Al fin!
Una raza cornuda y bisexual:

andróginos perfectos en el crepúsculo,
amando, amándose, como tú y
yo (Cañas 2002: 22, 23)

Estos versos, continuación de *Humano caracol*, entroncan con la noción de identidad que plantea Cañas; una identidad igualmente en movimiento, libre de prejuicios de toda clase y que se deja llevar por las inclinaciones del cuerpo (2007: 9' 20").

El viaje de Sevgi arranca en Berlín, junto a la estatua de Bertolt Brecht. En sus primeros compases la escena se desarrolla en la orilla del lago de un parque, hay poca luz y la imagen está desenfocada. A continuación, la cámara sigue por la ciudad a la escritora, que figura en primer plano. Si el caminar es una constante en las dos entregas, también lo es la concepción de la vida como viaje, como tránsito, como un atravesar que da comienzo en el vientre materno. A este espacio de génesis aludiré también en numerosas ocasiones Dionisio Cañas. Mireia Santís, su guía e interlocutora, le facilita en los primeros minutos de metraje una carta, la *hoja de ruta* en la que le solicita mostrar su «bombo en Nueva York». Desde este punto, y de manera constante a lo largo de la filmación, se alude a la forma arquitectónica del bombo manchego como referente físico y como elemento clave en una alegoría de la matriz y el origen. El bombo es una edificación rural de planta circular originaria de Ciudad Real y, en concreto, de Tomelloso, pueblo natal de Cañas¹¹. «El espacio del bombo es un espacio idílico para mí» (2007: 1'), afirma el poeta manchego, al contrario de lo que le sugieren la mayoría de los neoyorkinos, que son oscuros y están ocultos.

Del mismo modo que para la literatura de Dionisio es importante el bombo, para Özdamar lo es el tren; sendos elementos vertebran, en consecuencia, uno y otro documental. «Soy una persona viajera, lo que más me gusta es estar sentada en el tren entre los distintos países. El tren es un hogar agradable» son las palabras de Özdamar que encabezan su página en el Goethe Institute. En el tren se desarrolla la conversación que va marcando el paso de su capítulo, en un tren comienza y termina su primera novela: *La vida es un caravasar*. Ambos elementos, bombo y tren, simbolizan el anhelo de anclar una existencia itinerante en un habitáculo concreto. A

¹¹ Siguiendo, probablemente, el modelo de una construcción funeraria etrusca, labradores y ganaderos lo empleaban para el almacenamiento de aperos, así como para su propio cobijo y el de sus animales.

pesar del estatismo de uno y del dinamismo de otro, los dos coinciden en haber experimentado una resemantización mediante la cual los escritores los convierten en espacios habitables.

Pero también el teatro sirve de escenario para el documental de Özdamar y, como el tren, permite fácilmente pensar en el tránsito o lo mutable, en el devenir o la transformación. A pesar de ser conocida en nuestro país por su narrativa, lo cierto es que la autora turco-alemana ha desarrollado su carrera literaria siempre al abrigo de los teatros. De hecho, ella misma explica que viajó a Berlín seducida por la obra de Bertolt Brecht con el sueño de trabajar en el teatro Volksbühne (2007: 7'35"). Es manifiesto el interés por descubrir las diferentes facetas creadoras de Özdamar y Cañas, lo cual nos permite conocer cuánto valora aquella la corporalidad en el teatro, porque ofrece «la posibilidad de descubrir las palabras gracias al cuerpo del actor» (2007: 8' 52"). Del mismo modo, se muestra la vertiente más artística y vanguardista de Cañas a partir del minuto 31 de su capítulo, donde se explica y reproduce el proceso creativo de la acción poética «El Gran Poema de Nadie»¹².

En *El poeta y la ciudad*, Cañas reconoce identificarse con el «Nowhere man» de la canción de los Beatles: «Tanto en la vida como en la crítica (y en casi todas mis otras actividades) me he sentido siempre como este hombre de ningún lugar» (1994: 15). El tema del desarraigo es, sin ninguna duda, otra de las claves interpretativas comunes. Emine Sevgi Özdamar y Dionisio Cañas comparten en su literatura el afán de reconstruir una identidad cultural configurada en los más diversos contextos espaciales. La dramaturga y prosista revive su periplo vital en la trilogía autobiográfica conformada por los títulos *La vida es un caravasar*, *El puente del cuerno de oro* y *Extrañas estrellas*. En mayor o menor medida, las tres novelas aluden a la travesía: la de la infancia por Turquía junto a su familia; la de juventud entre su país natal y Alemania; y, finalmente, el cruce de fronteras diario entre el Berlín Oriental y Occidental¹³. Por su parte, el retrato de Cañas, como ya se ha dicho, lo sitúa primeramente en Nueva York. Desde el que fuera su balcón en la ciudad de los rascacielos, rememora la migración primera, la de la infancia. Era un adolescente cuando su familia se trasladó al norte de Francia y allí —reconoce— su bombo se erigió en torno a los amigos, las drogas y el sexo (2007: 3' 42"). Desencantado por una situación política en Francia que no correspondía a sus ideales, dejó el país y se

¹² En la página web del proyecto, se explica que «“El Gran Poema de Nadie” consiste en una acción poética cuyo resultado es un texto colectivo en forma de banderola que se puede colgar en un espacio público. Durante su elaboración se produce una interacción social entre los participantes y la gente de la calle, entre los mismos actantes, entre el lenguaje escrito e inscrito en el escenario urbano y el habla» <http://www.elgranpoemadenadie.com/> (fecha de consulta: 19/12/2017).

¹³ Los títulos de las novelas también reflejan la condición nómada que sus tramas afirman, si tenemos en cuenta que un caravasar es una posada destinada al descanso de las comitivas que están en ruta, y que el Cuerno de Oro es el estuario que divide Estambul en sus partes oriental y occidental. A propósito de este afirmaba Özdamar: «En mi niñez, mis padres se mudaron varias veces del lado europeo al asiático de Estambul, y viceversa, porque estaban enamorados de Estambul y querían vivir en todos sus barrios» (2004: 14).

encaminó a Nueva York. En 2005 retornó a España y actualmente reside entre Tomelloso y Madrid. Las palabras que Manuel Julià le dedica en una de sus antologías poéticas ponderan el papel del componente espacial en su obra:

El vagabundo, el poeta errante y dos espacios que predominan a lo largo de su obra, aunque no sean los únicos: Nueva York y La Mancha. Ésta como lugar de nacimiento, y Nueva York como el sitio en el que ha vivido más de treinta años. Estos espacios son su Lugar poético y existencial, algo tan trascendente como para ser el título que engloba a esta antología (2010: 25).

En un momento dado, Özdamar recibe una llamada de John Berger. El intelectual francés, con quien mantiene un vínculo amistoso, es otro de los nexos de unión entre los dos escritores¹⁴. En el caso de Cañas, la relación es de admiración: ciertas palabras de Berger en *Y nuestros rostros, mi vida, breves como fotos* son para el poeta un punto de partida desde el cual reflexionar acerca de la reconstrucción del hogar. Así lo explica en su artículo «El retorno a casa», en el que expresa la dificultad de regresar a una morada sin dirección estable:

Se trata de un camino y un caminar privados, hechos de palabras leídas y oídas, escritas y vistas. Pero también es un camino y un caminar que reflejan la experiencia colectiva a la que pertenezco como el emigrante, el nómada, que he sido toda mi vida. (2007: 10)¹⁵.

El libro de Berger presenta dos grandes divisiones: «La primera parte trata del tiempo» y «La segunda parte trata del espacio». Esta última y los retratos audiovisuales se mueven en la misma órbita conceptual que venimos rastreando, la que tiene que ver con el desarraigo y la migración.

3. CONCLUSIÓN

Se mencionó anteriormente que los capítulos no se desarrollaban según un guion predefinido; al contrario, son la caminata y la conversación las que van conduciendo el hilo argumental. A pesar de ello, como se ha podido comprobar, hay cierta concordancia en los temas abordados, y también en la mirada oblicua adoptada para conjugar arte literario y documental —una mirada periférica, como el nombre de las jornadas nos recuerda.

Humano Caracol, con su sobrenombre *Pensar en Movimiento*, entronca como creo haber demostrado con una poética del viaje y de la movilidad en pleno desarrollo en estos comienzos del siglo XXI. Sea para alarmar sobre el lado oscuro de la

¹⁴ La alusión a John Berger no es casual pues su presencia no es solo aludida, sino también física pues recibe a Özdamar en la estación parisina (2007: 32' 30").

¹⁵ El trabajo, por otra parte, se construye por medio de «reflexiones sobre mi experiencia personal mientras caminaba por los senderos que me han hecho formularme esta pregunta: “¿El retorno a casa?”» (2007: 11). Nótese que, una vez más, paseo y pensamiento se retroalimentan.

velocidad que rige nuestras vidas; sea para sumarse a la celebración de una cada vez más patente ilusión de ubicuidad, es innegable que el desplazamiento centra gran parte de los discursos filosóficos y culturales de nuestra época globalizada y nómada. En este contexto, entonces, acudir a las escrituras «sin residencia fija» de las que hablara Ottmar Ette (2008: 14) se vuelve indispensable para leer el mundo. La elección de un molde audiovisual aporta la posibilidad de generar nuevas miradas y de captar el movimiento: muestra el tránsito, dando como resultado una obra en la que el viaje es a un tiempo camino y meta.

BIBLIOGRAFÍA

- Albuquerque, Luis (2011), «El “relato de viajes”: hitos y formas en la evolución del género», *Revista de Literatura*, vol. LXXIII, 145, pp. 15-34.
- Angulo Egea, María y Eduardo Fariña Poveda (2014), «Metaviajeros españoles. Tres casos paradigmáticos: Gabi Martínez, Álvaro Colomer y Jorge Carrión», en María Angulo Egea (ed.), *Crónica y mirada*, Madrid, Libros del KO, pp. 251-27
- Arias, Juan Carlos (2010), «Las Nuevas Fronteras del Cine Documental: la Producción de lo Real en la Época de la Imagen Omnipresente», *AISTHESIS*, nº 48, pp. 48-65.
- Berger, John (2017), *Y nuestros rostros, mi vida, breves como fotos*, Madrid, Nórdica.
- Cañas, Dionisio (1994), *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*, Madrid, Cátedra.
- Cañas, Dionisio (2002), *Corazón de perro*, Madrid, Ave del Paraíso.
- Cañas, Dionisio (2005), *En caso de incendio. Poemas (1990-2003)*, Ciudad Real, Diputación Provincial de Ciudad Real.
- Cañas, Dionisio (2007), «El retorno a casa», en Luis Beltrán e Ignacio Duque García (eds.), *Estética y hermenéutica del viaje*, Belcaire d'Empordà, Edicions Vitel-la, pp. 9-18.
- Cañas, Dionisio (2010), *Lugar. Antología y nuevos poemas*, Manuel Juliá (ed.), Madrid, Visor.
- Careri, Francesco (2013), *Walkscapes: el andar como práctica estética*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Carrión, Jorge (2007), «Del viaje. Penúltimas tendencias», *Quimera*, 284-285, pp. 32-33.
- Carrión, Jorge (2009), *Viaje contra espacio. Juan Goytisolo y W. S. Sebald*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.
- Carrión, Jorge (2017), «La caminata: laboratorio del pensamiento», *CCCBLab. Investigación e innovación en cultura*. Disponible en: <http://lab.cccb.org/es/lacaminata-laboratorio-del-pensamiento/> (fecha de consulta: 19/12/2107).
- Carrizo Rueda, Sofía Margarita (1997), *Poética del relato de viajes*, Kassel, Reichemberger.
- Deleuze, Gilles y Claire Parnet (1980), *Diálogos*, Madrid, Pre-textos.

- Ette, Ottmar (2008), *Literatura en movimiento: espacio y dinámica de una escritura transgresora de fronteras en Europa y América*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Guzmán Rubio, Federico Augusto (2013), *Los relatos de viaje en la literatura hispanoamericana. Cronología y desarrollo de un género en los siglos XIX y XX*, Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid.
- Le Breton, André (2015), *Elogio del caminar*, Madrid, Siruela.
- Lindsay, Claire (2010), *Contemporary Travel Writing of Latin America*, London - New York, Routledge.
- Mora, Vicente Luis (2017), «Escribimos como paseamos», *Diario de lecturas*, 30/7/2017. Disponible en <http://vicenteluis Mora.blogspot.com.es/2017/07/escribimos-como-paseamos.html> (fecha de consulta: 19/12/2017).
- Özdamar, Emine Sevgi (2004), «Rostros de invitados. Emine Sevgi Özdamar», *Pliegos de Yuste*, 2, pp. 13-16. Disponible en <http://www.pliegosdeyuste.eu/n2pliegos/contenidos/13-16ozdamar.pdf> (fecha de consulta: 19/12/2017).
- Rozas, Ixiar (2007), *Humano Caracol (1). El viaje de Sevgi*.
- Rozas, Ixiar (2007), *Humano Caracol (2). El viaje de Dionisio*.
- Rubio Martín, María (2011), «En los límites del libro de viajes: seducción, canonicidad y transgresión de un género», *Revista de Literatura*, vol. LXXIII, 145, pp. 65-90.
- Sánchez Noriega, José Luis (2006), *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid, Alianza Editorial.
- Virilio, Paul (1997), *El cibermundo. La política de lo peor*, Madrid, Cátedra.

SEBASTIÁN SALDARRIAGA GUTIÉRREZ

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

***NARCOS VS. LA LITERATURA: SOBRE
NARRACIONES RECIENTES DEL
NARCOTRÁFICO COLOMBIANO***

1. APUNTES INICIALES

Hace aproximadamente dos décadas cayeron los muy mentados carteles de Medellín y Cali. Sin embargo, las acciones de estas organizaciones (como problema político, económico, social y ético, pero sobre todo como «mito») son aún hoy una de las primeras ideas con las que es asociada la realidad colombiana¹. Indudablemente, la producción cultural mucho tiene que ver con tal circunstancia. Lo dijo el escritor mexicano Carlos Monsiváis (2004: 1): bastante más que el periodismo o la academia, ha sido la industria del espectáculo la que ha divulgado la «cultura del narcotráfico».

De este modo, el narcotráfico ha sido entendido masivamente como una amalgama de vidas rápidas y emocionantes, violencias truculentas, traiciones, montañas de dinero, poder y lujos excesivos, mujeres voluptuosas, gustos o malos gustos signados por lo *kitsch*... Semejante imagen pintoresca, que tiene mucho de banal y de repetitiva, ha terminado por hartar a sectores considerables de la academia y la crítica colombianas, que rechazan de plano todo lo que huele a «narcocultura». Eso ha pasado de forma especial con *Narcos*, serie producida y distribuida por Netflix que fue estrenada en el 2015.

Tomando el punto de vista de dos agentes de la DEA, *Narcos* contó en sus dos primeras temporadas la historia de Pablo Escobar, mientras que en la tercera se ocupó del cartel de Cali. Tan pronto se estrenó la serie, aparecieron numerosas críticas negativas en varios medios de comunicación colombianos. Algunas de ellas acusaban a la producción de ser históricamente inexacta, de banalizar el problema, de negar el derecho al olvido y de dar una mala imagen de Colombia.²

Lo anterior no significa que en Colombia las producciones audiovisuales sobre narcotráfico no abunden. De hecho, se trata de un tema mayor en la producción cultural del país (Suárez, 2010: 101), de manera que el cine con tema narco y especialmente las «narconovelas» gozan siempre de buenas audiencias, tanto así que el crítico de televisión Ómar Rincón (2009: 147) ha llegado a afirmar que la «narcocultura» es un fenómeno que permea ética y estéticamente casi todos los ámbitos de la sociedad colombiana. Así las cosas, lo que más parecía incomodar a los comentaristas en Colombia con respecto a *Narcos* era la mirada externa sobre el

¹ Hablo de esas dos organizaciones y no del narcotráfico en general porque este fenómeno, aunque supone una actividad practicada también por grupos guerrilleros y paramilitares, ha sido abordado por la producción cultural a partir, principalmente, de la historia y la «mitología» de los carteles. Ello se comprueba, por ejemplo, si se comparan las abundantes y muchas veces exitosas narraciones literarias y audiovisuales que se refieren a la violencia de los carteles, frente al discreto número de obras que abordan el conflicto armado colombiano.

² *Narcos* llegó a generar tanta polémica en este sentido que, durante una visita del presidente Juan Manuel Santos a España, el Gobierno colombiano exigió al Ayuntamiento de Madrid y a Netflix que retirasen un enorme cartel publicitario de la serie ubicado en la Puerta del Sol (Palomino, 2016).

problema, el hecho de que la serie fuera producida por Estados Unidos,³ que no recurriera exclusivamente o mayormente a actores colombianos y que la narración corriera a cargo de dos agentes de la DEA. Se reprochaba, por tanto, el supuesto «heroísmo gringo» que mostraba la serie y, en esa misma vía, abundaban las quejas frente a la falta de fidelidad en el acento con que el actor brasileño Wagner Moura interpretaba a Pablo Escobar.⁴

Sin intención de exaltar a *Narcos*, considero que estas cuestiones merecen una observación menos ligera (y, dicho sea de paso, menos chovinista), y por eso retomaré algunas de ellas más adelante. Lo que me interesa por ahora es establecer el objetivo del presente texto, que no es otro que analizar y comparar dos maneras diferentes de narrar el narcotráfico colombiano. Como contrapunto a *Narcos* sugiero aquí *El ruido de las cosas al caer*, novela con la que el escritor colombiano Juan Gabriel Vásquez ganó el Premio Alfaguara de 2011.

El protagonista de la historia es Antonio Yammara, un joven profesor universitario que acaba trabando amistad con el enigmático Ricardo Laverde. En cierta ocasión, ambos son víctimas de un atentado que hiere al primero y que acaba con la vida del segundo. Tras ese hecho traumático, Antonio se obsesionará con la necesidad de descubrir el pasado de Ricardo. Encontrará que este, en su juventud, fue un piloto que transportó droga cuando apenas transcurrían los albores del narcotráfico. De esta manera, la búsqueda de Antonio no solo conducirá a hallazgos sobre la vida de Ricardo, sino a una reflexión generacional sobre lo que significó la irrupción del tráfico ilegal de drogas (y de su violencia) en la vida nacional (y, especialmente, en Bogotá).

Vale la pena aclarar que estas dos obras han sido escogidas tanto por sus convergencias como por sus divergencias. Por una parte, ambas comparten una relativa cercanía en el tiempo, se refieren al narcotráfico mediante una estética realista y gozan, en sus respectivos campos, de amplio reconocimiento.⁵ Por otra parte, está el contraste evidente entre los lenguajes literario y audiovisual, pero también las hondas diferencias en cuanto a las elecciones que toma cada obra para narrar el

³ Vale la pena recordar que si bien *Narcos* fue ideada por los norteamericanos Chris Brancato, Carlo Bernard y Doug Miro, la serie ha contado en su parte creativa con directores de distintas nacionalidades, como los mexicanos Guillermo Navarro, Gabriel Ripstein y Gerardo Naranjo; los brasileños José Padilha y Fernando Coimbra; y el colombiano Andrés Baiz. El elenco, por su parte, reúne a actores provenientes de los países ya mencionados, así como de otras partes de América Latina e incluso de España.

⁴ Tales objeciones se pueden encontrar en críticas como las de la *Revista Arcadia* («'Narcos', una decepción», 2015), Omar Rincón (2015) y Catalina Ruiz-Navarro (2017).

⁵ Hay que tener en cuenta, sin embargo, la diferencia de alcance que se presenta entre las series y los libros. En ese sentido, es curiosa y muy reveladora una anécdota que recoge Juana Suárez (2010: 136) sobre *Leopardo al sol*, novela de Laura Restrepo que aborda el problema del narcotráfico en La Guajira. Una cadena de televisión hizo una oferta a la autora para adaptar la historia al formato de telenovela. No obstante, el programa nunca llegó a realizarse debido a que personas reales retratadas en la historia amenazaron a la cadena con dinamitar sus estudios. El mensaje de parte de los amenazantes a Restrepo fue bastante claro: «Que escriba lo que le dé la gana. Que televisión no, porque la gente lo ve. Pero que los libros no importan».

narcotráfico y que se manifiestan en dos tensiones que guían el presente ensayo: la tensión Norte-Sur⁶ y la tensión víctima-victimario.⁷

2. NARCOS: UNA MIRADA DESDE EL AFUERA

Con su título, *Narcos* informa correctamente su proyecto al espectador: la serie se enfoca, por encima de todo, en los criminales. Por eso, aunque el hilo conductor son las voces en *off* de los agentes Murphy (temporadas 1 y 2) y Peña (temporada 3), el interés no recae demasiado en esos testimonios, sino en la historia de los capos de la droga.

Eso no significa que la «mirada externa» que tanto molestó a los críticos no exista en la serie. Ahí está y, en efecto, ofrece una lectura «desde afuera» que toca de manera especial esa tensión Norte-Sur a la que me referí antes. Esto se expresa, por ejemplo, en la asociación que se hace de Colombia con el concepto de realismo mágico, más publicitario hoy en día que descriptivo de las corrientes artísticas actuales del país. En uno de los primeros fotogramas de la serie se puede leer un texto en inglés que, a manera de preludio de la historia de Pablo Escobar, dice: «Magical realism is defined as what happens when a highly detailed, realistic setting is invaded by something too strange to believe it. There is a reason magical realism was born in Colombia» (Padilha et al., 2015). El concepto se amplía en el último capítulo de la segunda temporada, en el que cae muerto Escobar. Al inicio de ese episodio, la voz en *off* de Murphy dice:

Look up «magical realism» in the dictionary and it'll describe a literary style incorporating fantastic or mythical elements into otherwise realistic fiction. Colombia is where it began. And anyone who's spent real time here knows why. It's a place where the bizarre shake hands with the inexplicable on a daily basis. But just like in the novels of Gabriel García Márquez, the weird shit usually pops off at certain critical moments. When the whole place is on edge. When everything is about to change (Padilha et al., 2015).

De esta manera, el realismo mágico da inicio y cierre a la historia de Escobar, y hasta cierto punto está bien porque elimina del concepto esa carga de ingenuo nacionalismo que le han endilgado las agencias de publicidad que trabajan para el

⁶ El problema Norte-Sur no solo tiene que ver con la naturaleza transnacional del negocio del narcotráfico. Como recuerda Juana Suárez (2010: 103), siguiendo a Martín-Barbero, fue el fenómeno del narcotráfico el que introdujo a Colombia en la globalización, de manera que este pone en evidencia prejuicios nacionalistas que suelen expresarse en un endoso mutuo de culpas entre países productores y consumidores.

⁷ No obstante, como señala Von der Walde (2001: 28), la división tajante entre víctimas y victimarios en el narcotráfico no siempre es clara. Si algo hizo evidente el tratamiento de figuras como los narcotraficantes y los sicarios fue, precisamente, el hecho de que estos personajes provenían de la marginalidad y la violencia inherentes a la propia estructura social colombiana.

Estado.⁸ Pero, asimismo, surge un problema: al asociar a Escobar (y al narcotráfico en general) con algo demasiado extraño para creer, con lo fantástico o lo mítico, se renuncia a comprender un fenómeno que tiene causas concretas.

Como afirma Solano (2015: 83), siguiendo a Blair, no pocos críticos han percibido una relación entre la exuberancia del realismo mágico y la normalización de la violencia nacional:

Si Colombia es el país de la desmesura artística, ya sea desde la obesidad figurativizada en los cuadros de Botero, o en el tono hiperbólico de los textos de García Márquez [...] su violencia también es excesiva, y al ser excepcional; pareciese que fuera tan real como la desproporción de los cuerpos del pintor colombiano, o como las mariposas amarillas que llegaban con los pasos de Mauricio Babilonia. [...] El desmán de muertos cuestionó la realidad y la respuesta por parte de la sociedad fue denegar; es decir, naturalizar los hechos (las tasas de homicidio, la aparición de sicariato, los magnicidios, las bombas, las masacres, etc.) e invisibilizar a la violencia.⁹

Eso quizá sea lo más reprochable de la versión que *Narcos* ofrece del líder del cartel de Medellín, ya que tal magnificación de la figura de Escobar implica una distorsión del material histórico. Pero el problema no radica en manipular los hechos del pasado, procedimiento perfectamente legítimo para la ficción, sino en banalizar las causas de un fenómeno y su lugar en la realidad social colombiana.

Se puede argüir a favor de la serie que si bien esta presenta muchos elementos de lo que Monsiváis y otros han denominado «narcocultura», también se ocupa, aunque sea ligeramente, de temas hondos que componen el problema del narcotráfico: el cinismo y la decadencia moral,¹⁰ las estrategias para transportar la

⁸ Un ejemplo de ello se puede encontrar en la campaña turística *Colombia es realismo mágico*: <http://www.colombia.travel/realismomagico/>

⁹ Por ello, es necesario que anotar que (paradójicamente, frente a lo dicho en *Narcos*) la violencia del narcotráfico representó para la literatura colombiana una oportunidad de «superar» el realismo mágico. Según anota Juana Suárez (2010: 125), novelas que se han ocupado del tráfico de drogas, como *Delirio*, *Perder es cuestión de método* y *Satanás*, muestran un interés especial en dramas urbanos y en aproximaciones cercanas al género negro, en contraposición a lo rural y lo mágico del universo macondiano.

¹⁰ En este sentido, resulta muy interesante la secuencia final del segundo episodio de la segunda temporada de *Narcos*, en la que Pablo Escobar baila con su esposa el tango *Cambalache* mientras sus sicarios asesinan un gran número de policías. *Cambalache*, del argentino Enrique Santos Discépolo, es una denuncia de la inversión de valores del siglo XX, la corrupción moral de la modernidad y un *ethos* que, en Colombia, identifica a una parte de la «clase emergente» que apareció en los años 70 y 80, y dentro de la cual podríamos ubicar al propio Escobar. Vale anotar que para el historiador David Bushnell (2014: 357), la aparición de actividades criminales como el tráfico ilícito de drogas mucho tiene que ver en Colombia con «la creciente complejidad y la frustración de la vida moderna». En esa misma vía, Marco Palacios (2012: 110-111), siguiendo a Salazar y Jaramillo, afirma que «el mundo de las drogas se sintoniza con actitudes y mentalidades individualistas y hedonistas que, por ejemplo, se apropian de [...] la intensidad contagiosa de la vida nocturna; todo esto a la par de las exigencias y presiones psicológicas del éxito rápido y las modas, el ansia de velocidad con estilo [...] y el reconocimiento de la fugacidad de todo cuanto existe».

droga, la debilidad de las instituciones y la corrupción del Estado colombiano, la infiltración de dineros del narcotráfico en distintos ámbitos de la vida nacional, las distinciones de clase entre los narcotraficantes,¹¹ la diferencia entre los procedimientos de los carteles de Medellín y Cali,¹² la manera en que Estados Unidos aprovechó la llamada Guerra de las Drogas para violar soberanías en América Latina y combatir las alternativas políticas de izquierda... Sin embargo, el conflicto interno colombiano se banaliza, especialmente en las dos primeras temporadas. Para corroborar tal afirmación, basta con detenerse en el papel que se le otorga al M-19.

No solo se caricaturiza el discurso del grupo por medio de clichés sobre las guerrillas (algún combatiente se refiere a los estadounidenses como «cerdos capitalistas», a pesar de que el M-19 no tenía en realidad una marcada veta comunista), sino que además se les convierte en meros trabajadores de Escobar en un episodio tan importante para la historia de Colombia como lo fue la toma del Palacio de Justicia en 1985.¹³ En *Narcos*, la toma ocurre porque el jefe del cartel de Medellín ofrece dos millones de dólares al grupo revolucionario con el fin de hacer desaparecer

¹¹ *Narcos* no cae en el error de dibujar un narcotraficante arquetípico. En la serie se expresa bien el hecho de que los principales integrantes del cartel de Medellín tenían orígenes diferentes en cuanto a su clase social: los Ochoa hacían parte de una rancia aristocracia, Escobar provenía de la clase media y Rodríguez Gacha de la clase baja. Por su parte, los hermanos Rodríguez Orejuela son retratados como hábiles empresarios que lograron infiltrarse a sí mismos y a su fortuna en el ámbito legal (Atehortúa y Rojas, 2008).

¹² Ambos carteles hicieron uso tanto de una dimensión militar (sicarios o paramilitares) como de una jurídico-política (abogados o políticos) para doblegar, mediante el terror y el legalismo, al Gobierno colombiano. Sin embargo, hubo diferencias en las maneras en que ambas organizaciones operaban. Desde luego, la dimensión militar fue más evidente en el caso del cartel de Medellín, que asesinaba a funcionarios del Estado y cometía acciones terroristas a gran escala, mientras que el grupo de Cali se decantaba en mayor medida por sobornos (Bushnell, 2014: 372). Esto fue así hasta el punto que el Gobierno colombiano estableció una diferencia entre los integrantes de ambos carteles: los de Cali fueron tomados como narcotraficantes, mientras que los de Medellín fueron declarados narcoterroristas (Palacios, 2012: 120). Además, el origen de las milicias de cada organización era diferente: «Escobar construyó un ejército de sicarios con base en los jóvenes de estrato bajo. Contrató y entrenó a las bandas juveniles que surgían en las comunas más paupérrimas [...]. Los Rodríguez Orejuela, por el contrario, construyeron un cuerpo de seguridad basado en miembros retirados y corruptos de los aparatos de seguridad del Estado» (Atehortúa y Rojas, 2008: s.p.).

¹³ Excedería los alcances de este texto ahondar en los detalles del asalto al Palacio. Sin embargo, la narración del hecho por parte del historiador Marco Palacios (2012: 64) toca los puntos clave del suceso: «Un comando armado del M-19 se tomó el Palacio de Justicia, en la plaza de Bolívar de Bogotá, secuestró a los ocupantes y se disponía a pedir un “juicio público” al presidente de la República, acusado de “traicionar el proceso de paz”. Para recuperar el edificio y liberar los rehenes se desarrolló una operación militar de tierra arrasada. En las 27 horas que duró, un pavoroso incendio consumió gran parte de la edificación y entre llamas, gases tóxicos, metralla indiscriminada o el tiro de gracia, encontraron la muerte más de un centenar de colombianos, de los cuales once eran magistrados de la Corte Suprema de Justicia. Solo uno de los 36 guerrilleros del comando salió con vida. Once personas capturadas por el Ejército Nacional fueron desaparecidas, probablemente después de ser torturadas».

evidencias en su contra y evitar su extradición. Los guerrilleros cumplen con su labor, pero acaban traicionados y exterminados por Escobar y sus hombres.¹⁴

Poco más se toca el problema de las guerrillas. No hay mención a la lucha que el cartel de Medellín tuvo que librar con las FARC por razones de control territorial ni a la responsabilidad de la organización liderada por Escobar en el exterminio de la Unión Patriótica, brazo político de dicho grupo guerrillero.¹⁵ De hecho, no se menciona el asesinato de los dos candidatos de la Unión Patriótica a la presidencia, Jaime Pardo Leal y Bernardo Jaramillo Ossa, ni el del exjefe del M-19, y también candidato a la presidencia, Carlos Pizarro.

Como señala Camacho Guizado (1991: 438-439), la emergencia de la violencia del narcotráfico solo puede entenderse cabalmente puesta en relación con las otras violencias que han marcado la realidad colombiana. Por eso, con esta vaga representación de las guerrillas no solo se soslaya la disputa ideológica que subyace al conflicto armado colombiano, sino que también se subestima la importancia de dicho contexto, que es anterior al auge del narcotráfico y que acaso favoreció las condiciones históricas para su aparición y crecimiento.

Por el contrario, los diferentes actores violentos del país que retrata *Narcos* no son puntos de referencia para el surgimiento desbordado del tráfico de drogas. Escobar parece salir de la nada, como engendrado por sí mismo; es pionero del negocio de la cocaína¹⁶ y todos los actores violentos del país obran en función suya. La responsabilidad del caos nacional se personaliza y se atribuye exclusivamente a él, dejando de lado la fallida estructura política y social de Colombia.¹⁷ Esta falta de precisión en el contexto es clave en la banalización del narcotráfico y del conflicto colombiano, pues [como observó Von der Walde (2001: 35) que ocurría con las

¹⁴ El episodio de la toma del Palacio ha dado lugar a múltiples conjeturas. Sin embargo, como señalan Atehortúa y Rojas (2008: s.p.), «las propias instancias oficiales desvirtuaron en sus investigaciones judiciales la existencia de la alianza [entre guerrilleros y narcotraficantes]. Tanto el Tribunal Especial de Instrucción, como la Procuraduría General de la Nación, absolvieron en su momento al M-19 de toda conexión o apoyo con los narcotraficantes con respecto al asalto del Palacio de Justicia». Por lo demás, vale la pena anotar que el M-19 no cayó a manos de Escobar, sino que en 1990 llevó a cabo junto con el Estado colombiano el primer proceso de paz exitoso en la historia de las guerrillas en el país.

¹⁵ Para el historiador Marco Palacios (2012: 119), la lucha con las FARC fue una de las tres principales guerras que libró el cartel de Medellín. En las otras dos, que sí aparecen retratadas en la serie, los adversarios fueron el Estado y el cartel de Cali. Vale la pena señalar que el historiador Camacho Guizado (1991: 439) vio en estas disputas entre narcotraficantes y guerrillas un motivo ideológico, pues el narcotráfico dependía igualmente del orden social global al que se oponían los discursos de izquierda.

¹⁶ Como señalan Atehortúa y Rojas (2008), hubo en el negocio del tráfico de cocaína pioneros algo anteriores a Escobar, como Martha Upegui de Uribe, reconocida con el alias de la «Reina de la Cocaína» en Medellín.

¹⁷ Hay que tener en cuenta que, como anota el historiador Marco Palacios (2012: 107), una de las dificultades para comprender la violencia en Colombia radica justamente en la indeterminación de la culpa: «Gran parte del problema de este conocimiento [de la violencia en Colombia] se origina en la indeterminación de los agentes de homicidios y secuestros, pues no puede saberse a ciencia cierta cuáles corresponden al conflicto con la guerrilla, cuáles son del narcotráfico y los paramilitares, cuáles de otros tipos y formas de criminalidad organizada o espontánea».

noticias presentadas por los medios de comunicación] el flujo de actos violentos se suceden sin que logren ser articulados en un marco general para su comprensión.

De manera que, regresando sobre uno de los puntos que preocupaba a los críticos en Colombia, si hay en *Narcos* una posible heroización, esta no es otra que la de Escobar, quien emerge como un ser excepcional que constantemente vence obstáculos, está dotado de interioridad¹⁸ y es el único personaje que goza de simpatía popular. Hasta tal punto se obnubila *Narcos* con la figura del líder del cartel de Medellín que ni siquiera llega a apreciarse ese supuesto heroísmo norteamericano. Esto, por otra parte, es algo absolutamente normal en las series más reputadas de nuestro tiempo. Recientemente el escritor español Jorge Carrión (2017) publicó un artículo en el diario *El País* en el que se preguntaba si las series de televisión eran morales. En el texto, correctamente se anotaba que la tendencia en las series norteamericanas actuales no era heroizar a los Estados Unidos, sino todo lo contrario: «Pueden aparecer en sus ficciones villanos rusos, chinos, latinoamericanos o árabes, pero todos palidecen ante monstruos como los agentes secretos yanquis, el director de la CIA o el mismísimo presidente de los Estados Unidos».

Narcos no es la excepción en este sentido. Ni Murphy ni Peña son personajes precisamente heroicos. El primero acabará relativizando su moral, mientras que el segundo establecerá alianzas con narcotraficantes y paramilitares. Y aun cuando podríamos atribuir esas corruptelas de Peña a nobles fines norteamericanos, en el último capítulo de la tercera temporada, el agente descubrirá que el Gobierno de los Estados Unidos es un intruso antes que un salvador, y menos una solución que la causa del problema. «You took down the big players in Colombia», le dice, felicitándolo, un alto funcionario tras la caída del cartel de Cali. «Yeah, well... we'll make new ones» (Padilha et al., 2015), responde un Peña decepcionado y consciente de la complicidad de su país con el surgimiento y la reproducción del narcotráfico.¹⁹

Está claro que en el tráfico de drogas la tensión Norte-Sur no se resuelve (no se debe resolver) con prejuicios nacionalistas o con discusiones sobre quién es el bueno y quién es el malo, sino con el acto de precisar y asumir responsabilidades. En *Narcos* se reconoce el papel de Estados Unidos como uno de los causantes del problema. Incluso se desvela el «íntimo» vínculo entre las ganancias del narcotráfico y el capital

¹⁸ El Escobar de *Narcos* está plenamente subjetivizado. En el capítulo final de la segunda temporada, asistimos a una fantasía del jefe de cartel de Medellín en la que se sueña posesionándose como presidente de Colombia. Más adelante, lo vemos mantener una conversación imaginaria con su primo muerto. Estos son apenas dos de los muchos momentos en que se nos revela la interioridad de Escobar. Slavoj Žižek (2016: 24-25) ha advertido sobre los riesgos que entraña el atender a las narrativas interiores de los victimarios, que de esta manera son juzgados por sus justificaciones y no por sus actos: «El criminal supremo se [presenta] como la víctima suprema. El asesino monstruoso resulta ser un individuo perfectamente dolido y desesperado [...] Pasar de la exterioridad de un acto a su “significado interior” [...] es dirigirse hacia una máscara engañosa [...] la verdad reside en el exterior, en lo que hacemos».

¹⁹ La participación de los Estados Unidos en el tráfico de drogas es todavía más profunda por acción y por omisión de lo que se sugiere en *Narcos* y se remonta incluso a la Guerra de Vietnam, en la que la CIA llegó a prestar aviones para el tráfico de opio, con lo cual se potenció el consumo de heroína y marihuana. Los narcotraficantes sacarían provecho de ello más adelante (Atehortúa y Rojas, 2008: s.p.).

global, especialmente en la tercera temporada, cuando la fascinación por las personalidades de los narcotraficantes no es tan grande. Y esto es algo de la serie que hay que valorar; incluso en Colombia han sido escasas las ocasiones en que se ha llevado a la ficción la historia del cartel de Cali, organización que implica una comprensión mayor de los crímenes económicos y de una violencia objetiva,²⁰ y cuyo modo de infiltración en la política es semejante a las prácticas de corrupción con capitales privados que han salpicado recientemente a numerosos gobiernos.²¹ Después de todo, como dijo Monsiváis (2004), si algo define debidamente al narcotráfico no es su pintorequismo, sino su carácter de emporio neoliberal.²²

No obstante, la elección de contar la historia del fenómeno desde los narcotraficantes crea necesariamente un desbalance en las responsabilidades de Norte y Sur. El negocio aparece más como un problema de oferta que de demanda, lo que saca al consumo de la ecuación, e incluso a la distribución en territorio norteamericano. Semejante discurso acaba por legitimar relaciones bilaterales desiguales y presiones imperialistas que persisten al día de hoy.²³

Una última anotación sobre *Narcos*. Al inicio de este apartado señalé que, a pesar del uso testimonial de las voces en *off* de Murphy y Peña, el protagonismo no recae en la narración de los agentes, entre otras cosas porque el *presente* en el que se producen esos discursos carece de importancia; se trata del *pasado*, no de sus efectos. De manera que al no haber una tensión entre estos dos tiempos, no se manifiesta una reflexión profunda sobre la memoria en *Narcos*. Pero esta serie, al igual que el conjunto de la producción cultural que se refiere al tema, participa en la construcción

²⁰ Slavoj Žižek (2009: 23) establece la diferencia entre una violencia subjetiva y una violencia objetiva. La primera es evidente, siempre visible y atribuible a individuos concretos, mientras que la segunda refiere, por un lado, a la violencia simbólica y, por el otro, a la sistémica inherente al capitalismo. Se denomina objetiva porque no es atribuible a ningún individuo concreto, sino solamente a la «danza metafísica autopropulsada del capital».

²¹ De hecho, Atehortúa y Rojas (2008: s.p.) establecen una relación de continuidad entre la irrupción del narcotráfico en la política y hechos posteriores de corrupción, pues con la desaparición del cartel de Cali se disparó «el asalto contra el erario público; como si algunos políticos y funcionarios, huérfanos del cartel, no tuvieran otro recurso».

²² Otro aspecto digno de valorar en *Narcos* es su retrato del surgimiento de las Convivir, las cuales potenciaron de manera singular el auge del paramilitarismo en Colombia. Pero esto ocurre en la tercera temporada, cuando ya se ha contado la historia de Escobar.

²³ Precisamente esta «filosofía» fue la que dio origen a la Drug Enforcement Agency (DEA), a la que se dotó de un presupuesto de 200 millones de dólares en la administración Nixon, mientras que no se destinó ningún rubro a la prevención del aumento del consumo o a la ayuda terapéutica para los adictos (Atehortúa y Rojas, 2008: s.p.). Ya en 1991, Camacho Guizado (1991: 438) había señalado que tal actitud entrañaba, además, una paradoja, pues con sus discursos Estados Unidos internacionalizaba el problema, pero con sus acciones lo convertía en responsabilidad interna del Gobierno colombiano. Aún hoy se aprecian las consecuencias de todo esto: recientemente el presidente norteamericano Donald Trump ha amenazado a Colombia con descertificarla si en su territorio persiste el incremento del número de hectáreas de cultivos ilícitos. El Gobierno colombiano justamente se ha defendido señalando el poco éxito que Estados Unidos ha tenido en el control del consumo («Trump amenaza con "descertificar" a Colombia, el gobierno responde», 2017).

social de la misma. De ahí que sus defectos puedan tener tantas y tan hondas implicaciones.

3. *EL RUIDO DE LAS COSAS AL CAER: UN RELATO LOCAL*

En el caso de *El ruido de las cosas al caer*, el título también permite entrever el proyecto semántico de la novela. En los años más críticos del narcotráfico cayeron aviones y edificios a causa de las bombas, pero sobre todo cayeron cuerpos muertos. Sin embargo, el ruido es algo que perciben los vivos. Es decir que el fenómeno del narcotráfico se lee aquí a partir de quienes lo sobrevivieron y, sin embargo, resultaron marcados por él. Por eso, y en contraste con lo dicho en el apartado anterior, la reflexión sobre la memoria es un elemento central en *El ruido de las cosas al caer*. Ya en las primeras páginas el profesor universitario Antonio Yammara,²⁴ narrador de la novela, advierte que el ejercicio de la memoria es dañino porque «nada trae de bueno y sólo sirve para entorpecer nuestro normal funcionamiento» (Vásquez, 2011: 14). Pero esta opinión negativa de la memoria no es la que predomina a lo largo de la obra; por el contrario, sirve como prelude de lo que va a acontecer.

El detonante del argumento radica en un hecho violento: el atentado en el que Ricardo Laverde muere y Antonio Yammara resulta herido. A partir de ese momento, Yammara se sume en el acto de recordar (y en la reflexión sobre ese mismo acto). Pero eso no lo lleva a contar la historia de los narcotraficantes, sino la suya propia, la cual, sin embargo, no es plenamente individual, ya que se enfrenta a una violencia «cuyos actores son colectivos y se escriben con mayúscula: el Estado, el Cartel, el Ejército, el Frente» (Vásquez, 2011: 18). Esa irrupción en la vida personal de los eventos públicos es lo que empuja al narrador a remover en recuerdos que lo afectan no solo como individuo, sino como bogotano y como colombiano.

Por otro lado, tal como señaló Fernández (2013) en su lectura de la obra, es importante mencionar que la tarea de la memoria aparece en *El ruido de las cosas al caer* como un ejercicio terapéutico. Y es que, tras el hecho traumático, Yammara tendrá problemas para caminar, sufrirá disfunción eréctil y padecerá agorafobia, males que le impedirán establecer lazos emocionales incluso con su pareja y su hija recién nacida. Será justamente su médico el que lo empuje a hacerse preguntas que lo ayuden a aclarar el *pasado*, como «por qué le pasó lo que le pasó, y de quién fue la culpa, si fue o no suya. Si esto le hubiera pasado en otro país. Si esto le hubiera pasado en otro momento» (Vásquez, 2011: 67). Pero las preguntas no solo buscan esclarecer lo que ocurrió; también sirven para vivir mejor en el *presente* y en el *futuro*:

²⁴ Como señala Montaña (2009: 154) en su estudio panorámico sobre la literatura del narcotráfico, no pocas obras presentan un protagonista asociado con labores como la docencia, pues una pregunta que marca el tratamiento literario del problema tiene que ver con el papel que debe desempeñar el intelectual frente a la vida pública.

[Pregúntese] cómo recuperarse, cómo olvidar sin engañarse, cómo volver a tener una vida, a estar bien con la gente que lo quiere. Cómo hacer para no tener miedo, o para tener una dosis razonable de miedo, la que tiene todo el mundo. Cómo se hace para seguir adelante, Antonio (Vásquez, 2011: 67).

Antonio resolverá muchas de esas preguntas dejando a su familia de lado y emprendiendo un viaje fuera de Bogotá para conocer a Maya, la hija de Ricardo Laverde. Ella le revelará que en el pasado su padre fue un piloto que hizo dinero transportando drogas hacia Estados Unidos. Ese descubrimiento, sumado a la conciencia de la corrupción moral para el ascenso económico y social que representó el narcotráfico, será esencial en la búsqueda de Antonio. Sin embargo, lo más importante será descubrir a la propia Maya, contemporánea suya con quien establecerá un vínculo a partir de hitos violentos que marcaron su generación.²⁵

Es muy revelador el pasaje en el que Maya y Antonio deciden conocer la Hacienda Nápoles, que perteneció a Pablo Escobar y que se ha convertido en una suerte de símbolo de las mayores extravagancias del narcotráfico. En el camino, Maya y Antonio se reconocen el uno en el otro haciéndose preguntas como las siguientes: «¿Dónde estaba usted cuando mataron a Lara Bonilla? (...) ¿Y cuando [mataron a] Galán? (...) ¿Y el día del [atentado al] avión de Avianca?» (Vásquez, 2011: 228-229).

Ese reconocimiento de la violencia como relato nacional no implica, sin embargo, dejar de lado una lectura más global (la tensión Norte-Sur a la que me he referido antes). En un curioso paralelismo con *Narcos*, *El ruido de las cosas al caer* también presenta una mención relevante al realismo mágico. Elaine, la esposa de Ricardo Laverde, es una norteamericana que llega a Colombia como parte de los Cuerpos de Paz enviados por el Gobierno de Kennedy. Ella recibe como regalo una edición de *Cien años de soledad*. Pero, lejos de quedar fascinada o de hallar en la novela una llave para comprender el territorio que está habitando (como ocurre en *Narcos*), considera que todo en la portada del libro es «absurdo y gratuito, y el título [...] exagerado y melodramático», y sobre la obra en sí afirma que «el español es muy difícil y todo el mundo se llama igual. Es lo más tedioso que he leído en mucho tiempo» (Vásquez, 2011: 161).²⁶

Pero el papel de Estados Unidos en *El ruido de las cosas al caer* no se agota en esa lectura de Elaine. En una explicación de los orígenes del negocio, Ricardo le

²⁵ Es importante precisar que Yammara hace parte de la generación que creció durante los años 80, que fue la época en que la violencia del narcotráfico llegó a las ciudades, algo inédito en el país porque los hechos violentos en Colombia, hasta entonces, se habían presentado sobre todo en el ámbito rural (Bushnell, 2014: 357).

²⁶ Este rechazo al realismo mágico como manera de comprender la realidad colombiana coincide con las convicciones poéticas de Vásquez. De hecho, en su ensayo «Malentendidos sobre García Márquez», el autor colombiano ha reconocido que en su «búsqueda personal de modelos [...] *Cien años de soledad* nunca fue una opción, porque no hay nada más alejado de la Bogotá del cambio de siglo [...] que el método macondiano» (Vásquez, 2009: 70).

cuenta a su esposa «de la gente que había venido [...] desde San Francisco, desde Miami, desde Boston, buscando socios idóneos para un negocio de rentabilidad asegurada» (Vásquez, 2011: 185). El socio que encuentran es Mike Barbieri, otro norteamericano integrante de los Cuerpos de Paz y un «verdadero pionero» en el tráfico de marihuana que incluso llega a enseñarles cosas a los campesinos colombianos.²⁷ Esta perspectiva de los norteamericanos como fundadores del negocio denuncia la falsedad de la guerra contra las drogas librada por Estados Unidos, hasta el punto que Elaine tiene la sensación de haberse convertido en lo que «como voluntaria de los Cuerpos de Paz, había combatido hasta el cansancio» (Vásquez, 2011: 199). Lo anterior, sin embargo, nunca desobliga a Colombia como país exportador (el personaje de Ricardo Laverde así lo demuestra); simplemente da cuenta de una corresponsabilidad en el tráfico de drogas desde los orígenes históricos del fenómeno.

Para concluir este breve comentario sobre la novela, quiero hacer algunas anotaciones con respecto a cómo termina ese ejercicio de memoria que lleva a cabo el protagonista de *El ruido de las cosas al caer*. Para Antonio, el conocer a (y el reconocerse en) Maya representa un alivio para su soledad: «He creído que así, comprobando que no estamos solos, neutralizamos las consecuencias de haber crecido durante esa década, o paliamos la sensación de vulnerabilidad que siempre nos ha acompañado» (Vásquez, 2011: 227). En la dialéctica pasado-presente, constitutiva de la memoria (Todorov, 2000), el pasado puede cambiar su rostro. Así, los hechos violentos dejan de ser recordados a partir de la truculencia o de la extravagancia de la «narcocultura», y se reinterpretan como una manera de establecer vínculos con otros que han vivido y sufrido esa misma realidad. Pero también se actúa sobre el presente y las posibilidades del futuro. Tras su búsqueda, Antonio vuelve a casa. Su esposa y su hija han dejado el hogar, pero ahora él añora su presencia: «*Quiero cuidarte, pensé, quiero cuidarlas a ambas, juntos vamos a estar protegidos, juntos no va a pasarnos nada*» (Vásquez, 2011: 258. Cursivas del original).

Esa necesidad del cuidado mutuo y de establecer lazos con otros como manera de sobreponerse al peligro hace que la novela concluya con eso que Todorov (2013: 16) llamaría «buen uso de la memoria», pues Yammara emplea el acto de recordar no para conservar un estatus de víctima, ni para conseguir fines egoístas, sino para superar el hecho traumático y para alcanzar, a partir de la memoria, un fin superior y colectivo: una reconciliación nacional que debe servir a un mejor presente y un mejor futuro.

²⁷ Es preciso anotar que hay un sustento histórico en esto, pues como señalan Atehortúa y Rojas (2008: s.p.), siguiendo a Arango y Child, algunos «voluntarios de los “Cuerpos de Paz”, enviados por la “Alianza para el Progreso” al inicio de los sesenta, se convirtieron en los mejores propagandistas y socios para el impulso del producto [marihuana] y la configuración del vasto tejido traficante».

4. APUNTES FINALES

Como mencioné en el primer apartado de este ensayo, seleccioné estas dos obras porque entre sí presentan convergencias, pero también divergencias que, como se percibe a lo largo de mi exposición, dan cuenta de dos maneras diferentes de narrar el fenómeno del narcotráfico en Colombia.

En narraciones como *Narcos*, creadas fundamentalmente para entretener a un público global, la atención recae sobre la historia de los victimarios y poco se reflexiona sobre lo que significa esa vuelta al pasado. Lo importante son las anécdotas, especialmente las de carácter violento que reproducen las fantasías colectivas sobre la «narcocultura».

El ruido de las cosas al caer nos presenta, por el contrario, una ficción centrada en las víctimas y en las consecuencias que dejó el fenómeno. Más que los hechos del pasado, en obras como esta lo importante es el acto ético de recordarlos, de interpretarlos y de intentar comprenderlos. *Qué ocurrió* no constituye la pregunta central; los interrogantes más importantes son *por qué* y *para qué*.

La división, sin embargo, no es de ninguna manera tajante. No podríamos decir que en narraciones como *Narcos* no haya nada que comprender. La tercera temporada, que es la que más aciertos presenta en este sentido, muestra como pocas ficciones el carácter global y neoliberal del negocio.

De igual manera, no podríamos afirmar que obras como *El ruido de las cosas al caer* desatiendan el aspecto narrativo y renuncien a contar una historia, así como tampoco podríamos asegurar que estas permanezcan en coordenadas estrictamente nacionales. En el caso de la novela de Vásquez, esta ha sido bien recibida en el extranjero no solamente por afrontar la historia del narcotráfico en Colombia, sino también por tocar temas trascendentales, como el mal y la memoria.

No podríamos concluir, por último, que el lenguaje audiovisual suela narrar como lo hace *Narcos*, ni el lenguaje literario como lo hace *El ruido de las cosas al caer*. La película *Jardín de amapolas*, dirigida por Juan Carlos Melo, contradiría lo primero; las novelas escritas por Gustavo Bolívar contradirían lo segundo.

Estamos, por tanto, asistiendo a una enorme proliferación de maneras de narrar el narcotráfico en Colombia y en el mundo. Lo importante, me parece, es reconocer que se trata de un problema de múltiples dimensiones cuyos avatares y culpas no atañen a un único país. Quizá por ello lo más sabio sería adoptar una actitud menos prescriptiva, con el propósito de dar cuenta de la complejidad de estas nuevas formas y de participar, con conocimiento de causa, en el debate sobre la construcción de una memoria cuya sombra sigue siendo muy larga.

BIBLIOGRAFÍA

- Atehortúa, A. y Rojas, D. (2008). «El narcotráfico en Colombia. Pioneros y capos». *Historia y espacio*, 31.
- Bushnell, D. (2014). *Colombia. Una nación a pesar de sí misma*. Bogotá, Colombia: Editorial Planeta.
- Camacho Guizado, Á. (1991). «Cinco tesis sobre narcotráfico y violencia em Colombia». En G. Sánchez y R. Peñaranda (Comp.), *Pasado y presente de la violencia en Colombia* (pp. 436-450). Bogotá, Colombia: Fondo Editorial CEREC.
- Carrión, J. (7 de junio de 2017). «¿Son morales las series de televisión?». *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2015/06/02/television/1433246816_280061.html.
- Fernández, P. (2013). «*El ruido de las cosas al caer*: la conciencia histórica como respuesta a la estética de la narconovela en Colombia». *La palabra*, 22, pp. 29-39.
- Monsiváis, C. (2004). *Viento rojo. Diez historias del narco en México*. México D. F., México: Plaza y Janés.
- Montaño, M. (2009). «La violencia y el narcotráfico en la literatura colombiana». *Cuadernos de postgrado*, 3, pp. 121-167.
- «'Narcos', una decepción» (31 de agosto de 2015). *Revista Arcadia*. Recuperado de <http://www.revistaarcadia.com/television/articulo/narcos-serie-netflix/43951>.
- Padilha, J. et al. (Productores). (2015). *Narcos* [serie de televisión]. Brasil-Colombia-Estados Unidos: Dynamo Producciones-Gaumont International Television-Netflix.
- Palacios, M. (2012). *Violencia pública en Colombia, 1958-2010*. Bogotá, Colombia: Fondo de Cultura Económica.
- Palomino, S. (14 de diciembre de 2016). «Colombia pide retirar el aviso publicitario de 'Narcos' en Madrid». *El País*. Recuperado de https://elpais.com/internacional/2016/12/13/colombia/1481662786_023722.html
- Rincón, Ó. (6 de septiembre de 2015). «'Narcos' da risa». *El Tiempo*. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16346263>.
- Rincón, Ó. (2009) «Narco.estética y narco.cultura en Narco.lombia». *Nueva sociedad*, 222, pp. 147-163.
- Ruiz-Navarro, C. (6 de septiembre de 2017). «'Narcos'». *El Espectador*. Recuperado de <https://www.elespectador.com/opinion/narcos-columna-711872>
- «Trump amenaza con "descertificar" a Colombia, el gobierno responde» (13 de septiembre de 2017). *Revista Semana*. Recuperado de <http://www.semana.com/mundo/articulo/donald-trump-amenaza-con-descertificar-a-colombia/540228>

- Solano, V. (2015). «Por una nosología de la violencia del narcotráfico: topos literarios de los años de la peste». *La palabra*, 27, pp. 79-92.
- Suárez, J. (2010). *Sitios de contienda: producción cultural colombiana y el discurso de la violencia*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Todorov, T. (2013). «Los usos de la memoria». *Memoria*, 10, pp. 3-17.
- Vásquez, J. (2009). *El arte de la distorsión*. Madrid, España: Alfaguara.
- Vásquez, J. (2011). *El ruido de las cosas al caer*. Madrid, España: Alfaguara.
- Von der Walde, E. (2001). «La novela de sicarios y la violencia en Colombia». *Iberoamericana*, 1 (3), pp. 27-40.
- Zizek, S. (2009). *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Zizek, S. (2016). *La nueva lucha de clases. Los refugiados y el terror*. Barcelona, España: Anagrama.

GUILLERMO SÁNCHEZ UNGIDOS

UNIVERSIDAD DE OVIEDO

**NOTAS PARA UN MANUAL DE
(ANTI)MALVADO. TONY SOPRANO Y LA
NATURALIZACIÓN DEL RELATO
TELEVISIVO**

‘The ducks. Do you know, by any chance?
I mean does somebody come around in a truck
or something and take them away, or do they fly
away by themselves – go south or something?’

J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye*

1. JOE BRIEFCASE¹, ACTÚE CON NATURALIDAD: ES NATURAL

En los inicios del siglo XXI asistimos a la proyección *ad infinitum* de un nuevo fenómeno audiovisual y narrativo, que muchos han denominado «de culto», y que ha transformado nuestra definición de relato, construyendo asimismo nuevos modelos de visionado y de interpretación con una dimensión mundana inmediata. La ficción televisiva se ha convertido en aquel *e unibus pluram* del que hablaba David Foster Wallace (2001), un elemento más de nuestra configuración cultural gracias, precisamente, a su «ordinariedad» (Williams, 2008);² pero, además, como argumenta el autor estadounidense, nos proporciona *sueños* y la recuperación de esos sueños aporta alguna clase de trascendencia a la normalidad de la vida cotidiana (Foster Wallace, 2001: 54).

Que algo está cambiando en la ficción puede apreciarse, efectivamente, a través de este fenómeno narrativo-audiovisual, con títulos como *The Wire*, *Los Soprano*, *Breaking Bad*, *Mad Men*, *El cuento de la criada* o *The Deuce*, por citar algunos, que ponen en jaque la forma de construir los relatos y la manera en que estos son recibidos. Como argumenta Jorge Carrión en su ensayo *Teleshakespeare*, la ficción actual es una ficción cuántica basada en «el incremento exponencial de su complejidad» (2011: 52), y gran parte de la culpa la tienen los productos seriales, que nos sitúan «en un momento histórico de una complejidad semiótica sin precedentes» (2011: 46). Se trata, por tanto, de una ficción cuya multiplicidad de estados viene relacionada con su verdadera razón de ser: el conocimiento. Las restricciones que se imponen en ella son inexistentes, y es consciente de que lo que allí ofrece no dejan de ser más que distintas interpretaciones de lectura sobre el mundo, opciones que se completan unas a otras de manera simultánea. La construcción de universos ficcionales está basada en la creación de una suerte de poliedros en los que se observan contrapuntos que dotan a los hechos de un número mayor de perspectivas, distintas direcciones

¹ Joe Briefcase, el «solitario americano medio» frente al televisor que crea David Foster Wallace en su famoso ensayo «*E unibus pluram*: televisión y narrativa americana» (2001).

² Raymond Williams afirma que la esencia de la *cultura* reside en el conjunto de significados y propósitos compartidos que emergen de las prácticas cotidianas. La cultura podrá ser utilizada, entonces, en dos sentidos: «para referirnos a una forma de vida en su conjunto, a los significados comunes, y para referirnos a las artes y el conocimiento, a los procesos especiales del quehacer creativo e innovador» (2008: 40).

ampliadas por la convivencia de personajes y discursos, que se alejan así del esquematismo, y cuya función principal es la de retar a un espectador —exégeta, hermeneuta— a captar la complejidad y la ambigüedad que todo ello encarna.

La tendencia de las teleseries es la de presentar el mundo desde dentro, no desde fuera, no tanto desde la perspectiva del creador, sino desde la perspectiva de los personajes y desde la del espectador. De alguna manera, la naturalidad reside en que no parece que actúen frente a la cámara, sino que la cámara les sigue a ellos, haciendo que se ponga en relación lo allí representado con el mundo externo, el del receptor. A ese motivo responden las idas y venidas, los intermedios, las charlas insustanciales en medio de la acción o la agónica espera de algún giro narrativo que también entran en escena. Se trata, en última instancia, de potenciar la dialéctica que se establece entre la narración y la acción encarnada por el personaje y el mundo externo y el espectador; el ambiente cuenta más que las hazañas de un héroe dentro de una burbuja de vacío.

Estos productos narrativo-audiovisuales, llenos de ambigüedad y discontinuidades, crean una atmósfera que atrapa al espectador en una integración por el ver y el oír. Gustan porque son reales, como la vida, y el espectador es un transeúnte en ellos. Sobre el mensaje priman los matices, lo que, paradójicamente, los hace más humanos. Lo nuevo no consiste, por tanto, en lo espectacular (como sí ocurre en algunas películas contemporáneas), sino en la administración de la naturalidad y lo cotidiano. Incluso cuando la destrucción se vuelve del todo humana; a veces, demasiado humana: «Me da igual que me tengan miedo. ¡Dirijo un negocio, no un puto concurso de popularidad!» (Tony Soprano *dixit*).

Se trata de una ficción, la televisiva, destinada al entretenimiento, que de alguna manera también aspira a transmitir conocimiento y a ser modélica, no ejemplar, por eso su recepción va asociada a una forma de vida determinada. Lo que describen algunas teleseries de nuestro siglo no es tanto una concatenación de situaciones límite donde aflora el ser auténtico de los héroes, sino situaciones complejas donde se desenvuelve el ser cotidiano que, a menudo, hace lo correcto con malos motivos. Se conforman, así, unos discursos narrativo-audiovisuales que informan sobre situaciones y sociedades que cambian, sobre vidas inestables, pero que han de decidirse en un momento concreto. Todo ello supone un particular modo de vida que no se basa en el recordar, sino en el sobrevivir en el presente.

La ficción tiene un papel primordial: el de hacer visible lo cotidiano; pero, desde esa convicción, es la ambigüedad lo que cautiva a los espectadores, es lo que les hace dudar a la hora de identificar el mensaje. El contenido es la forma en que una sociedad está acostumbrada a la percepción cotidiana de lo complejo y lo contradictorio, pero esta vez no supone la idealización de uno de sus elementos a costa de otros. El espectador se debate entre la cercanía y la distancia porque la ficción le permite dicha posición pendular, pues pretende desencadenar un

proceso de diversificación y cotidianidad, lejos de la identificación o la catarsis: «Porque observamos a esa gente rara, perfectamente adiestrada para simular que nadie los mira [...]. Y amamos a esa gente» (Foster Wallace, 2001: 38).

Así como la literatura ha procurado retratar al hombre de su tiempo durante años, esta nueva ficción televisiva refleja la cosmovisión de nuestras sociedades contemporáneas. En estos productos, en la dialéctica entre ideología, economía y arte, se establece una conexión entre la ficción, el mundo y el espectador que permite analizar cómo se configuran unas esferas de personaje que, en su complejidad, podemos llegar a odiar y a amar al mismo tiempo. En un análisis dialéctico de este tipo, el punto de partida es la constatación de la identidad como ficción³; de ahí que la construcción cultural del relato, en su relación contextual, destinada al consumo de unos receptores configurados también a partir de unas características determinadas, acaba naturalizando a ciertos personajes cuya condición primera es la de villanos.

Por ese motivo, proponemos analizar a lo largo de estas líneas las relaciones culturales en torno a uno de los (anti)malvados más conocidos y paradigmáticos de la ficción serial, Tony Soprano. Supone una forma de vida que nos acoge en el seno de una significancia común a nuestra época, que salva las distancias geográficas y que muestra a través de procesos artísticos cómo las formas del relato de nuestra sociedad acaban naturalizando aquello que aparentemente parecía estar desnaturalizado.

Los Soprano participa, aparentemente, de la épica criminal del gánster como héroe y no como antihéroe, que por definición configuraría su carácter esencial. El uso del discurso narrativo serial da forma a los acontecimientos para reflejar una sociedad totalmente dramatizada, que nos distingue —para bien o para mal— de otros periodos históricos anteriores (Williams, 1990: 19). Pero, ¿se podría decir, entonces, que Tony Soprano es un héroe trágico? ¿Se tratará, más bien, del «héroe catatónico»?⁴

Las tramas de la serie tejen una red textual de cierta ambigüedad sobre aquel fantasma ideológico que recorre desde hace unos años el territorio social actual: la identidad. Debemos cuestionar, precisamente, cómo se inscribe en la esfera ficcional esa identidad naturalizada, ya que el relato juega a (des)localizarse

³ Aludimos aquí a la visión crítica de Edward W. Said (1996), que retoma los conceptos de *punto de partida* y *unidad* de Giovanni Battista Vico para definir la funcionalidad de la crítica, cuyo estudio deberá incidir en la sociología —o movimientos— de las formas culturales, en las presiones que estas ejercen sobre los productos. Said propondrá así, en la línea inaugurada por Williams y Auerbach, el «retorno a la filología» (2011): revisar la relación dialéctica entre las condiciones materiales e inmanentes de la creación y de la recepción.

⁴ Este es el concepto que propone David Foster Wallace en *La broma infinita*. En uno de sus pasajes híbridos, donde se reflexiona sobre la ficción audiovisual norteamericana, hace referencia a tres tipos de personajes: el «héroe de acción» clásico, el «héroe de reacción» posmoderno y ese «héroe catatónico» de la cultura «posposmoderna», aquel que se encuentra más allá de la calma, divorciado de los estímulos, zarandeado por otros personajes y, sobre todo, por él mismo (2015: 163-165).

frente a una hipotética figura de espectador potencial, dando la sensación en todo momento de que su verdadero valor reside en la ambigüedad interpretativa y, como sugiere Umberto Eco, constatando de la relevancia no de la relación del enunciado y los hechos, sino de la relación entre el acto de enunciación y la experiencia de recepción del espectador (1986: 209).

2. *COSA NOSTRA*

2. 1. *Antipasto con un toque de prueba de paternidad (negativa)*

Según Raymond Williams, la afirmación de que «la televisión ha alterado nuestro mundo», como parte fundamental de nuestra vida cotidiana, hace evidente que este tipo de productos ficcionales hayan producido efectos sociales tan extensos y evidentes. Sin embargo, son los «usos» que se han hecho en determinadas sociedades de estos productos los que verdaderamente nos permiten afirmar que la televisión ha alterado nuestro mundo (1992: 183). Existe, entonces, una tensión hacia la movilidad de las formas de la cultura, para reivindicar que lo popular tiene unos valores iguales a los del arte minoritario, porque deriva precisamente del arte del pueblo. Pero una cuestión fundamental es que está sometido a la transitoriedad del arte y la cultura de masas; el presente es el único tiempo, desvinculado respecto de la difusión, de la accesibilidad, de lo *kitsch*, que acaban reduciendo la distancia con el arte minoritario de élite, porque siempre ha estado junto a él: «Perhaps the most significant connection between popular art and high art is to be in the way popular work helps the serious artist to focus the actual world, to draw upon common types, to sharpen his observation and to detect the large but hidden movements of society» (Hall y Whannel, 1964: 83). Se trata, según Williams, de una «transmisión múltiple»; al llegar a un mayor público en un menor tiempo conforme avanzan, este tipo de ficciones televisivas se insertan como un elemento constructor de verdaderos «medios de comunicación masivos», caracterizados por abarcar ambos significados del concepto: por un lado, se impacta a un grupo extenso de personas, pero también se comunica lo que un grupo de élite desea que sepa un grupo inferior (Williams, 2001: 250-251).

Los Soprano se convirtió, atendiendo a este contexto cultural, en una de las mejores ficciones sobre mafiosos nunca vistas; pero, además, influyó sobre el resto de teleseries y se liberó así la necesidad de expresar su reconocimiento por los elementos retórico-visuales que heredaba del cine. La recepción, todavía en la actualidad, ha sido una manera catalizadora para la lectura y la interpretación de la ficción televisiva, así como la relación con los otros elementos que conforman la cultura vivida.

El mafioso, como figura arquetípica universal, tenía hasta este momento dos referentes culturales claros: por un lado, Al Capone, el jefe criminal del

imaginario popular; por otro, el ficticio, Vito Corleone, que pareció restituir la figura del anterior. Con Tony Soprano, absorbiendo ya no solo los referentes mafiosos por antonomasia sino también aquellos referentes socioculturales del momento, asistimos a un nuevo molde arquetípico de mafioso caracterizado por la mundanidad y la naturalidad de sus actos. Él es una suerte de pastiche posmoderno basado en el patetismo que subyace en obras como *Casino*, un mafioso «de segunda fila, sin reparo para andar en chándal por aquí y por allá» (Castro Flórez, 2009: 109). Su omnipotencia y omnipresencia es tan solo algo aparente, ya que, tras ese temible y corpulento aspecto, en el fondo, es una persona muy vulnerable, repleta de complejos e inseguridades. Esa vulnerabilidad, naturalizada a partir de una serie de rasgos que tratamos de ver dentro de la construcción ficcional, despierta en nosotros, como espectadores, cierta simpatía.

La teleserie juega con el atractivo de su personaje estrella a través de sus resortes morales: Tony Soprano ya no es el hombre frío que era Vito Corleone o un simple psicópata, sino alguien que poco a poco va perdiendo la estabilidad emocional y cuyos problemas de autoestima se hacen evidentes a medida que avanza la trama argumental, así como su tendencia a sentir un vacío existencial que ni él es capaz de comprender. Puede representar un liderazgo natural en la *Cosa Nostra*, pues tiene cualidades para ello; sin embargo, su juicio está en muchas ocasiones mermado por su sufrimiento personal. Como diría el tío Junior, «eso es lo que significa ser el jefe. Diriges la nave de la mejor manera que sabes. A veces con suavidad. A veces golpeas contra las rocas».

2. 2. *Italianinni made in America. Para una estética de la contra-épica*

Un capo de la mafia italiana en Nueva Jersey, corpulento y temible —y temido—, con un puro habano entre los dientes y aire de satisfacción, contempla gozoso la bandada de patos que hace un tiempo acampa en su jardín y su piscina, mientras prepara una barbacoa. Parece que eso es lo único que produce una expresión de felicidad en su rostro. Pero, de repente, el desasosiego: los patos se alejan, emigran («¿A dónde cojones han ido?»). Tony Soprano, el mafioso más violento, imponente e influyente de la televisión, no puede soportar esa huida y se desmaya. Es la primera de las crisis de pánico que le atacarán en momentos de tensión; esta es también nuestra crisis, en un proceso, asimismo, de reconocimiento como espectadores: «¡Y luego disfunción tal, disfunción cual y disfunción de irse a tomar por culo!». Pese a su inequívoca reticencia, ha de acudir a una psiquiatra —casi un pecado capital para la institución mafiosa—, donde descubrirá el origen de todos sus tormentos: la alterada relación con su madre, Livia, la *kryptonita* de Tony, ante la que no hay defensa o protección

alguna⁵ (*You woke up this morning, / Got yourself a gun, / Mama always said you'd be / The Chosen One*). Tendrá que llevar con sigilo su terapia y esconder su vulnerabilidad emocional ante los ojos de sus compinches y subordinados. Es el momento en el que el espectador interviene como tal, puesto que, además de la doctora Jennifer Melfi (Plourde, 2006), nosotros seremos los confesores de Tony, sufriremos con él y naturalizaremos sus quehaceres *familiares*.

Los Soprano es una serie que narra las circunstancias que rodean a una familia mafiosa; pero en esas palabras, a modo de síntesis argumental, se intuyen las circunstancias en las que se ahonda tanto desde la forma como desde el contenido de la ficción. Es la serie psicológica, la serie política, la serie social, la serie filosófica, etc., un producto cultural que reside en la cotidianidad de su propia existencia, en continua relación dialéctica con lo que la rodea, camuflada, eso sí, con aventuras mafiosas.

El protagonista accede a esa posición de poder mafioso de forma legítima y, según las leyes no escritas de la mafia, es un buen líder: «Mi padre estaba en ello, mi tío estaba en ello, mis amigos estaban en ello. Tal vez fuera demasiado vago como para hacer otra cosa». Al margen del honor y el orgullo étnico, Tony abrazó con entusiasmo su trabajo porque le parecía divertido, todo estaba en la emoción del juego (Gini, 2010: 18). La acción de poder no está guiada por el conocimiento, sino por el mero hecho de la intuición; su verdadero problema es la confusión que concurre en su «empresa de gestión de residuos» entre empleados y familiares y amigos, en una especie de jerarquía inestable, «empezando por la relación hamletiana que tiene con su tío y el complejo de Edipo que lo vincula con su madre, en una época a caballo entre el viejo estilo y los nuevos tiempos» (Carrión, 2011: 148).

Tony Soprano es el nuevo rico, el hortera con chándal, 4x4 y barras americanas, dueño de la especulación inmobiliaria de Jersey, y con el botín debajo de la baldosa o en un falso techo. Construye su inestable identidad gracias al dinero ganado reprochablemente y gastado aún peor. Tiene mucho dinero, pero tras eso no hay nada más que una fachada de respetabilidad, que en ocasiones se desmorona, y que se construye para la ostentación y el derroche.

Es un hombre familiar, inmerso en la cultura de la mafia italoamericana, inteligente, sin escrúpulos, pero la carga psicológica que acarrea su trabajo familiar le desborda y se vuelve vulnerable a ojos del espectador. La idea previa de familia, en este caso, se acaba desmembrando, abordada en este sentido a través de su carácter polisémico: de la familia «real» a la familia «mafiosa». Por eso, los problemas en casa, los obstáculos laborales y los interrogantes existenciales se circunscriben a la familia y al juego de poder del que participan todos los personajes. La ruptura exterior deviene en la escisión interior que atormenta a Tony desde el principio, manifestada a través de esa fórmula de «un

⁵ Ella determina sustancialmente la vida de su hijo, hasta tal punto que este llega a intentar matarla en el episodio «Sueño con Jeannie Cusamano», tras descubrir que ella planeó su asesinato.

mafioso dialoga con una psicoanalista», como señala Carrión (2011: 148). El problema central del personaje, por tanto, reside en su inseguridad, en las grietas, en el vacío. En su contexto existencial, las conversaciones de Tony son especialmente familiares, de modo que es la terapia la que establece un filtro para las reflexiones metafísicas y filosóficas: en paralelo a los asesinatos, las palizas, la droga o el chantaje, van apareciendo el miedo, la familia, la violencia, la fidelidad, lo onírico, la duda...

La familia es representada, así, como un medio opresor del que no se puede escapar, pues hemos de pensar en la imbricación que la dualidad semántica del concepto tiene para un ambiente mafioso. Aunando la vida familiar mundana con la vida de la *Cosa Nostra*, y permitiendo al mismo tiempo que ambas se den forma la una a la otra intuitivamente, se alivia o agrava la banalidad de la vida familiar. Por ejemplo, a medida que avanza la serie, nos damos cuenta de que Anthony Junior acaba incorporándose también al mundo criminal, del que no puede escapar, puesto que es de la familia: cuando el tío Junior (Corrado Soprano) dispara a Tony, su hijo se lo toma como una cuestión de honor e intenta vengarse matando a Junior en el episodio «Johnny Cakes». Tony, durante toda la trama narrativa, intenta crear un entorno familiar de clase media-alta para que sus hijos aspiren a lo más alto en la vida, algo mejor que él, pero el patrón se repite. Por eso, las aventuras de la familia mafiosa de Jersey ponen de relieve la violencia que domina la economía afectiva. El sujeto asume la reproducción del malestar y, así, lo sublima y lo supera (Castro Flórez, 2009: 135).

La ficción televisiva de David Chase da cuenta, como señala Fernando de Felipe, de la «fórmula que sostiene que un pesimista no es más que un optimista bien informado» (2007: 159). Podría responder de manera brillante al mito contemporáneo en relación con la figura del villano, cuya función mitológica es obviamente asimilable por la colectividad.

Una primera consecuencia lógica de la naturalidad con la que le vemos ejecutar sus acciones sintiéndonos fascinados por ellas sería que este representase la realización simbólica de nuestras fantasías más reprimidas, ya que de alguna manera «actualiza, aunque sea en el terreno de la ficción, el tipo de abandono que queremos para nosotros: la capacidad de perseguir nuestros deseos sin constricción y, en gran medida, impunemente» (Carrol, 2009: 62). Ahora bien, esta argumentación no resulta muy satisfactoria para explicar nuestra posición favorable al protagonista de *Los Soprano*, pues hay muchos personajes en la serie que se comportan tan gratuitamente —o más— que Tony, sin que por ello los consideremos de forma positiva. Pensemos, por ejemplo, en Ralph Cifaretto, por el cual ningún espectador sentiría preocupación o simpatía, lo despreciamos conscientemente, pese a estar configurado, en un nivel moral y psicológico, a la manera de un tipo que pertenece igualmente al sistema de la mafia.

La cercanía al espectador no viene dada por la identificación heroica del ser humano a través de la distancia temporal, sino más bien a partir de la figuración

del personaje con respecto a la cercanía de este con la sociedad que lo rodea, pues la representación, según Auerbach, está sujeta al modelo del mundo de que parte cada cultura (1988: 521).⁶ Una de las claves podría residir en la seducción que la violencia y el crimen ejercen sobre el espectador a través de *Los Soprano*. El criminal sería, en este sentido, el Estado invertido, la sombra de sí mismo, su reflejo; la contemplación del delito consumada por el prójimo nos absuelve como espectadores, inocentes por definición (De los Ríos, 2009: 12-13).

Tony es un gran hombre de negocios que se encuentra en una complicada situación entre lo tradicional y la globalización del mundo, en el que el sistema capitalista se diluye y supera los valores de la moralidad tradicional del hampa. *Los Soprano* representa, a través de ese personaje capital, un mundo de nostalgia en el que se han perdido —o se van perdiendo— los valores: «¿Qué ha sido de Gary Cooper? —se pregunta Tony— [...] Ese sí que era un americano: el tipo fuerte y silencioso, hacía lo que debía». Reconoce a su terapeuta desde el comienzo de la serie que está amenazado por sentimientos de caída y de pérdida: «Lo bueno es empezar desde el principio. Yo he llegado ya al final». Según él, la nación estadounidense de hoy en día está mimada. Al final de la segunda temporada le dice a la doctora Melfi: «¿Sabes que somos el único país en el que la búsqueda de la felicidad está garantizada por escrito? ¿Te lo puedes creer...? Panda de mocosos malcriados».

En esa encrucijada entre la tradición y el mundo actual, Tony pierde la confianza en sí mismo y en quien le rodea, su(s) familia(s), es consciente de que vive en un mundo de valores que se deshacen. En el primer episodio, se queja a la doctora Melfi de que los miembros de la mafia hoy en día «no tienen valores», «no tiene[n] carrete para la experiencia de la pena». Se ve como uno de los últimos defensores de los valores de antaño y a veces intenta sostener su propia vida con esas virtudes que engranan la vida criminal y la vida familiar: lealtad, respeto y honor. Pero acaba reconociendo que esas virtudes están en decadencia y, además, los apoyos de familia y amigos cada vez son más inestables. La vida *familiar* —en el más amplio sentido de la palabra— se va haciendo progresivamente más complicada para nuestro personaje, por lo que su unidad personal o de satisfacción se resquebraja. Se produce así una fragmentación personal de la cotidianidad que apunta a un principio de relativismo.⁷

⁶ Y aquí quizás estemos pensando en la trascendencia de la *figura*, tal y como la entiende Auerbach. En *Mimesis*, la define citando su trabajo «Figura» del siguiente modo: «La interpretación “figural” establece una relación entre dos acontecimientos o personas, por la cual uno de ellos no solo tiene su significación propia, sino que apunta también al otro, y este, por su parte, asume a aquel o lo consume. Los dos polos de la figura están separados en el tiempo, pero, en tanto que episodios o formas reales, están dentro del tiempo» (1988: 75-76).

⁷ La fuerte impresión que acecha a Tony en torno a estas cuestiones le sobreviene, en muchas ocasiones, en asociación con el miedo a la muerte. Pensemos, por ejemplo, en qué evidente se hace ese miedo cuando este se obsesiona con el cáncer terminal que sufre su gran amigo Jackie Aprile:

Pero lo más interesante es que él representa la desmitificación del crimen organizado, que a su vez crea un anti-mito mediante la narración naturalizada de la propia serie. Nuestro (anti)malvado, que suele aparecer en albornoz en la cocina de su casa, con grandes ojeras, se enfrenta capítulo a capítulo a un destino incierto y caprichoso que se encuentra marcado por la convicción del que sabe que la familia, el negocio y uno mismo constituyen un juego arriesgado en el que las reglas están aún sin definir y en el que los jueces vienen a ser parte ofensiva. Subyace, por tanto, la supervivencia individual en un mundo interior salvaje, la supervivencia en un mundo fracasado.

La clave puede estar en la distancia, tanto en lo que se refiere a la geográfica e histórica⁸ como a la de la propia ficción, pues lo que en la vida real sabemos que es un comportamiento repugnante y vil, con la distancia puede convertirse en apetecible y sugerente:

El éxito de *Los Soprano* nos recuerda que necesitamos un estado de excepción donde nuestras normas no funcionen, un coto de caza donde se pueda producir la catexis. Un planeta donde se permita el machismo, un campo de tiro donde se pueda dar rienda suelta a la agresividad que reprimimos en la corrección de lo visible. En tal sentido, esta hora televisiva de cada capítulo se asemeja un poco a la excepción de neutra noche urbana o de nuestra tarde de domingo, donde se liberan los instintos cohibidos durante la semana. Hasta cierto punto, inteligentemente modulado, Tony representa el envés de nuestra patética impotencia. [...] No permitiremos en nuestro entorno que alguien maltrate a su compañera, pero nos gusta saber que esta perfección funciona frente a un mundo brutal donde esto no es así. Sin esa brutalidad no seríamos nada. Tenemos que tratar con ella y tolerarla, a diferencia de lo que hacemos con la «barbarie» de las naciones exteriores, porque es la violencia de los nuestros (Castro Rey, 2009: 51).

Existe una contra-épica de la violencia y una reflexión en torno a ella y a su efecto en el espectador a través de la posición de personaje de Tony Soprano. La cruda realidad acaba superando los ideales y el mundo de los valores se convierte en el de la lucha por la existencia, la fuerza, la astucia o el engaño, en detrimento de la igualdad, la justicia y la solidaridad; pero, aún más, se convierte en el mundo de los valores del hombre que se ha de enfrentar a ello, ante la mirada atenta de un espectador. Dentro de los valores de la mafia, subyace la supervivencia individual en un mundo interior salvaje, en un mundo fracasado. Y es que, como argumenta Stoehr (2009), esta ficción está atravesada por un sentimiento nihilista construido a través de una alegoría del relativismo moral y de la crisis de los

la muerte representará para él la limitación y la negatividad, el recordatorio de su vacío interior y de la sensación del sinsentido.

⁸ Distancia que, como argumenta Carrión —y como tratan de demostrar estas líneas—, no la exime de su potencia crítica: «mientras que los personajes, las historias y el mundo creados suscitan empatía o rechazo, la cultura estadounidense que representa es examinada por el espectador internacional desde una actitud proclive al análisis y al cuestionamiento» (2011: 32).

valores de inicios del siglo XXI, y es en este punto en el que nosotros sufrimos y simpatizamos con Tony.

La alianza que establecemos con Tony, recordemos, es con el personaje de ficción, no con cualquier homólogo real que podamos extrapolar. Es más, cuando miramos la estructura moral del mundo ficcional de *Los Soprano*, Tony parece ser el candidato con más posibilidades para dicha alianza, dada la selección de personajes que tiene alrededor, y no precisamente por su fortaleza o su astucia. La ventaja podría encontrarse, más bien, en el rico componente de moralidad que acarrea (Carrol, 2009: 66). Comparado con los mafiosos más maníacos (Ralph, Richie o Paulie, entre otros), Tony parece ser el menos imprevisible y cruel, el más justo y compasivo, y con más conciencia social. Y, además, posee ciertos caracteres morales positivos: es leal a sus amigos y familia; hace el esfuerzo por ser un buen padre, lejos de la vida mafiosa; juega según las reglas; y agoniza ante las distintas lealtades en conflicto que tiran de él de manera contradictoria.

El retrato que *Los Soprano* pinta de Tony es el de un hombre frágil que no es capaz de colocarse por encima de sus pesares y su ambigüedad interna con éxito. En su creciente necesidad de una terapia y de reflexión, demuestra ser peor que un animal guiado únicamente por sus instintos: el creciente rechazo de su carácter moral lo desarrolla a través de la clara conciencia de la importancia de los valores.

3. «UN TIPO QUE ENTRA EN EL DESPACHO DE UNA PSIQUIATRA»: CANNOLI A CANNOLI

3. 1. «Solo para socios»: Tony en serie

Por mucha mafia a la que represente Tony, el cuadro psicológico al que se enfrenta prácticamente en cada capítulo es realmente sobrecogedor. Ahí es, como dijimos, donde arranca la serie, *in medias res*, como posible representación de la búsqueda de una solución definitiva a través de los diálogos con la doctora Melfi. La terapia, sin embargo, aunque emane de la necesidad purificadora, se convertirá al mismo tiempo en el desencadenante de nuevos y más complejos problemas. Irónicamente, a medida que se sumerge en la terapia, su resentimiento ante los valores vitales y hacia aquello que posee cierto grado de felicidad crece exponencialmente.

A través de las sesiones psicoanalíticas y el narrar del mundo de *Los Soprano* que converge con el del jefe mafioso, asistimos a la exposición de las razones de Tony como respuesta a su esfera de personaje, como respuesta a por qué hemos de simpatizar con él. Pero, al provocarnos dicha simpatía, se nos recuerda lo persistente que es el problema en la realidad. La serie se configura así a través de comportamientos escandalosos y opiniones del protagonista que nos alejan de nuestras simpatías hacia él alertándonos del peligro de que una empatía total

puede difuminar el mecanismo de la censura moral. Sin embargo, caemos en la red ficcional que se nos plantea en la serie, ya que la complejidad del personaje y su indagación interior nos pone continuamente en aprietos.

Tony fracasa en sus intentos de autocontrol y lucha contra sí mismo, sucumbe a los caprichos de su destino interior y exterior mientras titubea entre el resentimiento airado y la indiferencia de sus miradas perdidas en el vacío. El (no)villano interno está siempre presente: su inoperatividad para tomar en cuenta su decadencia nos hace caer rendidos a nuestra propia decadencia como espectadores. En el contexto de esas sesiones de terapia se pueden ver muy bien reflejados esos titubeos entre la limitada serenidad y la acrecentada decadencia, cayendo continuamente en el «nido de ratas», sintiéndose como un «payaso triste». En el undécimo episodio de la cuarta temporada («Llamando a todas las unidades»), Tony emite, aparentemente, un juicio sobre su figura cuando se propone finalizar drásticamente con la terapia: «Soy un gilipollas miserable. Lo dije desde el primer día... Todo este jodido conocimiento de uno mismo, ¿dónde cojones me ha llevado...? Venga ya. Soy un puto gordo de Jersey». Rechaza, en este momento, una terapia que podría darle una de las oportunidades de redención personal.

El contexto de las sesiones con su psicoanalista durante toda la serie es fundamental para enfatizar la poliédrica configuración del personaje de Tony Soprano, pues a través de ellas es capaz de narrarle su vida a la doctora Melfi y a los espectadores. Es un modo de tejer fragmentos de su existencia, fragmentaria y aparentemente sin sentido. La necesidad de equilibrio y estabilidad se articula en estas sesiones al mismo tiempo que nos proporciona una ventana a través de la cual podemos observar su indiferencia, creciente a medida que avanza la serie, hacia las consecuencias de sus acciones y hacia su oscuro carácter, objeto de deseo en el espectador.

Por más que se esfuerza en obtener beneficio personal de la terapia, Tony no consigue otra cosa que acrecentar o desplazar los síntomas o, incluso, provocar una transferencia con la doctora Melfi. En una sesión, tras el tiroteo que su sobrino Chris ha sufrido, la doctora Melfi le pregunta a Tony Soprano si cree que irá al infierno; esta es su respuesta:

— ¿Qué, al infierno? [...] No, por las mismas razones. Somos soldados y los soldados no van al infierno. Es la guerra y los soldados matan a otros soldados. En la situación en la que estamos, todo el mundo implicado sabe qué hay en juego y si vas a aceptar ese juego, tienes que hacer ciertas cosas. Es el negocio, somos soldados, seguimos códigos, órdenes.

No puede morir, no puede desaparecer durante varios capítulos: se pasa una temporada entera en coma y podemos asistir a sus delirantes ensoñaciones; el cuerpo del protagonista debe seguir presente en serialidad, ya que esta es la clave para que el espectador experimente su propia pérdida de aura, según el concepto

de Walter Benjamin, que vincula la reproductibilidad técnica con la pérdida de individualidad (1989: 22-23). La desmembración del aura se agrava por la producción en serie y la universalidad de la pequeña pantalla, que no es un lugar, sino más bien un ojo invertido: vista simultáneamente desde un conjunto de lugares, y por una amplia duración, la televisión hace que todos se asomen a un entorno común, fijado de una vez por todas en el tiempo y el espacio.

Pese a que por su carácter clásico las anteriores ficciones televisivas no siempre se sentían a gusto con la idea de un final convencional, estas buscaban por encima de todo dejar las cosas en un territorio de estabilidad que hiciera imaginar al espectador que el punto final no iba a verse interrumpido. No obstante, el aumento de la maldad y de lo infernal como hilo argumental omnipresente en la teleserialidad contemporánea ha dotado de importancia a la estructura familiar del mundo feliz con la cual siempre se alimentó (Balló y Pérez, 2007: 27). Series como *Los Soprano* hacen más interesantes e innovadores los continuos hallazgos que la serialidad del momento va confirmando, con una estructura de dualidad mediante la cual se puede combinar la certeza de su claro descenso a los infiernos con la familiaridad de los protagonistas.

El modelo de la repetición implica la construcción de un proyecto ficcional que se optimiza capítulo a capítulo, a través de un perfeccionamiento peculiar de la acción. Los protagonistas parecen afirmar y fortalecer sus identidades a través de las crisis que se ven obligados a afrontar. Lo curioso es que «el tiempo serial ha convertido la regeneración en degeneración, por lo que no hay protagonistas de una serie contemporánea a la que el sedimento episódico pueda hacerle un favor» (Balló y Pérez, 2007: 30). No es de extrañar que un personaje como Tony Soprano, dada la tendencia a la debilidad moral como centro de la serialidad caótica, un personaje tan discutible y complejo, sea uno de los protagonistas más queridos por el telespectador. Al personaje le asaltan una serie de debilidades que lo humanizan y lo naturalizan, pero no como el deseo de un cambio de profesión, sino como consecuencia de la serialidad como construcción compleja de identidad. Por esta razón, la terapia a la que debe consagrar parte significativa de su cotidianidad no tiene fin y también se convierte en el espacio significativo de la nuestra como espectadores dentro del mundo de ficción que hemos elegido. La ansiedad habitual de Tony escapa de cualquier cura; es el plano de su figura presentándose ante la mirada de su psicoanalista la que resume su condición como personaje: la reiteración de las crisis que ni el tiempo, ni los capítulos, pueden resolver.

La arquitectura narrativa que se construye en *Los Soprano* es, superficialmente, la de un pórtico en el que cada episodio es un ladrillo sólido y satisfactorio, al mismo tiempo que conforma un arco temporal marcado por la duración de una temporada, a su vez ligado a otras temporadas que daban cuenta de un proyecto artístico-cultural coherente e independiente. Si tomamos como ejemplo un capítulo como «Universidad», observamos que, aparentemente,

podríamos estar hablando de un pequeño film, un relato completamente autónomo que puede verse de principio a fin sin problema, para el que no necesitas echar mano de ningún tipo de código de serialidad, tan importante en otras producciones, y caracterizado principalmente por el viaje de Tony y su hija Meadow en busca de universidad, y en el que él ejerce de mafioso (estrangula a un viejo conocido, Fabian «Febby» Petruccio, que traicionó a la familia tras ser detenido por vender heroína) y de padre.

El simbolismo o las estancias oníricas son estandartes de la ficción de Chase, pero quizás la muestra más significativa sea el uso de la serialidad. La organización de esta y, por tanto, la experiencia característica producida a través de las relaciones discursivas constituyen el «flujo», tal y como lo entiende Williams. Esta característica de flujo planeado es, quizás, lo que define la televisión como tecnología y como forma cultural. Lo fundamental no reside solo en que estos acontecimientos se pueden obtener dentro del hogar, con solo apretar un par de botones, sino que la ficción real que se ofrece es una secuencia o un conjunto de secuencias alternativas que están disponibles en una única dimensión y en una única operación (Williams, 1990: 79-88). Todo este entramado nos facilitaría la profundización en el conocimiento de Tony y el aumento de nuestro «repulsivo afecto» (Martin, 2014: 125) hacia él.

Enviar a Tony a un territorio extraño, como vemos en el episodio mencionado, «Universidad», representando uno de los ritos de iniciación de los padres de la clase media-alta, supone un aumento de lo inquietante y lo incisivo: al salir del hermético mundo mafioso de Nueva Jersey, se echa una ojeada al mundo exterior. Se nos muestra a un Tony Soprano inmóvil ante la majestuosidad del edificio universitario, cuyo papel doble de padre y mafioso nunca se propuso tan conmovedor como en este momento, justo cuando su hija Meadow le pregunta, con una mirada cómplice, qué hace para ganarse la vida; o más tarde, cuando se alían para mantener en secreto su embriaguez.

3.2. «La próxima vez no habrá una próxima vez»

La ficción televisiva se extiende temporalmente lo que dura el devaneo psicoanalítico de Tony Soprano, una investigación casi infinita, sin resultados ni cambios, sin un culpable claro. De este modo, el protagonista puede ser interpretado como «una deformación actual de la figura del detective» (Carrión 2011: 152), pues se ha desplazado dicha figura hacia la periferia: un mafioso, obligado a interpretar la realidad que le rodea para tomar las decisiones idóneas para asegurar el negocio y su supervivencia, sin nadie de fiar que lo haga por él, decidirá indagar en su crisis personal, ser su lector.

La última visita a la consulta de la doctora Melfi, en el penúltimo capítulo de la última temporada («Cometa azul»), está marcada por la discusión sobre una página que Tony arranca de una revista en la sala de espera (un artículo sobre un

pimiento vasco para preparar unas excelentes costillas). El último encuentro entre paciente y terapeuta es un airado intercambio de recriminaciones. Sin embargo, Tony reconoce que la doctora «ha hecho algo importante»: aliviar el sentimiento, como hacen las personas que ayudan a «nuestros hijos». Pero ya nada importa porque todo se va a acabar y el tono de la psicoanalista desembocará en hostilidad: «¿Se considera usted un ejemplo?». Cuando él, escudado en que lleva años deprimido, escucha que ya no le puede ayudar, explota porque no comprende de qué está hablando, como si después de todo nada le importara. «He dejado la terapia», le confiesa en un restaurante a Carmela⁹, quien le replica: «No te servía de mucho, ¿verdad?».

Tony Soprano se encuentra solo en la nada de la ficción contemporánea. pues no hay otra figura capaz de alumbrar la oscuridad de sus trágicos acontecimientos. Tony ha de enfrentarse a sus propias miserias y tendrá que escoger entre la familia y la supervivencia, entre su madre o su sobrino y el negocio. Su rostro es el claro ejemplo del dolor que le reporta su experiencia dentro de la ficción, contrastado en muchas ocasiones con la alegría del instante que como espectadores sabemos que expiará en seguida. Ocurre esto, por ejemplo, cuando Tony se ve abocado a asfixiar a Chris Moltisanti, su sobrino, agonizante tras un accidente de tráfico, y en quien proyecta su sucesión ante las muestras de debilidad que su hijo ha manifestado. El dolor arrugará las facciones del personaje cuando descubra la traición de su madre o cuando sufra física y oníricamente tras el paso por el restaurante indio en el significativo episodio «Distorsiones». En este, tras la intoxicación que padece por haber ingerido comida india, encadena una serie de sueños en el paseo marítimo de Asbury Park en torno a la figura (en forma de pez) de «Big Pussy» Bonpensiero para descubrir ante el espectador no solo el conocimiento de algo que ya sabíamos, la traición de su amigo, sino también su progresiva inestabilidad vital.

Las obscenas facciones y demás rasgos físicos, sus gestos de estremecimiento y letargo terminan por hacer familiar la angustia que sufre; paradójicamente, se trata de la angustia del violento. Atribuye su ansiedad no a los crímenes que comete, sino a los contratiempos familiares que lo asolan, a los rasgos más obsesivos de su existencia, por eso su posición ante la angustia vital actúa como el reflejo de un espejo:

⁹ A la mujer de la mafia, o en general a la mujer que acompaña a esa figura de (anti)malvado que advertimos desde el comienzo y que tratamos de analizar en estas líneas, habría que dedicarle también tiempo de estudio por su posición en forma de contrapunto en este tipo de ficciones, teniendo en cuenta la naturalidad con la que vemos los comportamientos de ciertos personajes. En este caso concreto podemos referirnos también a la doctora Melfi, la voz femenina más decisiva, con una influencia directa en el personaje, que adquiere y pone en práctica nuevas destrezas intrapersonales para manejar los problemas de relaciones entre la *psique* humana y su entorno a principios de siglo (Akass y Macabe, 2002).

Tony Soprano intenta, desesperadamente, *atravesar su fantasía criminal*, confiando en que la terapia le permita verse de otro modo diferente a lo que es. Es alguien que habla para que la cosa siga. El afecto depresivo no es otra cosa que la manifestación de la relación del sujeto con el Otro. La paranoia familiar de *Los Soprano* está siempre a punto de decir algo diferente, confesar su decadencia, reconocer su impotencia, comprender que la violencia es el reverso estricto de la nulidad (Castro Flórez, 2009: 138).

Esa investigación autoconsciente de la que hablábamos, mostrada a través de las conversaciones con su psicoanalista y a través de la presencia de elementos freudianos (y pensemos, de nuevo, en los patos), le lleva constantemente a arrancar los ojos a los demás, para así no convertirse en aquel Edipo que señalaba Carrión.

Gracias —o por desgracia— a la construcción del relato como artificio cultural, padecemos esa especie de maldición de la cercanía, cuya verdad queda reducida a las miradas perdidas del personaje. Pues en *Los Soprano* asistimos al despliegue de una vida que, más allá de la violencia y del crimen, nos hace conscientes de que incluso los mafiosos sufren la pesadumbre de la rutina. Por eso, el funcionamiento del concepto de «realidad» tiene que ver, en la figura de Tony Soprano, con un «ir tirando» de la manera en la que se pueda. La imagen deforme, obesa y obscena proyectada tiene un aire de preocupación, pues su verdad no ayuda al mundo si nosotros nos vemos apenados ante su situación vital, ya que lo que revela es una impostura.

4. ERES, POR DESGRACIA, CONSUMIDOR DE FICCIÓN

Los Soprano es un ejemplo paradigmático de la nueva ficción del milenio. A través de sus seis temporadas, en un entramado argumental de reconocida complejidad, vemos transitar a toda clase de individuos, cristalizados, eso sí, por el magnate de esta mafia que es la ficción serial: Tony Soprano. La serie centra su atención en el tema del mal —canalizado a través de la moralidad de la mafia, el crimen organizado y las relaciones familiares—, pero además es capaz de servir de filtro para la naturalización de ciertos temas de la sociedad y de las relaciones humanas. La materia prima emana de la justicia, de la política o de la moral individual, y esto es lo que proporciona el sentido a la serie y lo que determina notoriamente este producto ficcional. Experimentamos, vivimos y contemplamos situaciones hipotéticas que nos invitan a observar y a reflexionar sobre nuestra realidad de otra manera.

En el mismo momento en que se consume ficción, y en tanto en que se es consciente de ello, la afinidad espectador-personaje no es incondicional, pues puede estar sujeta a cambios y ser limitada. *Los Soprano* nos sitúa en un punto de aventura para reaccionar ante situaciones éticas aparentemente cuestionables. Los espectadores están dispuestos a imitar en realidad lo que ven en la ficción si antes

lo aceptan moralmente, pero no al revés. El hecho de ponernos en este tipo de situaciones a través de la ficción nos ayuda a comprender y a reflexionar críticamente sobre nuestra propia existencia y moral; ya lo dice su hermana Janice: «andas quince minutos con Tony Soprano y todo es “joder esto, joder lo otro”».

Los Soprano rompe, de manera consciente, con cualquier intento de reducción de sus contenidos a una idea predeterminada de estos. Por esa razón, la naturalidad de su trama argumental es tan clara y diversa, desde los problemas de identidad relacionados con lo racial o lo sexual hasta lo que tiene que ver con la clase social, la religión o la política. La carga de tensión surge, entonces, al plantear un artefacto cultural que resulte interpretado desde un único filtro.

Al igual que otras muchas series con figuras reprochables aparentemente — y pensemos ahora en otros ejemplos: Walter White, Don Draper...—, *Los Soprano* es mucho más que una historia de un capo de la *Cosa Nostra* de Jersey que viste con trajes y chándales de mal gusto: se trata de un relato caleidoscópico, con muchos matices y caminos abiertos que nos habilitan para una serie de interpretaciones que ahondan en la naturalidad de ese tipo de figura: «[...] siempre en su laberíntico tejido argumental, *Los Soprano* es ese espejo insobornable que nos acompaña desde la cuneta de la ficción en nuestra contemporánea huida hacia delante y nos (de)muestra el mundo tal como es, y como nos gustaría que fuese» (De Felipe, 2007: 156). Se nos plantea un Tony Soprano con el que empatizamos y sufrimos, una especie de corrupto de andar por casa, cuyo relato ejerce una fuerza naturalizadora.

En suma, Tony Soprano se ha convertido en un paradigma de la ficción, en una nueva manera de entender el relato. La ficción habría convertido, entonces, a un padre mafioso de las afueras de Nueva Jersey, con tendencia a la ansiedad y que trata de encontrar el sentido de su vida, en un icono de la cultura de masas de principios de siglo, paradójicamente, a través de la frustración, la inestabilidad y la rabia, sus rasgos más característicos. El cumplimiento de los deseos siempre ha estado en el núcleo de las historias de la mafia, el ansia por llevar una vida más allá de la convención, mezclada con el deseo de ver al villano hostigado por todo ello. Tanto para los personajes ficticios del mundo convencional de *Los Soprano* como para los espectadores, una vida de robos, asesinatos e infidelidades causa cierto atractivo contradictorio que adquiere suma importancia al verse contrarrestado con el sufrimiento del protagonista.

Como a la doctora Melfi, como espectadores, nos gusta experimentar el miedo y tener a Tony Soprano como paciente (ficcional), ya que a través de él estamos en plena búsqueda de nuestras propias aves migratorias; porque somos mafiosos que no nos conformamos con el sentido último de la naturalidad de nuestros miedos: él es nuestra propia terapia. La cultura, como argumenta Sarlo, nos sueña para ficcionalizar el engaño de una sociedad que, verdaderamente, se muestra débil, intentando manejar a partir de retales el «lenguaje de nuestra

identidad social» (2004: 24). A través de Tony nos damos cuenta de lo inestable que puede ser la moral y lo fácil que es perder el equilibrio. Al incitarnos a simpatizar con él, hace aflorar en nosotros la comprensión de la amenaza que supone la racionalización para nuestra moral.

En los instantes finales, todo se reduce a la elección de un tema musical, que será la banda sonora esperada para una especie de reconciliación familiar (*Payin' anything to roll the dice*). Todo termina con un inquietante fundido en negro, el límite del onirismo premonitorio del protagonista, en el que algún compañero aparecía tachado de traidor. Todo ha terminado, pero no hay final. No existe el misterio, sino la fusión del espectador y Tony Soprano en ese negro inquietante: «Solo jodemos a quien merece ser jodido».

BIBLIOGRAFÍA

- Akass, Kim y Janet Macabe (2002), «Beyond the Bada Bing!: Negotiating female Authority in The Sopranos», en David Lavery (ed.). *This Thing of Ours: Investigating The Sopranos*, Nueva York, Columbia University Press, pp. 146-161.
- Auerbach, Erich (1988), *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Balló, Jordi y Xavier Pérez (2007), «Introducción: El círculo infernal», en Concepción Cascajosa Virino (ed.), *La caja lista. Televisión norteamericana de culto*, Barcelona, Laertes, pp. 27-32.
- Benjamin, Walter (1989), «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Buenos Aires, Taurus, pp. 15-57.
- Carrión, Jorge (2011), *Teleshakespeare*, Madrid, Errata Naturae.
- Carrol, Noël (2009), «Tony Soprano y nuestra simpatía por el diablo», en VV. AA., *Los Soprano forever. Antimanual de una serie de culto*, Madrid, Errata Naturae, pp. 55-74.
- Castro Flórez, Fernando (2009), «Have a nice day. “Plus obscure aspiration á la mort”: consideraciones para-psicoanalíticas sobre el “final” de *Los Soprano*», en VV. AA., *Los Soprano forever. Antimanual de una serie de culto*, Madrid, Errata Naturae, pp. 107-154.
- Castro Rey, Ignacio (2009), «Vivir puede matar», en VV. AA., *Los Soprano forever. Antimanual de una serie de culto*, Madrid, Errata Naturae, pp. 39-53.
- De Felipe, Fernando y Concepción Cascajosa (2007), «El infierno son los otros: Dialogando sobre la identidad y la diferencia en *Los Soprano*», en Concepción Cascajosa Virino (ed.), *La caja lista. Televisión norteamericana de culto*, Barcelona, Laertes, pp. 153-177.

- De los Ríos, Iván (2009), «Mitología y desencanto. Una introducción a Tony Soprano», en VV. AA., *Los Soprano forever. Antimanual de una serie de culto*, Madrid, Errata Naturae, pp. 7-25.
- Eco, Umberto (1986), «Tv: La transparencia perdida», en *La estrategia de la ilusión*, Barcelona, Lumen, pp. 200-223.
- Foster Wallace, David (2001), «*E unibus pluram*: televisión y narrativa norteamericana», en *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer*, Barcelona, Mondadori, pp. 33-100.
- Foster Wallace, David (2015), *La broma infinita*, Barcelona, Debolsillo.
- Greene, Richard y Peter Verneze (eds.) (2010), *Los Soprano y la filosofía. Mato, luego existo*, Barcelona, Ariel.
- Gini, Al (2010), «Bada Bing y la Nada: ¿un melodrama de asesinatos o una obra moral?», en Richard Greene y Peter Verneze (eds.), *Los Soprano y la filosofía. Mato, luego existo*, Barcelona, Ariel, pp. 13-22.
- Hall, Stuart y Peddy Whannel (1964), «Minority Art, Folk Art and Popular Art», en *The Popular Arts*, Boston, Beacon Press, pp. 45-85.
- Lavery, David (ed.) (2002), *This Thing of Ours: Investigating The Sopranos*, Nueva York, Columbia University Press.
- Lavery, David (ed.) (2006), *Reading The Sopranos. Hit TV from HBO*, Londres/Nueva York, I. B. Tauris.
- Los Soprano [The Sopranos]* (1999-2007). Creador: David Chase. HBO.
- Martin, Brett (2014), *Hombres fuera de serie. De Los Soprano a The Wire y de Mad Men a Breaking Bad. Crónica de una revolución creativa*, Barcelona, Ariel.
- Plourde, Bruce (2006), «Eve of destruction: Dr. Melfi as Reader of *The Sopranos*», en David Lavery (ed.), *Reading The Sopranos. Hit TV from HBO*, Londres/Nueva York, I. B. Tauris, pp. 69-78.
- Said, Edward W. (1996), *Cultura e imperialismo*, Barcelona, Anagrama.
- Said, Edward W. (2011), «El retorno a la filología», en *Humanismo y crítica democrática. La responsabilidad pública de escritores e intelectuales*, Barcelona, Debate, pp. 81-110.
- Sarlo, Beatriz (2004), *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, Barcelona, Seix Barral.
- Stoehr, Kevin L. (2009), «Los nihilistas también comen cannoli», en VV. AA., *Los Soprano forever. Antimanual de una serie de culto*, Madrid, Errata Naturae, pp. 93-106.
- VV. AA. (2009), *Los Soprano forever. Antimanual de una serie de culto*, Madrid, Errata Naturae.
- Williams, Raymond (1990), *Television: technology and cultural form*, London, Routledge.
- Williams, Raymond (1992), «Tecnologías de la comunicación e instituciones sociales», en *Historia de la comunicación. Vol. II. De la imprenta a nuestros días*, Barcelona, Bosch Casa Editorial, pp. 183-209.

Williams, Raymond (2001), *Cultura y sociedad*, Buenos Aires, Nueva Visión.

Williams, Raymond (2008), «La cultura es algo ordinario», en *Historia y cultura común*, Madrid, Los Libros de la Catarata, pp. 37-62.