



Universidad de Valladolid



GRADO EN LENGUAS MODERNAS Y SUS LITERATURAS

TRABAJO FIN DE GRADO

«*Michael Kohlhaas*, de Heinrich von Kleist, y la versión
cinematográfica *Jack Bull*, de John Badham»

Presentado por:
Cintia Fernández del Barrio

Tutelado por:
Francisco Manuel Mariño Gómez

Valladolid, 2018

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

1. El autor y la obra	7
2. Estructura de la obra	10
3. La plasmación cinematográfica de <i>Michael Kohlhaas</i>	13
4. La versión de John Badham	14
5. Literatura y cine: la transcodificación	18
6. Análisis comparado de <i>Michael Kohlhaas</i> y <i>Jack Bull</i>	20
6. 1. <i>El tiempo</i>	21
6. 2. <i>El espacio</i>	27
6. 3. <i>Los personajes</i>	32
6. 3. 1. Michael Kohlhaas.....	32
6. 3. 2. Wenzel von Tronka.....	37
6. 3. 3. Lisbeth.....	40
6. 3. 4. La gitana.....	42
6. 3. 5. Lutero.....	43
7. Otros recursos fílmicos	45
7. 1. <i>Orden del discurso</i>	46
7. 2. <i>Añadidos</i>	46
7. 3. <i>Supresiones</i>	48
7. 4. <i>Traslaciones y evocaciones</i>	48
CONCLUSIONES.....	51
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	55

INTRODUCCIÓN

El objetivo de este trabajo de fin de grado, se centra en la obra literaria, a la cual más tarde catalogaremos como *Novelle, Michael Kohlhaas* del autor Heinrich von Kleist.

Para llegar a las conclusiones finales, hemos hecho primero una pequeña introducción al poeta, dramaturgo y novelista alemán Heinrich von Kleist. Posteriormente, se ha desarrollado el concepto al cual se adscribe la obra que nos ocupa, que es el subgénero al que hemos categorizado como *Novelle*.

Enfatizamos en el concepto también de *Realismo* cuando somos conscientes del propio origen de la obra de Kleist, la cual pertenece a una antigua crónica medieval. Estudiaremos de manera sintética el origen de la obra y, partiendo de esta fuente, el autor recrea de una manera magistral el ambiente de la época y hace partícipe al lector de las aventuras y desventuras del protagonista Michael Kohlhaas, como ejemplificaremos en el resumen correspondiente.

A través de ello, analizaremos su temática, dividiendo la estructura en seis partes fundamentales en las que se engloba la historia, la posterior recepción, que dio lugar a diversas adaptaciones cinematográficas, y, por último, este punto dará lugar a la segunda parte de nuestro proyecto, relacionando así la obra literaria con diversas adaptaciones que han sido realizadas. En concreto trataremos la película televisiva que nos concierne, *The Jack Bull*.

De nuevo, nos acercamos al director cinematográfico John Badham, haciendo un recorrido por su biografía y las películas más importantes de su carrera, para centrarnos en la cinta en concreto, *The Jack Bull*. Detallaremos su correspondiente ficha técnica y por último concluiremos con una breve sinopsis argumental

Podemos decir de este filme, hecho para la emisión televisiva, que se trata de una transposición, al adaptar la obra literaria, pero con matices diferentes, ya que la época y el género *western*, en el que se engloba son divergentes.

Reforzando nuestras ideas con algunos autores como Darío Villanueva, Federico Chio o Caseti, hablaremos de la literatura y el cine, mediante el estudio de la literatura comparada.

Del mismo modo, analizaremos el espacio, tiempo y personajes (en cuanto recursos básicos del análisis del discurso), de ambas obras, la literaria y cinematográfica, de manera conjunta para que el análisis comparado sea más conciso y sencillo de apreciar.

Después de este análisis comparado del discurso literario y fílmico, junto con otros recursos pertinentes y utilizados por parte de ambos autores, Heinrich von Kleist y John Badham, se ha procedido a examinar aquellos otros recursos fílmicos propios únicamente de la película, tales como el orden, añadidos, evocaciones, etc.

Con todos estos aspectos, este trabajo de fin de grado, tiene como intención hacer notorias tanto las similitudes como las divergencias entre ambas obras artísticas, que parten de una temática común, y que conducen a unas conclusiones que pensamos que resultan relevantes, poniendo así el punto y final al estudio en el que se basa este proyecto de investigación.

1. El autor y la obra

Heinrich Wilhelm von Kleist fue un poeta, dramaturgo y novelista alemán. Nació el 18 de octubre de 1777 en Fráncfort del Óder y se suicidó el 21 de noviembre de 1811 en Potsdam. Fue uno de los primeros poetas y dramaturgos "modernos" de Alemania. Durante su vida, no gozó de un gran éxito, de hecho, suscitó gran controversia, odiado por unos y admirado por otros. Se vio duramente criticado por autores de renombre como Goethe, que hablaba de la repugnancia que le causaba su *Penthesila*, mientras que otros, como Adam Müller le profesaron admiración y amistad¹.

La obra que nos ocupa, *Michael Kohlhaas*, es una de las más populares de Kleist en la actualidad. Esto se demuestra por la realización de más de 100 ediciones de la misma, así como por las innumerables dramatizaciones y traducciones que se han realizado en aproximadamente 30 idiomas (cf. Heimböckel, 2009: 144).

El relato en cuestión pertenece al subgénero narrativo de la *Novelle*, pero, ¿en qué consiste dicho subgénero? Según Lars Korten, podemos definirlo del siguiente modo:

Novelle, f. (it. *Novella* = kurze Erzählung einer als >neu< angezeigten Begebenheit, von lat. *novus*, Diminutiv *novellus* = neu), einsträngige, auf einen Höhepunkt konzentrierte Prosa Erzählung geschlossener Form und mittlerer Länge mit vorgeblichen Anspruch auf Faktenwahrheit bei gleichzeitiger Ästhetisierung (Rahmenerzählung, Herausgeberfiktion, Hinweis auf Gewährsperson u. a.) N. n werden auch diejenigen (Binnen) Erzählungen genannt, die Bestandteil eines gerahmten N. nzyklus (auch: N. nkranz) sind, in dem in der Regel ein Erzählkreis fingiert wird, etwa eine Erzählgemeinschaft, die sich durch kurze, mündlich vorgetragene Geschichten unterhält. Die Novelle ist nicht Teil des antiken Gattungskanons, auch findet sie in späteren Regelpolitiken keine Erwähnung. (Korten, 2007: 547)

Resulta sumamente interesante, en lo que se refiere a dicho concepto, la explicación que Goethe da a Eckermann en 1827:

Es kam sodann zur Sprache, welchen Titel man der Novelle geben sollte; wir taten manche Vorschläge, einige waren gut für den Anfang, andere für das Ende, doch fand sich keiner, der für das Ganze passend und also der rechte gewesen wäre. »Wissen Sie was,« sagte Goethe, »wir wollen es die »Novelle« nennen; denn was ist eine Novelle anders als eine sich ereignete, unerhörte Begebenheit. Dies ist der eigentliche Begriff, und so vieles, was in Deutschland unter dem Titel Novelle geht, ist gar keine Novelle, sondern bloß Erzählung oder was Sie

¹ Heinrich-von-kleist-nachruhm-eine-wirkungsgeschichte-in-dokumenten-herausgegeben-von-helmut-semdbner-carl-schunemann-verlagbremen-1967.PDF

sonst wollen. In jenem ursprünglichen Sinne einer unerhörten Begebenheit kommt auch die Novelle in den ›Wahlverwandtschaften‹ vor.« (Eckermann, 1984: 194-195)

Por tanto, podemos afirmar que en dicha narración más breve que la novela, hay una mezcla entre realidad y ficción, que suele consistir en una historia corta narrada, en la que la voz narrativa cuenta un hecho, aparentemente acontecido, y, por tanto, con visos de realidad, en el que, no obstante, aparecen acontecimientos que parecen cuestionar la verosimilitud.

En el caso concreto del *Michael Kohlhaas*, la fábula tiene su origen en una crónica antigua, del año 1530, que narra la historia de un tal Hans Kohlhase, comerciante de Cölln, quién, como en la obra, habría perdido sus caballos debido al poder de un injusto junker. Después de un juicio que duró dos años, Kohlhase fue arrestado y ejecutado en Berlín en 1540. Tomando como base esta crónica, Kleist escribió su historia.

Dicho relato, fue publicado como fragmento incompleto en 1808, en la revista *Phöbus*, de la cual fue cofundador. El relato completo, se publicaría dos años más tarde, en 1810, en las *Erzählungen* (cf. Heimböckel, 2009: 143). Veamos una breve sinopsis argumental.

Michael Kohlhaas narra la historia de un tratante de caballos de Kohlhassenbrück con gran fama de ser un hombre tremendamente honrado, que vive en una granja con su mujer e hijos. Nada más comenzar la lectura, el autor nos adelanta que podría haber sido un hombre ejemplar si no hubiera sido por su exacerbada idea de justicia que le hará tener fama de revolucionario y de asesino. Una tarde como otra cualquiera, Kohlhaas se dirigía junto a sus dos mejores caballos hacia otra ciudad para comerciar con ellos, cuando algo le sorprende en su habitual camino. Nuestro protagonista, conocedor del terreno, observa una barrera que impide el paso hacia su destino junto a un gran castillo. Allí, decide saber qué ocurre y a qué se debe dicho obstáculo en su camino. De este modo conocerá al junker Wenzel von Tronka, quién marcará el principio del fin para Kohlhaas.

Tras depositar un poco de dinero para poder seguir su camino, el junker Wenzel von Tronka hace que sus guardias le impidan continuarlo, pidiéndole una documentación falsa para poder pasar a Dresde y vender sus dos caballos negros de

enorme valía. Perplejo, Kohlhaas les comunica a los guardias que desconoce de qué documentación hablan ya que ha pasado cientos de veces por allí y jamás le han solicitado nada semejante. Les explica su viaje y la necesidad de partir para comerciar con sus caballos e incluso en un primer momento trata de vendérselos ya que son animales muy valiosos. El precio les parece tan elevado que deniegan su adquisición, pese a que sí tienen cierto interés en ellos. Finalmente, viendo que no puede resolverse la situación, deja a modo de fianza sus dos caballos y a su criado Herse pidiéndole que cuide de ellos.

Una vez en Dresde es informado de que no existe ningún paso y todo ha sido un engaño del Wenzel von Tronka. Cuando regresa, observa cómo los caballos se encuentran en unas condiciones deplorables, obligados a trabajar en el campo, cuando deberían únicamente haber sido cuidados. Pero no solo sus caballos han sufrido un trato lamentable, su criado ha sido maltratado y echado del castillo sin causa real aparente. Lleno de rabia, busca justicia y que le devuelvan sus caballos sanos. De esta manera, interpone una demanda que será rechazada y así comenzará la revuelta de Michael Kohlhaas por buscar justicia atacando al castillo del noble von Tronka.

Tras llegar a casa y reunirse con su mujer Lisbeth y sus hijos, encuentra a Herse en cama aún malherido. Kohlhaas, con reticencias por lo que ha ocurrido, le somete a varias preguntas, quiere conocer todo lo que en el castillo ha ocurrido y el porqué de sus heridas y de abandonar a sus animales. Cuando su criado le explica todo lo sucedido, entiende su comportamiento y le promete que se hará justicia.

Días más tarde recibe una carta con el rechazo a su causa, obsesionado por ello, proseguirá en su empeño y será ayudado por su mujer, quién considera que podrá dialogar mejor que él, pero desafortunadamente, morirá cuando intenta ayudarlo.

Después de la muerte de Lisbeth, decide tomar la justicia por su mano e ir a buscar al noble von Tronka. Invade el castillo prendiendo fuego y matando a todos los que allí se encuentran, salvo al junker, que logra huir. Seguirá buscándole, orientado por distintos rumores de su escondite, y se hará un personaje famoso y temido, siendo incluso reprendido fuertemente mediante escritos por Lutero. Este

hecho le crea una gran tristeza al propio Kohlhaas que busca hablar con él y explicarle el porqué de la situación. El encuentro, en un primer momento frío, acaba siendo un punto de inflexión para el tratante de caballos.

Finalmente, el Príncipe Elector de Sajonia decidirá darle lo que tanto anhela a cambio de su rendición y condenará a Wenzel a cuidar de los caballos hasta que estén sanos. Kohlhaas es de nuevo engañado y será acusado de traición y ejecutado, pero obteniendo su anhelada justicia.

2. Estructura de la obra

Desde un punto de vista paratextual, no hay en el relato división en capítulos ni otro tipo de separaciones de la historia; sin embargo, para facilitar la exposición de nuestro trabajo, podemos dividir la obra en bloques temáticos de la manera que exponemos a continuación.

La primera parte arranca con la situación del protagonista, donde el narrador nos informa de que su historia proviene de una antigua crónica. Comienza con la situación geográfica y el nombre del héroe, así como de su situación familiar y a qué se dedica:

(Aus einer alten Chronik)

An den Ufern der Havel lebte, um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, ein Roßhändler, namens Michael Kohlhaas, Sohn eines Schulmeisters, einer der rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit...Er besaß in einem Dorfe, das noch von ihm den Namen führt, einen Meierhof, auf welchem er sich durch sein Gewerbe ruhig ernährte; die Kinder, die ihm sein Weib schenkte, erzog er, in der Furcht Gottes, zur Arbeitsamkeit und Treue. (Kleist, 2008: 7)

La segunda parte se referiría al conflicto, punto fundamental de la *Novelle*. A partir de ahí se establece el desarrollo de la acción. En ella, encontramos el viaje de Michael Kohlhaas para vender sus caballos, la barrera y la documentación falsa requerida: «In diesem Augenblick trat der Schloßvogt aus dem Haufen vor, und sagte, er höre ,dass er ohne einen Paßschein nicht reisen dürfe...» (Kleist, 2008: 10).

El nudo de la narración comienza con el regreso del tratante de caballos al castillo von Tronka, allí descubre el estado de sus caballos y de su criado:

Wie groß war aber sein Erstaunen, als er, statt seiner zwei glatten und wohlgenährten Rappen, ein Paar dürre, abgehärmte Mähren erblickte, Knochen, denen man, wie Riegeln, hätte Sachen aufhängen können; Mähnen und Haare ohne Wartung und Pflege, zusammengeknetet: das wahre Bild des Elends im Tierreiche! Kohlhaas, den die Pferde mit einer schwachen Bewegung, anwieherten, war auf das äußerste entrüstet und fragte, was seinen Gaulen widerfahren wäre? Der Junge, der bei ihm stand, antwortete, dass ihnen weiter kein Unglück zugestoßen wäre, dass sie auch das gehörige Futter bekommen hätten, dass sie aber, da gerade Ernte gewesen sei, wegen Mangels an Zugvieh, ein wenig auf den Feldern gebraucht worden wären. Kohlhaas fluchte über diese schändliche und abgekartete Gewalttätigkeit, verbiss jedoch, im Gefühl seiner Ohnmacht, seinen Ingrim, und machte schon, da doch nichts anders übrig blieb, Anstalten, das Raubnest mit den Pferden nur wieder zu verlassen, als der Schlossvogt, von dem Wortwechsel herbeigerufen, erschien, und fragte, was es hier gäbe? »Was es gibt?« antwortete Kohlhaas. Wer hat dem Junker von Tronka und dessen Leuten die Erlaubnis gegeben, sich meiner bei ihm zurückgelassenen Rappen zur Feldarbeit zu bedienen? (Kleist, 2008: 12)

Sobald er, bei seiner Ankunft in Kohlhaasenbrück, Lisbeth, sein treues Weib, umarmt, und seine Kinder, die um seine Knie frohlockten, geküsst hatte, fragte er gleich nach Herse, dem Großknecht: und ob man nichts von ihm gehört habe? Lisbeth sagte: Ja liebster Michael, dieser Herse! Denke dir, dass dieser unselige Mensch, vor etwa vierzehn Tagen, auf das jämmerlichste zerschlagen, hier eintrifft; nein, so zerschlagen, dass er auch nicht frei atmen kann. Wir bringen ihn zu Bett, wo er heftig Blut speit, und vernehmen, auf unsre wiederholten Fragen, eine Geschichte, die keiner versteht. Wie er von dir mit Pferden, denen man den Durchgang nicht verstattet, auf der Tronkenburg zurückgelassen worden sei, wie man ihn durch die schändlichsten Misshandlungen, gezwungen habe, die Burg zu verlassen, und wie es ihm unmöglich gewesen wäre, die Pferde mitzunehmen. (Kleist, 2008: 15)

La tercera división, comenzaría con la petición de justicia infructuosa por lo acaecido anteriormente. Como consecuencia del abuso sufrido, interpone una demanda que no llegará a buen puerto:

Hier verfaßte er mit Hülfe eines Rechtsgelehrten, den er kannte, eine Beschwerde, in welcher er nach einer umständlichen Schilderung des Frevels, den der Junker Wenzel von Tronka an ihm sowohl als an seinem Knecht Herse verübt hatte, auf gesetzmäßige Bestrafung desselben, Wiederherstellung der Pferde in den vorigen Stand und auf Ersatz des Schadens antrag, den er sowohl als sein Knecht dadurch erlitten hatten. Die Rechtssache war in der Tat klar. Der Umstand, dass die Pferde gesetzwidrigerweise festgehalten worden waren, warf ein entscheidendes Licht auf alles Übrige; und selbst wenn man hätte annehmen wollen, dass die Pferde durch einen bloßen Zufall erkrankt wären, so würde die Forderung des Rosskamms, sie ihm gesund wieder zuzustellen, noch gerecht gewesen sein. Es fehlte Kohlhaas auch, während er sich in der Residenz umsah, keineswegs an Freunden, die seine Sache lebhaft zu unterstützen versprochen; der ausgebreitete Handel, den er mit Pferden trieb, hatte ihm die Bekanntschaft und die Redlichkeit, mit welcher er dabei zu Werke ging, ihm das Wohlwollen der bedeutendsten Männer des Landes verschafft. Er speisete bei seinem Advokaten, der selbst ein ansehnlicher Mann war, mehrere Mal heiter zu Tisch, legte eine Summe Geldes zur Bestreitung der Prozesskosten bei ihm nieder und kehrte nach Verlauf einiger Wochen völlig von demselben über den Ausgang seiner Rechtssache beruhigt, zu Lisbeth, seinem Weibe, nach Kohlhaasenbrück zurück. (Kleist, 2008: 20)

Cuando este primer intento de demanda es rechazado, su mujer se ofrece para lidiar con el problema y hacer entrega de la petición al gobernador directamente. Lamentablemente, morirá en el intento:

Ich habe eine Resolution erhalten, in welcher man mir sagt, dass meine Klage gegen den Junker Wenzel von Tronka eine nichtsnutzige Stänkerei sei. Und weil hier ein Missverständnis obwalten muss, so habe ich mich entschlossen, meine Klage noch einmal persönlich bei dem Landesherrn selbst einzureichen. (Kleist, 2008: 27)

Lisbeth sagte, sie habe einen Einfall! Sie erhob sich, wischte sich die Tränen aus den Augen und fragte ihn, der sich an einem Pult niedergesetzt hatte, ob er ihr die Bittschrift geben und sie statt seiner nach Berlin gehen lassen wolle, um sie dem Landesherrn zu überreichen. Kohlhaas, von dieser Wendung um mehr als einer Ursach willen gerührt, zog sie auf seinen Schoß nieder und sprach: Liebste Frau, das ist nicht wohl möglich! Der Landesherr ist vielfach umringt, mancherlei Verdrießlichkeiten ist der ausgesetzt, der ihm naht. Lisbeth versetzte, dass es in tausend Fällen einer Frau leichter sei als einem Mann, ihm zu nahen. Gib mir die Bittschrift«, wiederholte sie; und wenn du weiter nichts willst, als sie in seinen Händen wissen, so verbürge ich mich dafür, er soll sie bekommen!« Kohlhaas, der von ihrem Mut sowohl als ihrer Klugheit mancherlei Proben hatte, fragte, wie sie es denn anzustellen denke. (Kleist, 2008: 28-29)

A consecuencia de la muerte de su mujer, hundido y lleno de rabia, comenzará la cuarta parte. Caracterizada por tomar la justicia por su mano. Sin nada que le detenga comienza su venganza:

Kohlhaas brachte sie, die von der Reise völlig zugrunde gerichtet worden war, in ein Bett, wo sie unter schmerzhaften Bemühungen, Atem zu holen, noch einige Tage lebte. Man versuchte vergebens, ihr das Bewusstsein wiederzugeben, um über das, was vorgefallen war, einige Aufschlüsse zu erhalten; sie lag mit starrem, schon gebrochenem Auge da und antwortete nicht. Nur kurz vor ihrem Tode kehrte ihr noch einmal die Besinnung wieder. Denn da ein Geistlicher lutherischer Religion (zu welchem eben damals aufkeimendem Glauben sie sich nach dem Beispiel ihres Mannes bekannt hatte) neben ihrem Bette stand und ihr mit lauter und empfindlich-feierlicher Stimme ein Kapitel aus der Bibel vorlas, so sah sie ihn plötzlich mit einem finstern Ausdruck an, nahm ihm, als ob ihr daraus nichts vorzulesen wäre, die Bibel aus der Hand, blätterte und blätterte und schien etwas darin zu suchen und zeigte dem Kohlhaas, der an ihrem Bette saß, mit dem Zeigefinger den Vers: »Vergib deinen Feinden, tue wohl auch denen, die dich hassen. Sie drückte ihm dabei mit einem überaus seelenvollen Blick die Hand und starb. Kohlhaas dachte: So möge mir Gott nie vergeben, wie ich dem Junker vergebep!, küsste sie, indem ihm häufig die Tränen flossen, drückte ihr die Augen zu und verließ das Gemach. (Kleist, 2008: 30)

La quinta división que hemos realizado se centraría en los diversos intentos de mediación en el conflicto, con la figura de Lutero y el Príncipe Elector como mediadores principales. Si bien en un principio Lutero le escribe una carta demoledora, nuestro protagonista consigue encontrarse con él y explicarle el porqué de sus actos:

Luther sagte, indem er, unter mancherlei Gedanken wieder zu seinen Papieren griff, er wolle mit dem Kurfürsten seinethalben in Unterhandlung treten. Inzwischen möchte er sich auf dem Schlosse zu Lützen still halten; wenn der Herr ihm freies Geleit bewilligte, so werde man es ihm auf dem Wege öffentlicher Anplackung bekannt machen. -Zwar, fuhr er fort, da Kohlhaas sich herabbog, um seine Hand zu küssen, ob der Kurfürst Gnade für Recht ergehen lassen wird, weiß ich nicht; denn einen Heerhaufen, vernehm ich, zog er zusammen und steht im Begriff, dich im Schlosse zu Lützen aufzuheben, inzwischen, wie ich dir schon gesagt

habe, an meinem Bemühen soll es nicht liegen.« Und damit stand er auf und machte Anstalt, ihn zu entlassen. Kohlhaas meinte, dass seine Fürsprache ihn über diesen Punkt völlig beruhige, worauf Luther ihn mit der Hand grüßte, jener aber plötzlich ein Knie vor ihm senkte und sprach, er habe noch eine Bitte auf seinem Herzen. Zu Pfingsten nämlich, wo er an den Tisch des Herrn zu gehen pflege, habe er die Kirche dieser seiner kriegerischen Unternehmungen wegen versäumt, ob er die Gewogenheit haben wolle, ohne weitere Vorbereitung seine Beichte zu empfangen und ihm zur Auswechslung dagegen die Wohltat des heiligen Sakraments zu erteilen. (Kleist, 2008: 49)

Por último, la *Novelle* termina con la solución del conflicto: tras diversos problemas en los que se ve envuelto Kohlhaas sin ser culpable, se hace justicia en su causa. El Junker será condenado y Michael, por su parte, resultará satisfecho porque finalmente se ha hecho caso a su petición de justicia, pese a ser condenado a muerte por violar la paz:

Kohlhaas, der inzwischen, wie schon gesagt, in Berlin angekommen und auf einen Spezialbefehl des Kurfürsten in ein ritterliches Gefängnis gebracht worden war, das ihn mit seinen fünf Kindern, so bequem als es sich tun ließ, empfing, war gleich nach Erscheinung des kaiserlichen Anwalts aus Wien auf den Grund wegen Verletzung des öffentlichen kaiserlichen Landfriedens vor den Schranken des Kammergerichts zur Rechenschaft gezogen worden; und ob er schon in seiner Verantwortung einwandte, dass er wegen seines bewaffneten Einfalls in Sachsen und der dabei verübten ewalttätigkeiten kraft des mit dem Kurfürsten von Sachsen zu Lützen abgeschlossenen Vergleichs nicht belangt werden könne, so erfuhr er doch zu seiner Belehrung, dass des Kaisers Majestät, deren Anwalt hier die Beschwerde führe, darauf keine Rücksicht nehmen könne, ließ sich auch sehr bald, da man ihm die Sache auseinandersetzte und erklärte, wie ihm dagegen von Dresden her in seiner Sache gegen den Junker Wenzel von Tronka völlige Genugtuung widerfahren werde, die Sache gefallen. (Kleist, 2008: 100)

3. La plasmación cinematográfica de *Michael Kohlhaas*

El relato de Kleist que nos ocupa ha sido llevado varias veces a la pantalla. Entre las distintas versiones, cabe destacar la del realizador alemán Volker Schlöndorff, que data del año 1969 y lleva por título *Michael Kohlhaas – der Rebell*.

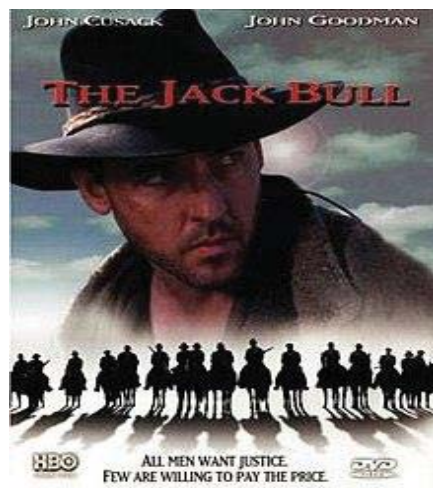
Treinta años más tarde, se filmó *Jack Bull*, y posteriormente, concretamente en 2012, vio la luz una nueva producción sobre la obra de Kleist, cuyo título fue *Kohlhaas oder Die Verhältnismäßigkeit der Mittel* de Aron Lehman; y, por último, en 2013, se rodó *Age of Uprising: The Legend of Michael Kohlhaas*, dirigida por Arnaud des Pallières.

4. La versión de John Badham

John MacDonald Badham, nació en el Reino Unido, en 1939, es director de cine y televisión desde el año 1968 y reconocido internacionalmente por dos películas que adquirieron un enorme éxito en los años 70, cómo son *Drácula* y *Saturday Night Fever*. También ha dirigido varias series y actualmente continúa su carrera como productor y director a sus 78 años. Con una extensa carrera, ha sido nominado en dos ocasiones a los premios Emmy por su trabajo cinematográfico.

Jack Bull (1999) es una película para la televisión, comercializada por la plataforma HBO, y basada en la *Novelle* de Heinrich von Kleist *Michael Kohlhaas*. Está dirigida por John Badham, el guión fue escrito por Dick Cusack y los protagonistas son John Cusack, en el papel principal (Myrl Redding), Miranda Otto (Cora), Henry Ballard (LQ Jones) y John Goodman (Joe B. Tolliver John) entre otros actores.

La duración del largometraje, es de una hora y 56 minutos. Podemos clasificarlo como un drama, cuyo género es el Western. Fue llevada a televisión el 17 de abril de 1999. A continuación, podemos ver la ficha técnica de la película:



Front DVD cover

Directed by	John Badham
Produced by	Kevin Reidy

	D.V. DeVincentis
Written by	Dick Cusack John Pogue
Based on	<i>Michael Kohlhaas</i> by Heinrich von Kleist
Starring	John Cusack John Goodman L.Q. Jones Miranda Otto John C. McGinley
Music by	Lennie Niehaus
Cinematography	Gale Tattersall
Edited by	Frank Morriss
Production	Home Box Office (HBO)
Company	
Release date	April 17, 1999
Running time	116 minutes
Country	United States
Language	English

Veamos a continuación un breve resumen de su argumento, basado en la historia de Myrl Redding y la búsqueda de la justicia hasta sus últimas consecuencias.

Myrl Redding, comerciante de caballos, vive junto a su mujer y su hijo felizmente. Posee unas tierras de gran extensión y unos caballos de gran valía con los que comercia. Una tarde se encuentra con el propietario del terreno que quiere convertir a Wyoming en un nuevo estado de la Unión (Henry Ballard), quien, tras una discusión, decide vengarse de Redding creando una especie de peaje para que no pueda comerciar con sus caballos. Debido a que éste no tiene el dinero suficiente para el pago, le pide que le deje sus dos caballos como fianza junto con su ayudante. Tras su regreso, observa cómo ni sus caballos ni su ayudante se encuentran donde los dejó; decidido a buscar respuestas, acude a la casa de Ballard y descubre que su ayudante ha sido maltratado y que sus dos caballos se hallan en un estado

lamentable. Este hecho supondrá el principio de la cruzada de Redding contra Ballard en busca de justicia.

Redding denunciará primero al terrateniente Ballard por haber maltratado a sus animales y pedirá que los devuelva sanos y limpios, como él mismo los dejó. Tras la denuncia, el juez rechaza la petición, ya que tiene intereses comunes con el propio terrateniente. Como consecuencia de este primer rechazo de justicia, su mujer le propone entregar personalmente al fiscal la demanda, ya que es amiga de su esposa, Cora. Cuando ésta acude junto a un amigo de Redding a entregar la denuncia, los ayudantes de Henry Ballard le agreden, mientras que Cora es atropellada por un carruaje, no pudiendo hacer nada por ella. Malherida es llevada a casa junto a nuestro protagonista, donde finalmente morirá y será enterrada. Este desafortunado acontecimiento marcará el desarrollo de la acción revolucionaria que tomará nuestro protagonista.

Redding, junto a otros hombres adeptos a su causa, se dirigen hacia la casa de Ballard, donde se enfrentarán a sus hombres mientras el propio Ballard huye. Redding quema el establo e irá en busca del terrateniente. Para poder localizarlo, tendrán que preguntar a todos aquellos que esconden a Ballard o saben dónde se encuentra. Si estos rechazan darles algún tipo de información, quemarán sus establos.

Encuentran a una persona que realiza impresiones y comenzarán a difundir panfletos, en los cuales instan a Ballard a cuidar, alimentar y devolver los caballos sanos, en el plazo de una semana. Mientras tanto, Ballard pide ayuda al mismo gobernador de Wyoming. Éste le ofrece su protección y emitirá una orden para encontrar y arrestar a Redding. Nuestro protagonista y sus aliados serán acorralados y, durante un forcejeo en el que iban a disparar a su ayudante Billy, que es ninguneado debido a su origen indio, mata a uno de los hombres de Ballard, Slater. Atemorizado porque no se cuente la realidad del suceso, Myrl Redding, a punta de pistola, hace que el sheriff afirme, en presencia de todos los testigos del enfrentamiento, que fue en defensa propia. Sin embargo, el sheriff regresa a Casper y argumentará lo contrario. Según su nueva versión, Slater fue asesinado a tiros por Redding sin ninguna razón aparente.

Después de este desagradable incidente, se producirá otro. Billy y Redding se dirigen a casa de otro de los adeptos a Ballard para hacerles entrega de sus panfletos, en ese momento reciben disparos, hiriendo a Billy. La esposa del amigo de Ballard sale de casa armada con una escopeta dispuesta a enfrentarse, cuando es accidentalmente herida de muerte por su propio marido, quien acusará a Redding falsamente de su fallecimiento.

Todo está perdido aparentemente para Redding tras las graves acusaciones vertidas sobre él, hasta que el Gobernador, después de conversar con el Juez Tolliver y el Fiscal General, decide ofrecer una amnistía a Redding si éste se entrega. Redding acepta, pero la decisión supondrá la pérdida de su fiel compañero Billy, quién seguirá buscando su propia justicia, y comenzará el juicio entre Myrl Redding y Henry Ballard. Durante el juicio, también se acusa a Redding de dos cargos de asesinato e insurrección armada; sin embargo, el acuerdo de amnistía fue redactado antes de que se enviaran los cargos, poniendo al gobernador en un aprieto. El gobernador decide que culpará a Redding si rompe el acuerdo de amnistía. El juicio finaliza después de que varios testigos testifiquen que los caballos eran efectivamente sementales sanos, aunque Ballard declara lo contrario. El juez Tolliver está de acuerdo con Redding y ordena a Ballard restaurar los caballos a su estado anterior.

Billy ha demandado a Ballard también y envía un mensaje a Redding. Éste escribe una carta de apoyo, pero el mensajero es interceptado y la carta se usa como prueba para demostrar que Redding ha violado su amnistía y está acusado de dos cargos de asesinato e insurrección armada. Es condenado a muerte y será ahorcado públicamente. Por otra parte, Ballard es acusado también de haber mentado bajo juramento y condenado a dos años de cárcel, tres meses de los cuales los dedicará a recuperar la salud de los caballos.

Como se ve, el argumento de la película es muy similar al de la *Novelle*, pero, antes de un análisis comparado, veamos algunas cuestiones teóricas.

5. Literatura y cine: la transcodificación

El estudio de la literatura y el cine, junto a su comparación, es cada vez más frecuente. Ambas ramas, están fuertemente unidas como el autor Agustín Faro Fortaleza nos indica.

La literatura y el cine comparten una característica fundamental: ambos cuentan historias, ambos se apoyan en la narración para construir sus relatos, si bien, cada uno utiliza sus propios medios para formalizar la expresión. Existe pues, un punto de partida, la narración. (Faro, 2006: 11)

Sin embargo, no podemos olvidarnos que la literatura es un arte que principalmente se construye con palabras, mientras que el cine utiliza un lenguaje audiovisual, lo que implica la utilización de métodos particulares en la configuración de la narratividad. (Faro, 2006: 34)

Como bien sabemos, las artes no son independientes, todas ellas de un modo u otro se influyen y se complementan entre sí, en el caso de nuestro estudio de la literatura y el cine, la intertextualidad y el diálogo son permanentes. En palabras de Norberto Mínguez Arranz, tras sus análisis comparados de cine y literatura, ha revelado cuestiones sumamente pertinentes y relevantes, como las que se indican a continuación:

Nuestro análisis ha revelado la existencia de rasgos cinematográficos en las novelas y rasgos literarios en las películas, demostrando que la representación mimética no es patrimonio exclusivo del cine, del mismo modo que lo diegético (narración) no es propiedad particular de la novela. (Mínguez, 1998: 183)

Sin embargo, a pesar de las diferencias en el procesamiento de la información ofrecida por uno y otro medio... no estaría tan alejado como pudiera parecer a primera vista. En todo caso, el cine y la novela se revelan como dos modos representativos esencialmente narrativos que utilizan en ocasiones mecanismos análogos y otras veces dispositivos diferentes que consiguen idénticos resultados. (Mínguez, 1998: 183)

En cuanto a lo que a nuestro proyecto incumbe, la comparación entre literatura y cine se está haciendo cada vez más frecuente. No solo en las famosas adaptaciones que cada vez son más habituales en nuestro día a día, ni en aquellos textos que son concebidos para llevarse a la gran pantalla, sino en multitud de obras que tienen un eje común pese a que las diferencias sean mayores que las similitudes.

El cine es un arte moderno, que otorga más medios expresivos a un relato que se queda en cierta medida corto para poder expresar todo lo que el autor transmite en sus obras, de tal forma que es un medio hecho para expresar y emocionar, como bien nos dicen Amor López Jimeno y Nieves Mendizábal en su estudio «Análisis

semiótico de un texto filmico: culturemas y símbolos en “Un toque de canela” de T. Bulmetis»:

El lenguaje del cine dispone para organizar su discurso de medios expresivos más amplios que el lenguaje articulado gracias a su carácter eminentemente iconográfico: los juegos de luz y sombras, los colores, la profundidad de campo, el movimiento de los personajes y de la cámara, cuya ubicación determina el punto de vista y los distintos tipos de plano, que se articulan entre sí a través del montaje. El cine ha sido definido como el arte de la implicación, de la sugestión. Toda película está cargada de inferencias simbólicas que cada espectador interpreta en función de sus herramientas semióticas, propias de su cultura, y de su bagaje cultural personal. (López / Mendizábal, 2016: 2)

Si bien se ha hecho tremendamente popular la idea de que la novela ha influido en el cine, esto comienza a rebatirse, debido a que el término “influencia”, pasa a ser convergencia entre ambas materias artísticas. El séptimo arte ha evolucionado de tal forma, que los novelistas han visto en el cine una forma de renovación de la literatura. Donde la forma de expresión literaria no llegaba a la máxima expresión, con la fílmica sí (cf. Brunel / Chevrel, 1994: 244).

Es cierto que la imagen es una creación más moderna y actual, no debe por ello calificarse como inferior al texto, la imagen fílmica crea una nueva forma de captar el tiempo y el espacio y a su vez no realiza algo que podamos definir como nuevo puesto que lo que hace es crear una forma de contar hechos que permanecen inalterables al paso del tiempo (cf. Brunel / Chevrel, 1994: 241-242).

En palabras de Pierre Brunel, podemos observar la mutua conexión y complementación entre ambas materias, “El camino recorrido por la película hacia la narratividad novelesca, era necesario para este redescubrimiento mutuo de dos medios de expresión” (Brunel / Chevrel, 1994: 247).

A modo de síntesis, podemos afirmar que la relación entre ambas ramas artísticas, cine y literatura, son competencia de la literatura comparada. Esta disciplina, que en la actualidad está suscitando cada vez más interés, creándose incluso estudios basados únicamente en dicha materia, equipara ambas artes. La literatura comparada, se encarga de establecer una comparación artística en distintos “medios de expresión”, siempre que no se comparen únicamente obras no literarias (cf. Schmeling, 1984: 170).

6. Análisis comparado de *Michael Kohlhaas* y *Jack Bull*

El relato de Kleist, parte de una antigua crónica medieval aparecida en el año 1530, pero no es hasta el año 1808 cuando aparece la obra literaria publicada en la revista *Phöbus*, pero de manera inacabada. Será en el año 1810 cuando se publique de forma definitiva y completa en las *Erzählungen*. El origen cronístico del relato presupone un carácter histórico y realista, aunque introduzca aspectos que no se ajusten con la totalidad de la crónica, como ejemplificaremos más adelante.

El realismo en la obra literaria es muy importante como podemos apreciar, ya que es la fuente de inspiración para la creación del relato, por ello, debemos dar unas breves pautas aclaratorias sobre dicho concepto.

El *realismo* es materia de estudio de la teoría de la literatura, así como de la historia literaria. Ya desde la antigüedad, dicho concepto ha sido estudiado por los estudiosos griegos, evolucionando paulatinamente. Como ejemplo más representativo tenemos la idea de *mímesis* de Aristóteles, en la cual la imitación y la realidad deben ser parte fundamental de un relato, en las que todo poeta debe basarse para elaborar una obra “digna”.

El *realismo* parte de la *mímesis* que es, de forma muy sintética, la imitación de la realidad y verosimilitud. En palabras de Darío Villanueva:

[...] el realismo entendido como reproducción estética fiel y no distorsionada de los fenómenos externos tal y como son percibidos por nosotros “puede considerarse como una acepción particular del antiguo principio de la *mímesis*”, ya que en definitiva representa la continuidad de esa constante de la literatura de todos los tiempos por el cual el arte de la palabra no ha dejado nunca de relacionarse, aunque de forma harto compleja y sutil [...] (Villanueva, 1992: 20)

A continuación, nos centraremos en el análisis detallado de los elementos de la obra literaria y la cinematográfica. Con ello, nos acercaremos más a cada rasgo específico de la creación, en palabras de Francesco Casetti, el análisis es:

Como un conjunto de operaciones aplicadas sobre un objeto determinado y consistente en su descomposición y en su sucesiva recomposición, con el fin de identificar mejor los componentes, la arquitectura, los movimientos, la dinámica, etc.: en una palabra, los principios de la construcción y el funcionamiento. En suma, se monta y se desmonta el juguete, para saber, por una parte, cómo está hecho por dentro, cuál es su estructura interna, y, por otra, cómo actúa, cuál es su mecanismo. (Casetti, 1991: 17)

Parafraseando de nuevo al autor antes mencionado, no es fácil describir de modo simple y unívoco aquello que consigue que un conjunto de imágenes y sonidos asuma una dimensión narrativa. En los textos literarios, parece a primera vista algo más asequible. En el cine, por el contrario, es algo mucho más complejo: por un lado, porque las formas no narrativas son escasas; y, por otro, porque el medio cinematográfico siempre ha preferido presentarse como un elemento fabulador, es decir, “contar” lo real más que documentarlo (Casetti, 1991: 171-172).

Sin perder de vista los aspectos realistas que la obra tiene, a pesar de algunos aparentemente fantásticos, como la aparición de la gitana, que posteriormente revelará su verdadera función, somos conscientes de todos los aspectos realistas que conforman la *Novelle* a través del espacio, tiempo y personajes. Todos ellos son los artífices de que la historia adquiera verosimilitud.

Lo mismo ocurre con el largometraje, que se desprende de los aspectos ficticios y se centra únicamente en la historia argumental del personaje central. Quizá incluso John Badham haya creado una historia más realista y cercana para el espectador al presentarnos su obra en un espacio completamente diferente a la narración literaria.

6. 1. *El tiempo*

Como hemos visto ya al inicio de la obra, hay una referencia temporal, aunque indeterminada, en la propia marca paratextual que acompaña al título («Aus einer alten Chronik»), a partir de tal revelación, la sucesión de las acciones se produce de forma lineal y cronológica.

El narrador por tanto se sitúa en un tiempo que no es el actual, marcando ese distanciamiento al anunciar la antigua crónica medieval, es un tiempo alejado de los acontecimientos que posteriormente narrará. Con este recurso, permite dar un grado de realismo aún mayor con un visualizado completo de toda la historia.

(Aus einer alten Chronik)

An den Ufern der Havel lebte, um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, ein Roßhändler, namens Michael Kohlhaas, Sohn eines Schulmeisters, einer der rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit...Er besaß in einem Dorfe, das noch von ihm den

Namen führt, einen Meierhof, auf welchem er sich durch sein Gewerbe ruhig ernährte; die Kinder, die ihm sein Weib schenkte, erzog er, in der Furcht Gottes, zur Arbeitsamkeit und Treue. (Kleist, 2008: 7)

Sin embargo, esta narración lineal que a través del narrador se despliega, se verá interrumpida por dos retrospectivas o analepis, con las apariciones de la gitana y la vista al pasado del origen de aquella extraña mujer. La historia es contada por dos personajes diferentes, Kohlhaas y el Príncipe Elector.

Aquí vemos la historia contada por Kohlhaas, en la que echa la vista atrás e introduce al lector en un tiempo pasado, pero narrado en el tiempo del relato.

'Da! Wenn es der Herr wissen will, so mag er dich danach fragen.' Und damit, gestrenger Herr, reichte sie mir mit ihren dürrn knöchernen Händen diesen Zettel dar. Und da ich betreten, während sich alles Volk zu mir umwendet, spreche: 'Mütterchen, was auch verehrt du mir da?', antwortete sie nach vielem unvernünftigen Zeug, worunter ich jedoch zu meinem großen Befremden meinen Namen höre: 'Ein Amulett, Kohlhaas, der Rosshändler; verwahr es wohl, es wird dir dereinst das Leben retten!', und verschwindet (Kleist: 2008, 88)

La historia contada por la otra parte la ejemplificamos con este pequeño fragmento:

»Deine Frau hat dir, wie ich höre, schon erzählt, dass der Kurfürst von Brandenburg und ich am dritten Tage der Zusammenkunft, die wir in Jüterbog hielten, auf eine Zigeunerin trafen; und da der Kurfürst, aufgeweckt wie er von Natur ist, beschloss, den Ruf dieser abenteuerlichen Frau, von deren Kunst eben bei der Tafel auf ungebührliche Weise die Rede gewesen war, durch einen Scherz im Angesicht alles Volks zunichte zu machen, so trat er mit verschränkten Armen vor ihren Tisch und forderte der Weissagung wegen, die sie ihm machen sollte, ein Zeichen von ihr, das sich noch heute erproben ließe, vorschützend, dass er sonst nicht, und wäre sie auch die römische Sibylle selbst, an ihre Worte glauben könne. (Kleist: 2008, 96)

Con esto que hemos anticipado —y tomando como fuente a Darío Villanueva—, podemos afirmar que nos encontramos ante un recurso temporal denominado *analepsis*² en el terreno literario o, en términos cinematográficos, *flashback*. Además, esta analepsis la complementamos caracterizándola como una analepis interna heterodiegética, ya que narra un suceso diferente al relato primario pero que resulta pertinente para la historia.

La misma analepsis interna heterodiegética se da en la historia de su criado Herse; cuando Kohlhaas se encuentra fuera, se produce el incidente en el castillo von Tronka:

² «Anacronía consistente en un salto hacia el pasado en el tiempo de la historia, siempre en relación a la línea temporal básica del discurso novelístico marcada por el relato primario» (Villanueva, 2006: 179).

Kohlhaas hatte aber schon, da er über den Hof ging, den unangenehmen Auftritt, zu erfahren, daß sein Knecht, ungebührlichen Betragens haber, wie es hieß, wenige Tage nach dessen Zurücklassung in der Tronkenburg, zeprügelt und weggejagt worden sei. (Kleist: 2008, 11-12)

Ya en el cuerpo de la historia, se va adentrando en el desarrollo de la misma, en la acción desencadenante que es el incidente de los caballos y todo sigue narrado de manera lineal sin cambios de tiempo ni *flashbacks* o analepsis, hasta que, a la vuelta del viaje, el héroe se encuentra a sus caballos malheridos y es su criado Herse quien cuenta lo acaecido mientras aquél se encontraba de viaje. Tenemos, por tanto, una visión diferente de la historia, ocurrida el mismo día, como acabamos de comprobar.

Volviendo a los conceptos teóricos, hay que señalar la diferenciación entre la analepsis externa e interna de la siguiente manera:

Así, la *analepsis externa* será aquella cuyo alcance la lleve más allá del específico *del relato primario*, y la *interna* la que la haga coincidir en algún punto de este [...] Asimismo, entre las *analepsis internas* hay que distinguir entre las *heterodieéticas*- aquellas que narran una línea de sucesos o contenido *diegético* diferente de la del *relato primario*-y las *homodieéticas*, que inciden sobre él, bien para completarlo-*completivas*-o para repetirlo-*repetitivas*-(Villanueva, 2002: 49)

En sentido contrario también encontramos un recurso llamado *prolepsis*, el cual podemos definir como una alteración del orden lógico-temporal hacia adelante (cf. Villanueva, 2002: 49).

Ejemplo de dicha prolepsis la tenemos en dos pasajes de nuestra narración. En la primera página de nuestra historia, hallamos una prolepsis al avanzar el narrador, que el protagonista se convertirá en asesino: «Das Rechtgefühl aber machte ihn zum Räuber und Mörder» (Kleist: 2008, 7). La otra prolepsis la ubicamos en el viaje de la mujer del protagonista, concretamente en la preparación del mismo; de nuevo el narrador nos anticipa un desenlace desafortunado en el viaje: «Diese Reise war aber von allen erfolglosen Schritten, die er in seiner Sache getan hatte, der allerunglücklichste» (Kleist: 2008, 29).

Estos recursos, según afirma Darío Villanueva, autentifican el relato. Lo vemos mejor con sus propias palabras:

La temporalización, como la espacialización, autentifica el relato, y desde el punto de vista textual consiste en la aportación de una serie de referencias o indicadores, que pueden ser

explícitos o implícitos, según obedezcan al tiempo medido por el reloj o por otros referentes (Villanueva, 2002: 50)

Partiendo de estas pinceladas que se nos ofrecen, nos adentramos en la búsqueda de algunos elementos más visibles en la obra.

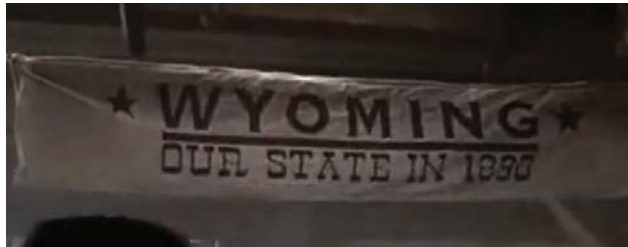
Tenemos alguna referencia a la sucesión de los días, como cuando Kohlhaas le impone tres días a Wenzel von Tronka para devolver sanos a los caballos. O cuando interpone la demanda y pasan los meses sin respuesta:

Gleichwohl vergingen Monate, und das Jahr war daran abzuschließen, bevor er von Sachsen aus auch nur eine Erklärung über die Klage, die er daselbst anhängig gemacht hatte, geschweige denn die Resolution selbst erhielt. (Kleist, 2008: 20)

Salvo estas pequeñas referencias, la historia sigue lo ocurrido en la crónica de manera continua y sin saltos temporales.

Todos estos aspectos que hemos realizado en la obra literaria, también aparecen en la película *Jack Bull*.

La transformación más relevante, es el tiempo en el que transcurre la película ya que cambia drásticamente, se halla en el siglo XIX, concretamente en el año 1890:



Si bien decíamos que apreciábamos dos *flashbacks* o analepsis en la *Novelle*, tenemos el mismo recurso en el largometraje: un recuerdo desafortunado por parte del protagonista, que vuelve la vista atrás pensando en su mujer Cora, cuando camina por el mismo lugar donde ocurrió aquel desafortunado accidente. Por ello recordamos la muerte de la misma, re-visualizando la trágica escena a la vez que observamos al protagonista.

Las siguientes secuencias corresponden a dicho recurso; de hecho, en la segunda secuencia, el director, para marcar la diferencia con el tiempo de la narración, expone la imagen en color sepia:



Por ello, el uso del *flashback*, una vez está caminando Redding por el lugar donde tristemente falleció su mujer, supone una elipsis narrativa también, ya que corta el proceso de la narración y nos lleva a otro espacio-tiempo.

La elipsis, por su parte, como hemos podido comprobar, forma parte intrínseca de las narraciones, es un instrumento que permite pasar de un espacio temporal a otro, en palabras de Federico Casetti lo observamos más detenidamente:

La elipsis, actúa mediante un corte limpio cuando, sin solución de continuidad alguna, el relato pasa de un espacio temporal a otro, omitiendo completamente la porción de tiempo comprendida entre los dos. La elipsis, pues opera en un nivel de profunda discontinuidad del tejido fílmico, más allá de la superficialidad de los saltos mínimos de montaje típicos del resumen ordinario, o incluso de las más sensibles omisiones del resumen marcado. Por lo demás, esta profundidad en la intervención, además de señalar de modo preciso el ritmo de la representación, ejerce numerosos efectos sobre la dinámica perceptiva y cognitiva del espectador. (Casetti, 1990: 159)

Así pues, tenemos otro espacio de tiempo compartido entre los dos protagonistas, y a su vez antagonistas, de nuestro relato. La imagen, anuncia dos situaciones en un espacio diferente, pero en un mismo plano. Por tanto, otra elipsis narrativa en el tiempo:



Pese a esta evidente discordancia, el resto del tiempo que transcurre es semejante. Es decir, se vuelven a pedir siete días para satisfacer la petición de Myrl Redding, así lo apreciamos en la siguiente imagen:



En el largometraje que analizamos, somos conscientes de todos estos aspectos realistas que conforman la historia a través del espacio, el tiempo y de los personajes. Todos ellos son los artífices de que la historia fílmica adquiera verosimilitud.

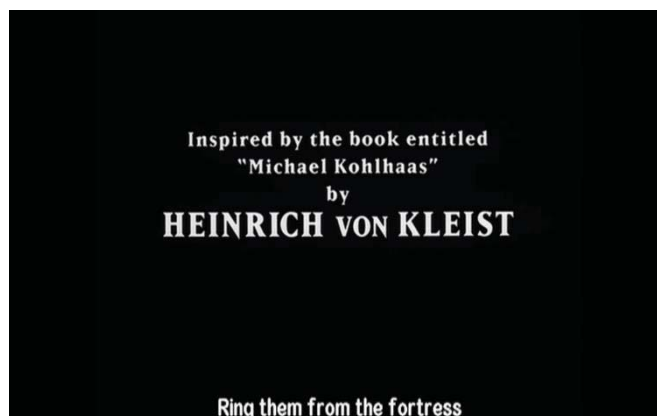
Como hemos analizado, las similitudes son mucho mayores que las diferencias entre las dos artes. De hecho, las discrepancias residen fundamentalmente en el título y los nombres de los protagonistas y en el espacio, que luego analizaremos.

El título de ambas, la *Novelle Michael Kohlhaas* de Heinrich von Kleist, frente a *The Jack Bull* de John Badham. El cambio en el título es total, así como lógicamente el tiempo de la enunciación y enunciado, en la obra literaria, procedente de una crónica de los siglos X-XI, pero narrando el acontecimiento en el siglo XV y, en contraste con el filme, comprendido en el año 1890.

Lo que el director de la producción hace, es crear una historia con una temática diferente, una adaptación al género Western, modificando pequeños elementos que, sin embargo, no alejan al espectador de creer que la historia tiene verosimilitud. El autor, desde el inicio del filme, nos muestra que como en la *Novelle* se basa en un hecho real:



Del mismo modo, al finalizar la filmación, nos ilustra sobre la fuente de inspiración para desarrollar la obra, que no es otra que la historia de Michael Kohlhaas de Heinrich von Kleist:



6. 2. *El espacio*

En cuanto a los lugares donde se desarrolla la acción, Kleist nos da solo pinceladas, sin profundizar en ellos. Simplemente, en determinados momentos hace partícipe al lector de los lugares en que sucede la acción, sin darles mayor relevancia.

Desde el primer momento, nos cuenta que la historia ha sucedido en Alemania. En la primera página nos detalla concretamente que tiene lugar en las orillas del río Havel. En la misma página también nos habla del río Elba:

An den Ufern der Havel lebte um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts ein Rosshändler namens Michael Kohlhaas, Sohn eines Schulmeisters, einer der rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit. (Kleist, 2008: 7)

...als er an die Elbe kam und bei einer stattlichen Ritterburg auf sächsischem Gebiete einen Schlagbaum traf, den er sonst auf diesem Wege nicht gefunden hatte. (Kleist, 2008: 7)

A continuación, nos habla de Dresde y del destino del viaje a Leipzig, concretamente a Pleißenburg:

ein verdeckter Wagen, der beim Anbruch des Tages aus dem Hofe des Herrenzwingers kam, fuhr, von vier schwer bewaffneten Reitern begleitet, auf die Straße nach Leipzig hinaus, wobei die Reiter auf eine unbestimmte Art verlauten ließen, dass es nach der Pleißenburg gehe. (Kleist, 2008: 41)

[...] so gehe ich nach Dresden, und lege sie ihr vor. (Kleist, 2008: 46)

Otras de las localizaciones que nos transmite el autor son Wittenberg y Brandemburgo, nombradas de manera concreta. Asimismo, vemos cómo Kleist utiliza los cargos nobiliarios, como el príncipe elector de Sajonia y Brandemburgo:

Kohlhaas befand sich um diese Zeit gerade in Brandenburg... (Kleist, 2008: 19)

Der Junker ist in Wittenberg! (Kleist, 2008: 36)

...der mir viel Unrecht zugefügt, habhaft zu werden, als um einer Verhandlung willen, die mir unbekannt ist, der Kurfürst von Sachsen und der Kurfürst von Brandenburg in Jüterbog, einem Marktflecken (Kleist, 2008: 87)

Por su parte, el espacio fílmico se desarrolla en un lugar concreto que es especialmente relevante en el progreso de la acción. Comenzando por la nueva creación del estado de Wyoming:



Otro de los escenarios en los que se localizaría, sería la feria de Casper, Medicine Bow y por supuesto Cheyenne, que es la ciudad más poblada de Wyoming:





A continuación, podemos ver un mapa con los territorios en los que se desarrolla la historia narrada por Heinrich von Kleist:



Karte zum Schauplatz

6. 3. *Los personajes*

En este apartado, destacaremos los rasgos más característicos de los personajes principales de ambas obras. Primero, hablaremos del protagonista literario y, a continuación, expondremos los rasgos convergentes y divergentes del protagonista fílmico con todos los personajes.

6. 3. 1. Michael Kohlhaas

El propio título de la obra está tomado del nombre de su personaje principal, Michael Kohlhaas. Su figura central determina por completo la acción y desarrollo de la *Novelle* de principio a fin.

En el inicio, se nos da, de manera sintética, un resumen de la vida de Kohlhaas, expresado a través de un narrador que cuenta de manera alejada la historia, procedente de una crónica medieval:

An den Ufern der Havel lebte um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts ein Rosshändler namens Michael Kohlhaas, Sohn eines Schulmeisters, einer der rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit. – Dieser außerordentliche Mann würde bis in sein dreißigstes Jahr für das Muster eines guten Staatsbürgers haben gelten können. Er besaß in einem Dorfe, das noch von ihm den Namen führt, einen Meierhof, auf welchem er sich durch sein Gewerbe ruhig ernährte; die Kinder, die ihm sein Weib schenkte, erzog er in der Furcht Gottes zur Arbeitsamkeit und Treue; nicht einer war unter seinen Nachbarn, der sich nicht seiner Wohltätigkeit oder seiner Gerechtigkeit erfreut hätte; kurz, die Welt würde sein Andenken haben segnen müssen, wenn er in einer Tugend nicht ausgeschweift hätte. Das Rechtgefühl aber machte ihn zum Räuber und Mörder. (Kleist, 2008: 7)

Es curioso, por otra parte, cómo el narrador no caracteriza físicamente a Michael Kohlhaas, pero sí lo sitúa en un espacio rural, con un origen humilde, dos hijos, padre de familia, casado, querido por sus vecinos y con una profesión rural, de nuevo nos encontramos con un elemento realista:

[...] Sohn eines Schulmeisters, einer der rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit. – Dieser außerordentliche Mann würde bis in sein dreißigstes Jahr für das Muster eines guten Staatsbürgers haben gelten können. Er besaß in einem Dorfe, das noch von ihm den Namen führt, einen Meierhof, auf welchem er sich durch sein Gewerbe ruhig ernährte; die Kinder, die ihm sein Weib schenkte, erzog er in der Furcht Gottes zur Arbeitsamkeit und Treue (Kleist, 2008: 7)

También se nos revela, en el inicio, la edad del propio Kohlhaas: «Dieser außerordentliche Mann würde bis in sein dreißigstes Jahr für das Muster eines guten Staatsbürgers haben gelten können» (Kleist, 2008: 7).

El sentido de la justicia que se advierte desde las primeras líneas del relato, prosigue durante toda la obra, incluso en situaciones adversas. La caracterización psicológica del personaje, del sentido férreo de la justicia, hace que venza los impulsos violentos:

Dem Roßhändler schlug das Herz gegen den Wams. Es drängte ihn, den nichtswürdigen Dickwanst in den Kot zu werfen und den Fuß auf sein kupfernes Antlitz zu setzen. Doch sein Rechtgefühl, das einer Goldwaage gleich, wankte noch [...] (Kleist, 2008: 13)

Es importante también la evolución que Kleist crea en el personaje. Debido a la sucesión de los acontecimientos injustos y a las dificultades en su camino, Kohlhaas decide pasar a la acción sin importarle otros aspectos y prefiere ceder sus tierras por buscar la justicia en un primer momento:

Er lud einen Amtmann, seinen Nachbar, zu sich, der längst mit dem Plan umgegangen war, seine Besitzungen durch den Ankauf der ihre Grenze berührenden Grundstücke zu vergrößern, und fragte ihn, nachdem sich derselbe bei ihm niedergelassen, was er für seine Besitzungen im Brandenburgischen und im Sächsischen, Haus und Hof in Bausch und Bogen, es sei nagelfest oder nicht, geben wolle. Lisbeth, sein Weib, erblasste bei diesen Worten. Sie wandte sich und hob ihr Jüngstes auf, das hinter ihr auf dem Boden spielte, Blicke, in welchen sich der Tod malte, bei den roten Wangen des Knaben vorbei, der mit ihren Halsbändern spielte, auf den Rosskamm und ein Papier werfend, das er in der Hand hielt. (Kleist, 2008: 24)

Cabe destacar la verosimilitud psicológica que el autor ha querido reflejar, donde muestra a un personaje movido por impulsos de venganza y odio hacia la figura del junker. Por tanto, observamos un aspecto de nuevo realista tras un suceso trágico, como lo es la muerte de su mujer, que supone una evolución psicológica del protagonista, que ya solo busca venganza. Lo podemos apreciar en cada amenaza al junker y la posterior unión a su causa de varios adeptos:

[...] wie Wittenberg war, nicht trotzen konnte, so verfasste er ein zweites Mandat, worin er nach einer kurzen Erzählung dessen, was ihm im Lande begegnet, jeden guten Christen, wie er sich ausdrückte, unter Angelobung eines Handgelds und anderer kriegerischen Vorteile aufforderte, seine Sache gegen den Junker von Tronka als dem allgemeinen Feind aller Christen zu ergreifen. In einem anderen Mandat, das bald darauf erschien, nannte er sich "einen reichs- und weltfreien, Gott allein unterworfenen Herrn", eine Schwärmerei krankhafter und missgeschaffener Art, die ihm gleichwohl bei dem Klang seines Geldes und der Aussicht auf Beute unter dem Gesindel, das der Friede mit Polen außer Brot gesetzt hatte, Zulauf in Menge verschaffte, dergestalt, dass er in der Tat dreißig und etliche Köpfe zählte,

als er sich zur Einäscherung von Wittenberg auf die rechte Seite der Elbe zurückbegab. (Kleist, 2008: 36-37)

A modo de conclusión podemos afirmar que, pese a la no caracterización física del personaje principal, el héroe tiene una cierta complejidad, desde la primera palabra hasta la última; todo lo que rodea está justificado, sea o no correcto, la psicología del personaje está expresada en cada palabra y se conforma una historia verosímil de principio a fin.

En cuanto al personaje fílmico, se advierte cómo el director ha querido ser fiel a la obra literaria donde vemos un protagonista idéntico prácticamente.

De nuevo el héroe de la historia, es un comerciante de caballos, padre y casado felizmente. Vive junto a ellos en una granja y trabaja junto a tres compañeros fieles vendiendo caballos en diversas ferias:



Físicamente, aquí podemos apreciar cómo es nuestro héroe: es un hombre de estatura media, moreno y al igual que en la obra literaria, un hombre con unos principios férreos, siempre diciendo la verdad a pesar de las consecuencias, que marcarán el conflicto de la obra y el desarrollo de los acontecimientos, como podemos corroborar, con los diversos fotogramas.

Así en la siguiente escena, observamos el aspecto físico de Myrl y cómo su mujer teme por las consecuencias que pueda sufrir nuestro protagonista por decir siempre la verdad:



Tras la muerte de su mujer, comenzamos a ver un cambio en la actitud del personaje, dispuesto a todo por la justicia, la cual no actúa, teniendo que tomarla por sí mismo. Se advierte un carácter fuerte y valiente, presentándose él mismo delante de todos los habitantes sin titubear, de nuevo otro rasgo concreto y trascendental en la *Novelle* también:





Sim embargo, pese a que la fama que acompaña a nuestro héroe es la de un justiciero, tras prender fuego a los establos de aquellos que no son afines a su causa y ocultan a Henry Ballard, tiene un carácter noble, sufriendo cuando se le hace daño a sus amigos y a sus enemigos de manera innecesaria. De este modo, podemos ver a un Redding diferente en las siguientes dos escenas.

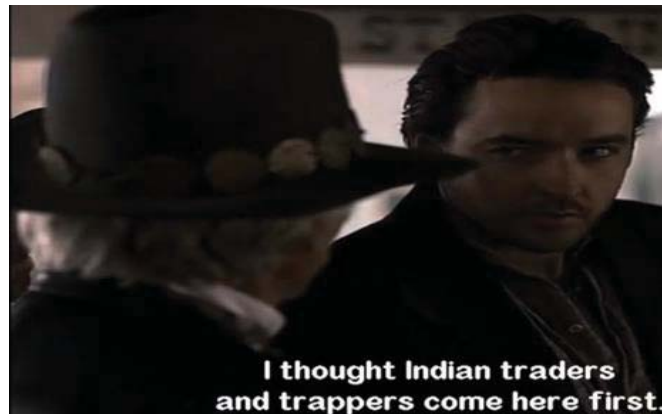
La primera de las imágenes, correspondería con un Redding altivo junto a sus aliados y la segunda, a un personaje abatido, tras disparar en defensa de un compañero:



Si bien hemos señalado las similitudes de los personajes respectivos en ambos códigos artísticos, el filme aporta algunas diferencias. En primer lugar, el nombre, Michael Kohlhaas frente a Myrl Redding, un cambio de nombre total en la película.

Otros cambios que encontramos entre las dos manifestaciones artísticas, se encuentran en las acciones más relevantes del protagonista por excelencia. Así, en Michael Kohlhaas, el enfrentamiento venía derivado del falso peaje que éste debía

pagar, frente al filme, donde el primer punto de inflexión entre ambos protagonistas comienza antes del peaje en una conversación previa. El hecho concreto que hace estallar dicho conflicto, es la contestación de Myrl frente a Ballard en el que después de una gran cantidad de provocaciones, le contesta con un hecho verídico:



6. 3. 2. Wenzel von Tronka

El segundo personaje más importante de la obra es el junker Wenzel von Tronka. Podemos decir de él que es el antagonista de Kohlhaas. Desde su posición elevada de aristócrata —que se acredita con el término ‘Junker’—, nos revela bien pronto un carácter déspota, egoísta y con unas actuaciones arrogantes:

Der Junker, den der mächtige Schweißhengst sehr reizte, befragte ihn auch um den Preis; der Verwalter lag ihm an, ein Paar Rappen zu kaufen, die er wegen Pferdemangels in der Wirtschaft gebrauchen zu können glaubte; doch als der Rosskamm sich erklärt hatte, fanden die Ritter ihn zu teuer, und der Junker sagte, dass er nach der Tafelrunde reiten und sich den König Arthur aufsuchen müsse, wenn er die Pferde so anschlage. (Kleist, 2008: 9)

Según avanza la historia —y somos partícipes de los problemas entre Kohlhaas y el junker—, se desvelan unas actitudes cobardes, huyendo continuamente y sin enfrentarse al propio problema: «[...] fragte sie, wo der Junker Wenzel von Tronka sei?» (Kleist, 2008: 35).

Vemos de nuevo cómo el autor no caracteriza al personaje físicamente, si bien hace una única y escueta descripción acerca de la delgadez del mismo, pero no volverá a hablar de ningún aspecto físico. De nuevo estamos frente a un personaje complejo psicológicamente y realista, con unas decisiones que marcan el camino narrativo y del propio Wenzel von Tronka.

De nuevo obtenemos una imagen de otro personaje equiparable desde sus rasgos físicos. Como vemos en los fotogramas, es un hombre muy delgado, sobre todo, en cierto momento de la narración:



Se trata, como ya se ha dicho, de otro personaje central y gran protagonista de nuestra película televisiva. Físicamente, por motivos obvios, podemos ampliar su caracterización, describiéndole como una persona de edad avanzada, de estatura media, pelo canoso y ojos oscuros:



Su carácter se presenta desde el comienzo de la filmación, al igual que en la *Novelle*, coincidiendo la personalidad en los dos ámbitos, literario y cinematográfico. De esta manera podemos definirle como una persona con un carácter fuerte y arrogante:



No obstante, en el transcurso de la acción, ya no nos encontramos ante un personaje fuerte, sino profundamente cobarde, huyendo sin cesar y con un aspecto totalmente desaliñado, no como acostumbrábamos a visualizar. Otro motivo convergente y comparable en el desarrollo de las dos historias:



En cuanto a las disparidades del antagonista de las narraciones, de nuevo la principal es el nombre, pasando de la denominación de Wenzel von Tronka a Henry Ballard.

Debido a la transformación de la época en la que acontecen los relatos, no podemos hablar del mismo cargo, ya no hay nobleza rural como tal, pero sí un terrateniente, lo que no resulta muy alejado de su fuente.

6. 3. 3. Lisbeth

Vayamos ahora a Lisbeth, la mujer del protagonista. Nada más comenzar la historia, el narrador nos habla de ella, como esposa del héroe, a quien le dio hijos: «[...] die Kinder, die ihm sein Weib schenkte, erzog er, in der Furcht Gottes [...]» (Kleist, 2008: 7).

Posteriormente, cuando las acciones comienzan a desarrollarse, vamos conociendo un poco más sobre ella; primero, su nombre, después de la pérdida de los caballos y del conflicto en el castillo. Lisbeth al regreso de su marido, le narra lo acaecido:

Sobald er bei seiner Ankunft in Kohlhaasenbrück Lisbeth, sein treues Weib, umarmt und seine Kinder, die um seine Knie frohlockten, geküsst hatte, fragte er gleich nach (Kleist, 2008: 15)

Es importante el carácter de Lisbeth: podemos definirla como una mujer tremendamente inteligente, valiente, ya que ella misma es quién propone llevar personalmente la carta de demanda en lugar de su marido y mediar por él. Es también una mujer que aconseja en varias ocasiones al propio Kohlhaas:

Lisbeth versetzte, daß es in tausend Fällen einer Frau leichter sei, als einem Mann, ihm zu nahen. Gib mir die Bittschrift, wiederholte sie; und wenn du weiter nichts willst, als sie in seinen Händen wissen, so verbürge ich mich dafür: er soll sie bekommen! Kohlhaas, der von ihrem Mut sowohl, als ihrer Klugheit, mancherlei Proben hatte, fragte, wie sie es denn anzustellen denke; (Kleist, 2008: 28-29)

Del mismo modo, encontramos a la mujer del Myrl Redding en los primeros minutos de la película televisiva. Vemos a una esposa y su hijo, haciéndonos partícipes en la relación que les une.

El carácter de Cora es el de una mujer feliz que vive preocupada por las actuaciones de su marido, quien lleva la justicia por bandera.

Las divergencias entre los personajes se encuentran en el nombre, Lisbeth y Cora, así como un carácter risueño en Cora, que bromea con su marido, del cual Kleist no nos dio ninguna referencia, por lo que este aspecto sería invención del director John Badham:



Físicamente, es una mujer bella, rubia y de estatura media. Al igual que en el relato narrativo, es una mujer decidida a ayudar a su marido en su causa, que llega a la muerte por accidente, al entregar la demanda al gobernador, pero también temerosa por el carácter de su esposo, sintiéndose más válida para las cuestiones políticas que él:



Apreciamos así, un personaje equivalente al de Michael Kohlhaas en todos los aspectos.

6. 3. 4. La gitana

En el caso de la figura de la gitana, el personaje ficticio, sí se describe físicamente:

Der Rosshändler, der eine sonderbare Ähnlichkeit zwischen ihr und seinem verstorbenen Weibe Lisbeth bemerkte, dergestalt, dass er sie hätte fragen können, ob sie ihre Großmutter sei, denn nicht nur, dass die Züge ihres Gesichts, ihre Hände, auch in ihrem knöchernen Bau noch schön, und besonders der Gebrauch, den sie davon im Reden machte, ihn aufs Lebhafteste an sie erinnerten, auch ein Mal, womit seiner Frauen Hals bezeichnet war, bemerkte er an dem ihrigen. (Kleist, 2008: 103)

Es el único aspecto no realista de la narración pero que, si profundizamos un poco más, quizá no sea un aspecto añadido para eliminar verosimilitud, sino todo lo contrario. En la época en la que la crónica fue encontrada, era común la creencia en

la magia y las brujas, por lo que es posible que fuese un elemento verosímil para aquellos siglos.

El personaje de la gitana, desaparece por completo en el relato de Badham, no hay ni rastro de ningún aspecto mágico ni extraño que cambie el desarrollo del destino final de todos los personajes que componen la estructura fílmica.

6. 3. 5. Lutero

Si hablamos del carácter realista de la *Novelle*, no podemos olvidar a la figura del momento, Martín Lutero. Admirado por nuestro héroe, quien sigue su fe, crea en el propio Kohlhaas un enorme pesar al ver cómo interpone escritos contra él.

La figura de Lutero, marca un cambio en el desarrollo de los acontecimientos y de las actuaciones del héroe principal. Sus cartas, nos muestran un personaje fuerte, poderoso y quizá poco empático en un inicio, que se muestra muy duro con Kohlhaas:

Diesem Mann, Herr, tat ich kein Unrecht, denn sein Dasein ist meiner Seele fremd?' Das Schwert, wisse, das du führst, ist das Schwert des Raubes und der Mordlust, ein Rebell bist du und kein Krieger des gerechten Gottes, und dein Ziel auf Erden ist Rad und Galgen und jenseits die Verdammnis, die über die Missetat und die Gottlosigkeit verhängt ist. Wittenberg, usw. Martin Luther. (Kleist, 2008: 44)

Por ende, no sería verosímil que en el discurso cinematográfico apareciese Lutero, ya que la película se ubica en el siglo XVIII y Martín Lutero, se ubica entre los siglos XV y XVI. En virtud de ello, no hallamos rastro del reformador, pero sí encontramos un personaje que nos recuerda de algún modo al padre del luteranismo, se trata de Joe. B. Tohliver John.

Su aspecto es el de un hombre robusto, de facciones duras, con una estatura alta. Es sumamente curioso la imagen que tenemos en el siguiente fragmento, ya que se nos viene a la cabeza de manera espontánea la de Lutero leyendo los escritos que Kohlhaas dedicaba a su enemigo, publicándolas en cada lugar. El fotograma en cuestión es equivalente a la figura de Lutero, incluso en el gesto del juez Tohliver:



Pese a ser duro en un inicio, ya que rechaza la demanda que Cora le hace llegar, posteriormente tendrá un acercamiento con el protagonista y tratará de ayudarlo de la manera más justa posible, accediendo a la petición de justicia y tomándola personalmente:



A modo de conclusión, podemos afirmar que todos los personajes están dotados de una enorme verosimilitud psicológica, que determina el suceder de sus vidas. Todos sus actos tienen repercusiones, Kleist hace que el lector se sumerja en la profundidad del carácter de cada personaje y se refleje en ellos. Si bien no toma partido por ninguno, todos son caracterizados de manera objetiva y el autor deja que sea el lector quien se posicione y saque sus propias conclusiones.

Muy relevante es el uso de nombres reales de la propia crónica y de la historia como Kohlhaas, Lutero o el propio Wenzel von Tronka.

Por tanto, de un modo ejemplar el propio autor, refleja una psicología perfectamente detallada en cada página de cada uno de los personajes, desde los motivos por los que realizan los actos, sus propios miedos, debilidades, fortalezas y,

en definitiva, todo aquello que caracteriza a un personaje dotado de un realismo extremo de principio a fin.

En cuanto a Badham y su versión de la historia de Michael Kohlhaas, nos hace partícipes de una historia verosímil, ya que acertadamente traslada la narración a un género llamativo como el Western. Este acto, que puede marcar un prejuicio a la hora de visualizar la película, se esfuma nada más comenzar la narración. Cada personaje, sus conflictos, discrepancias, acuerdos y desarrollo de cada trama son reales, con un eje central en el que cualquier ser humano puede identificarse y estar de acuerdo o no con lo ocurrido en la historia.

7. Otros recursos fílmicos

Hemos afirmado que literatura y cine se encuentran fuertemente vinculados, de tal modo, que encontraremos en el relato cinematográfico múltiples caracteres de la literatura puesto, que el cine nace en la literatura de alguna manera, y ambas manifestaciones artísticas están fuertemente vinculadas:

El cine nació cuando aquel sistema de reproducción fotográfica acudió a la literatura, a los textos narrativos de ficción, para contar historias imaginarias. Ocurrió en Francia en 1902. [...] Desde entonces ambos sistemas semióticos y artísticos fueron inseparables. Se trataba de contar una historia ficcional y para ello había que recurrir al sistema narrativo existente, el discurso verbal de la novela o el cuento, y transponerlo a otro sistema narrativo no menos eficaz, porque novela y cine, texto narrativo verbal y texto narrativo visual, no son más que dos formas de narrar una historia, por medio del lenguaje verbal la primera y por medio del lenguaje visual, de la imagen el segundo. (Gago, 1999: 205)

Debido a la época en la que nace el cine, es lógico que tuviese más recursos temáticos ya creados verbalmente y no en imágenes, como afirma Darío Villanueva, aprovechando así el cine la narración literaria para construir su propia historia: «Cuando una novela es llevada al cine sucede que su discurso es aprovechado como historia para otro discurso ulterior, totalmente distinto del original literario: el discurso fílmico» (Villanueva, 1999: 217).

Veremos mejor —de manera práctica— aquellos recursos que el discurso fílmico utiliza de la literatura, a través de la comparación entre *Michael Kohlhaas* y *The Jack Bull*.

7. 1. Orden del discurso

El orden en el discurso de la película, sigue exactamente el de su fuente, *Michael Kohlhaas*: misma introducción, nudo y desenlace trágico, como ya vimos en el resumen de ambas narraciones.

Ambos textos, fílmico y literario, siguen un orden lineal, salvo en la *Novelle*, que comienza con una anacronía al iniciarse la historia, desvelando el desarrollo ulterior del protagonista, para después volver a un desarrollo lineal de la trama, como ya pudimos observar con anterioridad:

An den Ufern der Havel lebte um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts ein Rosshändler namens Michael Kohlhaas, Sohn eines Schulmeisters, einer der rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit. – Dieser außerordentliche Mann würde bis in sein dreißigstes Jahr für das Muster eines guten Staatsbürgers haben gelten können. Er besaß in einem Dorfe, das noch von ihm den Namen führt, einen Meierhof, auf welchem er sich durch sein Gewerbe ruhig ernährte; die Kinder, die ihm sein Weib schenkte, erzog er in der Furcht Gottes zur Arbeitsamkeit und Treue; nicht einer war unter seinen Nachbarn, der sich nicht seiner Wohltätigkeit oder seiner Gerechtigkeit erfreut hätte; kurz, die Welt würde sein Andenken haben segnen müssen, wenn er in einer Tugend nicht ausgeschweift hätte. Das Rechtgefühl aber machte ihn zum Räuber und Mörder. (Kleist, 2008: 7)

Como el autor José Luis Sánchez Noriega expone, el relato lineal añade un mayor realismo a la filmación:

Un relato lineal es aquel donde los acontecimientos se suceden cronológicamente, según un antes y un después, es decir, cuyo orden es respetuoso con el orden de la historia. El relato lineal es la forma más elemental del discurso —una especie de grado cero— y, al no existir la manipulación el orden temporal, se exige a sí mismo cierta transparencia. (Noriega, 2000: 100)

7. 2. Añadidos

En el relato, encontramos añadidos, que marcan la presencia del autor fílmico: Son secuencias dramáticas completas, que varían en la película televisiva, existen algunos añadidos ficticios como la historia paralela de su ayudante Billy. En ella podemos ver cómo Billy es maltratado en la *Novelle* cuando está al cuidado de los caballos, pero posteriormente, cuando Redding es citado a juicio y le proponen un trato, apreciamos que toman sendas diferentes en su historia, continuando Billy con su lucha particular por el terreno:



No debemos olvidar, que esta situación se nos presenta en los primeros momentos de la narración con el primer choque entre nuestros protagonistas Ballard y Redding, que siempre apoyó a su fiel amigo:



El causante determinante de este añadido es el género en el que se engloba al filme, el *western*. Así, podemos afirmar que estamos ante un género muy característico, por tanto, es un añadido esencial en la construcción cinematográfica de dicho filme.

De acuerdo con el autor Rick Altman en su libro *Los géneros cinematográficos*, podemos definir el género western de la siguiente manera:

Un estudio minucioso del *western* propondría, sin duda, buscar sus orígenes en la combinación de los escenarios exóticos del género de viajes (y el oportuno desplazamiento de la industria hacia el sur de California) con las situaciones de suspense propias del género policiaco (y sus atributos melodramáticos [...]). Desde un punto de vista cultural, sería esencial subrayar el valor del *western* como género netamente americano, una excelente fórmula basada en el crisol de culturas, en un periodo de creciente inquietud respecto a una inmigración prácticamente ilimitada. (Altman, 1999: 63)

7. 3. *Supresiones*

También hallamos algunas supresiones, de acciones, de descripciones, de personajes, de diálogos, de episodios completos en la filmación, como pudimos apreciar en los personajes que desaparecen en el filme: Lutero, la gitana y los *flashbacks* en su encuentro, no aparecen en ningún momento, quizá para dotar de mayor realismo la obra.

7. 4. *Traslaciones y evocaciones*

En cuanto a las traslaciones de espacios, diálogos acciones o personajes, el lugar en el que se desarrolla la acción novelesca es Alemania frente a Estados Unidos como hemos afirmado con anterioridad. Al igual que los personajes y su cambio íntegro en sus nombres: Michael Kohlhas vs. Myrl Redding, Lisbeth vs. Cora, Wenzel von Tronka vs. Henry Ballard.

Las visualizaciones más importantes del discurso fílmico, son aquellas acciones evocadas, sugeridas o presupuestas por el relato literario que aparecen explicitadas en la película (Noriega, 2000:140). Ejemplo por antonomasia, sería la muerte de Lisbeth y su ceremonia en el funeral.

El director cinematográfico, ha querido hacer hincapié en el momento —con un enorme dramatismo— en el que Kleist quiso seguramente que el lector lo entendiese, ya que es el punto clave de ambas historias. Gracias al código visual, el dramatismo aumenta y hace posible que el lector se identifique de una manera más próxima con el protagonista.

CONCLUSIONES

Ya realizado el análisis de aquellos aspectos fundamentales de ambas ramas artísticas, literatura y cine, tratando una misma materia, hemos llegado a las siguientes conclusiones.

Una vez determinado el subgénero de la obra de Heinrich von Kleist, que no es otro que el de la *Novelle*, cuya narración es más breve que la novela y donde hay un aparente cuestionamiento de verosimilitud por la intromisión de elementos que pueden transmitir la sensación de ruptura con la base realista del relato, vemos cómo esta composición paradójica —en la medida en la que presenta una base verosímil que parece (solo parece) cuestionarse—, no resta credibilidad a la historia que desarrolla, y que, como se ha dicho, parte de una crónica medieval, por lo que la fundamentación realista está asegurada.

El ejemplo más claro de dicho realismo, lo hallamos en la figura del protagonista Michael Kohlhaas y en su carácter, a lo largo de la obra, ya que, debido al suceder de los acontecimientos, el personaje evoluciona pasando de ser un hombre firme y de ley, a ser un revolucionario y tomar la justicia por su mano debido a las injusticias sufridas y a los trágicos sucesos que acontecen. Esta evolución del protagonista la hemos establecido en una serie de seis puntos argumentales principales que son los que marcan también la evolución de la historia.

El tiempo de la narración es uno de los aspectos más destacables con algunos elementos técnicos como las analepsis (que marcan una retrospectiva hacia un tiempo de la aventura anterior al del orden natural de la historia), así como las prolepsis (que adelantan la narración a un tiempo posterior a aquel en el que la narración se encuentra).

En cuanto al espacio, la historia transcurre en Alemania y por territorios con nombre real y ubicaciones determinadas como el río Elba, entre otros, lo que dota a la historia de aspectos realistas y fácilmente identificables en la realidad efectiva.

Por consiguiente, los personajes que conforman el hilo argumental y la trama, no se salen de estas bases que hemos señalado, que son realistas y procedentes de

una antigua crónica medieval; además, cada uno de ellos tiene una caracterización psicológica asumible por el lector o el espectador, y experimenta una evolución, también asumible, que marca la trama y sobre todo el desenlace.

Este estudio que hemos llevado a cabo parte de los presupuestos teóricos de la literatura comparada, entre dos ramas artísticas dispares —literatura y cine— y a la vez cercanas, ya que donde las palabras a veces no pueden llegar las imágenes lo hacen y viceversa.

Por lo que a la parte fílmica respecta, hemos analizado y contrastado los mismos aspectos, desde el género al que se adhiere la cinta, que cambia drásticamente, con respecto a la *Novelle*, encaminándose hacia el *western*. A priori, derivar una vieja crónica medieval hacia la frontera estadounidense, puede parecer un aspecto poco realista, pero como hemos ejemplificado, resulta ser todo lo contrario al insertar dicho género cinematográfico en una etapa histórica concreta, como es la creación del estado de Wyoming en el siglo XIX.

Este tipo de adaptación y paso del código textual al visual, lo hemos denominado ‘transcodificación’, y hemos visto cómo dicha conversión no conlleva pérdidas significativas en la esencia de la historia.

Con la realización del análisis comparado entre las respectivas historias, literaria y fílmica, hemos encontrado algunos aspectos muy interesantes pertenecientes a la obra cinematográfica *The Jack Bull*. Estos aspectos que conforman el argumento y la estructura cinematográfica, dotan de un mayor realismo a la historia. Dichos elementos fílmicos son los añadidos, que, aunque se alejan de la fuente original textual, aportan un valor realista añadido, incluyendo una historia paralela secundaria, propia del género *western*, como es la historia entre los indios perseguidos, historia que ayuda a perfilar el género cinematográfico mencionado: el *western*.

Frente a los añadidos fílmicos, algunas supresiones apuntalan también el carácter realista, eliminando personajes como Lutero o la figura de la gitana, que en la obra literaria estaría unida a la superstición medieval y que, en pleno siglo XIX estaría fuera de lugar. Ambas supresiones, de haberse incluido en la película, resultarían elementos anacrónicos, que alejarían al espectador de la historia.

Del mismo modo y por el mismo motivo, las evocaciones y traslaciones son pertinentes para conformar la temática realista y la adecuación de la *Novelle* al nuevo código.

Concluimos así nuestro Trabajo de Fin de Grado, con la constatación de que ambas obras estudiadas están fuertemente emparentadas a pesar de desarrollarse en un tiempo y espacio alejados. Así, los personajes, aunque con nombres diferentes o incluso algún actante añadido en la película televisiva (el juez Joe Tolliver) o suprimido (Lutero), el tiempo y sus distintas técnicas (orden del discurso narrativo, analepsis, prolepsis y elipsis) nutren al filme de un realismo añadido que no se aleja sustancialmente de la obra de Kleist, como tampoco del origen de todo: la vieja crónica medieval.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fuentes:

BADHAM, John (1999): *The Jack Bull*, [DVD], New York, HBO Studio Productions.

KLEIST, H. v. (2008): *Michael Kohlhaas*, Frankfurt / M., Fischer Taschenbuch Verlag.

Estudios:

ALTMAN, Rick (1999): *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós Ibérica.

BRUNEL, Pierre / CHEVREL, Yves (1994): *Compendio de literatura comparada*, Madrid, Siglo XXI.

CASETTI, Francesco / DI CHIO, Federico (1991): *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós Iberica S. A.

CASTRO DE PAZ, José Luis / COUTO CANTERO Pilar / PAZ GAGO José M. (eds.) (1999): *Cien años de cine. Historia, Teoría y Análisis del texto fílmico*, A Coruña, Visor Libros.

FARO FORTALEZA, Agustín (2006): *Películas de libros*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.

GIL-ALBARELLOS PÉREZ-PEDRERO, Susana (2006): *Introducción a la literatura comparada*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid.

HEIMBÖCKEL, Dieter (2009): «Michael Kohlhaas», en *Kindlers Literatur Lexikon*, hrsg. von H. L. Arnold, Stuttgart, J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung / Carl Ernst Poeschel Verlag, Bd. 9, pp. 143-144.

KAUPPERT, Michael (2016): «Der Rechtsfall als Fall des Rechts. Die verkehrte Welt der Gerechtigkeit in Kleists *Michael Kohlhaas*», *Sozialer Sinn*, 6, I, pp. 45-70.

KORTEN, Lars (2007): «Novelle», en Schweikle, Günther und Irmgard [Hrsg.]: *Metzler Lexikon Literatur*, Stuttgart / Weimar, J. B. Metzler, pp. 547-548.

LÓPEZ JIMENO, Amor / MENDIZÁBAL DE LA CRUZ, Nieves / (2016): «Análisis semiótico de un texto fílmico: culturemas y símbolos en “Un toque de canela” de T. Bulmetis», *Tonos Digital. Revista de Estudios Filológicos*, 30, pp. 1-26.

MÍNGUEZ ARRANZ, Norberto (1998): *La Novela y el Cine. Análisis comparado de los recursos narrativos*, Valencia, Ediciones de la Mirada.

- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2000): *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós Ibérica.
- SCHMELING, Manfred (1984). *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Barcelona, Alfa.
- VILLANUEVA, Darío (1992): *Teorías del realismo literario*, Madrid, Instituto de España / Espasa Calpe.
- VILLANUEVA, Darío (2002): *El comentario del texto narrativo: cuento y novela*, Madrid, Mare Nostrum Comunicación.