

FRANCISCA CASTILLO MARTÍN

**DE LA NARRATIVA BREVE AL CINE:
TÉCNICAS DE ADAPTACIÓN**

TESIS DOCTORAL

**DIRIGIDA POR EL PROF. DR.
RAFAEL MALPARTIDA TIRADO**

**DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA I
Y FILOLOGÍA ROMÁNICA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

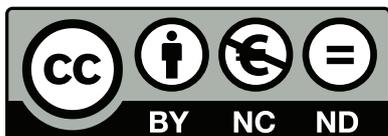
2013



**Publicaciones y
Divulgación Científica**

AUTOR: Francisca Castillo Martín

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons:

Reconocimiento - No comercial - SinObraDerivada (cc-by-nc-nd):

[Http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es)

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización
pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer
obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de
Málaga (RIUMA): riuma.uma.es

Quiero dar las gracias a todos y cada uno de los que han contribuido a la realización de esta Tesis. Hacerlo individualmente me llevaría casi otra resma de folios. Ellos, ellas, saben bien quiénes son, desde el momento en que hacia mi humilde persona han expresado o sentido de modo fehaciente ese amor sin el que no podría, parafraseando al gran Gabo, “vivir para contarla”. Pero creo que hay dos ejes motores que no puedo, y que ni quiero ni debo, dejar en el anonimato. Uno es mi familia: la consanguínea: mamá, mis tres hermanas, mis tres sobrinos y mi sobrina. Me siento afortunada de formar parte de vuestra trupe de cómicos; motivos hay los, pero dejemos las explicaciones para quienes las necesiten, que entre nosotros nos entenderemos. Por fin he comprendido que vuestro cometido no es jalearse mis devaneos literarios sino, simplemente, estar ahí. El otro eje axial es mi familia de tinta y celuloide, compañeros y sobre todo amigos; estaba escrito y filmado que nos encontraríamos en algún momento de este camino tan accidentado que me ha conducido hasta vosotros. Sin duda el hado va de incógnito y, entregado y cercano, da clases en Filología Hispánica de la UMA. No se lo digáis a nadie, pero su nombre es Rafa Malpartida.

A Miguel, mi padre, que se pasea con Hitchcock por los jardines del cielo.

Escribir y dirigir constituyen, ambos, actos de descubrimiento. Al final, la película está ahí y las historias están ahí, y uno tiene la esperanza de que la mutua influencia sea fructífera. Y, sin embargo, durante la dirección de Short Cuts algunas cosas surgieron directamente de mi propia sensibilidad, que tiene sus peculiaridades, y así es como debe ser. Sé que Ray Carver habría comprendido el que tuviera que ir más allá del mero hecho de rendir tributo. Algo nuevo ocurrió en la película, y quizá sea ésta la manifestación más verdadera de respeto.

Robert Altman

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN. LAS RELACIONES ENTRE EL CUENTO Y EL CINE.....	13
PRIMERA PARTE.....	19
I. REFLEXIONES ESTÉTICAS EN TORNO A LAS RECREACIONES FÍLMICAS INSPIRADAS EN TEXTOS LITERARIOS.....	21
II. UNA APROXIMACIÓN GENERAL AL FENÓMENO DE LAS ADAPTACIONES CINEMATOGRAFICAS DE OBRAS LITERARIAS.....	33
III. ENCUENTROS INTERDISCIPLINARES: HACIA UNA TEORÍA DEL HECHO FÍLMICO INSPIRADO EN OBRAS LITERARIAS.....	45
IV. TRAS LAS HUELLAS DEL CUENTO LITERARIO EN LA PANTALLA: DESBROCES Y DESLINDES.....	77
IV. 1. NARRATIVA BREVE: CUENTO Y <i>NOVELLA</i>.....	77
IV. 1.1. INTRODUCCIÓN: EL CUENTO, UN GÉNERO POLÉMICO.....	77
IV. 1.2. ANTECEDENTES DEL CUENTO CONTEMPORÁNEO: LA NECESIDAD DE CONTAR.....	78
IV. 1.3. EL CUENTO CONTEMPORÁNEO.....	79
IV. 1.3.1. EL CUENTO MODERNO: NOCTURNIDAD Y ATAVISMO.....	80
IV. 1.3.2. EL CUENTO POSMODERNO: LO PROSAICO Y LO DIURNO.....	86
IV. 1.4. EL METACUENTO.....	90
IV. 1.5. CUENTO ESFÉRICO Y CUENTO ELÍPTICO.....	92
IV. 1.6. CUENTO <i>PERVERSO</i> , CUENTO <i>IDÓNEO</i> , CUENTO <i>EXACTO</i>	96
IV. 2. LA <i>NOVELLA</i>	98
V. CUENTO Y CINE.....	103
V. 1. INTRODUCCIÓN.....	103
V. 1.1. CONDICIONES DE NARRATIVIDAD FÍLMICA.....	108
<i>Un tronco común: contar una historia</i>	108

<i>Tiempo cuentístico y tiempo fílmico</i>	113
<i>Acerca del tiempo poético en cine y cuento</i>	122
<i>Unidad y tensión en el filme con base a uno o más cuentos</i>	125
<i>El valor de los ruidos y los silencios</i>	127
<i>Palabra e imagen</i>	128
<i>El espacio umbestimmt del cuento, el espacio bestimmt del filme</i>	130
<i>Focalización</i>	131
<i>Los principios de mimesis y diégesis</i>	134
<i>Personajes de cuento y personajes de cine</i>	137
V. 1. 2. CONDICIONES DE ADAPTABILIDAD DEL CUENTO: TRADUCCIÓN, ADAPTACIÓN, CREACIÓN...	140
<i>Un gran imaginador libérrimo</i>	140
<i>Traducción</i>	144
<i>Adaptación</i>	147
<i>Recreación</i>	151
<i>Apropiación</i>	154
<i>Lecturas perversas</i>	155
<i>Principales transformaciones en el paso del texto cuentístico al filme</i>	156
VI. ANÁLISIS FÍLMICOS. UNA PANORÁMICA INTERNACIONAL	175
VI. 1. ADAPTACIONES.....	175
<i>Kwaidan</i>	175
<i>Diario para un cuento</i>	178
<i>La diligencia</i>	183
<i>Forajidos</i>	186
<i>Días de odio</i>	190
<i>Cuentos de la luna pálida</i>	193
<i>Rashomon</i>	197
<i>Vidas cruzadas/Short Cuts</i>	200
VI. 2. FILMES DE INSPIRACIÓN.....	202
<i>2001: una odisea del espacio</i>	202
<i>The Black Cat/Satanás</i>	204
<i>Los pájaros</i>	207
<i>Ojos negros</i>	210
<i>Blow up</i>	213

VI. 3. LECTURAS PERVERSAS.....	216
<i>Desafío total</i>	216
<i>Las nieves del Kilimanjaro</i>	218
SEGUNDA PARTE. TRES CASOS HISPÁNICOS: OBABA (2004), LOS GIRASOLES CIEGOS (2007) Y LA LENGUA DE LAS MARIPOSAS (1999)	223
<i>Obabakoak</i> (Bernardo Atxaga, 1988).....	225
<i>Obaba</i> (Montxo Armendáriz, 2005).....	258
<i>Los girasoles ciegos</i> (Alberto Méndez, 2004).....	289
<i>Los girasoles ciegos</i> (José Luis Cuerda, 2007).....	329
<i>¿Qué me quieres, amor?</i> (Manuel Rivas, 1995).....	363
<i>La lengua de las mariposas</i> (José Luis Cuerda, 1999).....	400
CONCLUSIONES	433
BIBLIOGRAFÍA	445
FICHAS FILMOGRÁFICAS	459

INTRODUCCIÓN

LAS RELACIONES ENTRE EL CUENTO Y EL CINE

Hace ya varias décadas que los estudios comparatistas han desechado, por inoperante, el acercamiento a las adaptaciones en tanto productos derivados (e implícitamente menores) de una literatura canónica cuya autoridad emergía de una antigüedad milenaria, reputada como exclusivo criterio determinante de su calidad artística. El giro metodológico, enriquecido con las aportaciones de numerosas disciplinas procedentes de las ciencias sociales, tiene en cuenta finalmente a las películas como creaciones únicas e irrepetibles, fruto de un concienzudo trabajo en equipo, y cuyo resultado dista mucho de ser una mera puesta en imágenes de una idea original o tomada de un tercero o terceros. La palabra clave, en este punto, es *interdisciplinaridad*: apertura de los estudios literarios a otras corrientes (muy especialmente, a la Psicología, los Estudios Visuales y la Teoría de la Comunicación) y asunción, por parte de los investigadores en comunicación visual, del paradigma literario como una de las más valiosas entre sus herramientas auxiliares. La Narratología Comparada es el lugar de intersección en que confluyen estos caminos destinados a encontrarse para aumentar la hondura de sus respectivos enfoques.

La presencia común de estructuras narrativas en textos literarios y filmes permite una comparación objetiva libre de prejuicios artísticos sobre la calidad de las obras. Las categorías pertinentes de análisis se refieren al contenido de la expresión y no a su forma: la diégesis y sus constituyentes de espacio, tiempo, personajes y punto de vista, asociados a un narrador y a un acto de enunciación.

Por lo que respecta a las adaptaciones, se reconoce, por una parte, que los filmes son obras autónomas respecto de las obras literarias que los inspiraron. Una película de tales características nunca será una versión filmada del texto, y si lo fuese, no podríamos hablar de adaptación, y sí de infrautilización del propio vocabulario y de la propia sintaxis fílmica, tan rica en giros y figuras expresivas *sui generis* que es capaz de contar lo mismo que el texto literario sin decir una sola palabra o sin tener que recurrir a un solo aporte narrativo prestado de la literatura.

Tanto más mostrará su genio creador y su talento el cineasta si, independientemente de un mayor o menor grado de similitud argumental, consigue distanciarse, en su expresión propia, del estilo y la técnica del autor literario. Cada medio posee sus propios recursos para vertebrar su relato y darle forma narrativa; sería inútil comparar filmes y obras literarias únicamente para comprobar cuáles son los procedimientos que emplean unos y otras, y en qué se diferencian. Más allá de los criterios formales, hay que preguntarse acerca del porqué de estos cambios y, si las transformaciones afectan a la sustancia ética de su obra, de si hay una intención, oculta o expresa, en el autor cinético. Medios y fines están al servicio de una narrativa visual que exige grandes dosis de virtuosismo para no destruir el mensaje ético que, en su trasfondo, contiene el texto literario. Y, si este bagaje se altera, el cineasta habrá de tener una buena razón para ello, porque de lo contrario, nos estará ofreciendo una visión deturpada o una lectura aberrante de la obra de la que se ha servido para confeccionar su propia creación.

La autoría, por otra parte, no está reñida con el respeto al texto literario. Pero respeto no significa fidelidad. El creador cinético, llevado por su genio, puede y debe ser tan “infidel” como su talento se lo permita. No podemos hablar en términos de fidelidad cuando lo que se comparan son dos medios de expresión tan disímiles, que dan lugar a dos formas artísticas tan diferenciadas como son el texto literario y el filme. Si la película es fiel a los modos narrativos de la literatura, es infiel a los modos narrativos privativos del cine. Si es fiel al argumento, cualquier añadido, supresión o transformación serán contemplados como sendas traiciones al texto. Y si es fiel al autor literario que ha “donado” o del que se ha tomado prestado el texto, será infiel al creador cinético. La fidelidad posee una aguda dimensión moral en franco conflicto con la libertad creativa, el mayor imperativo estético del cine. Un cine que se ha alimentado de otras artes narrativas amén de la literatura.

El narrador fílmico es un hijo de su tiempo, al igual que el literato lo es del suyo. Cada autor recibe o se forja activamente una formación estética en la que caben, además de los textos, los mensajes artísticos y los discursos políticos asociados a la pintura, la música, la escultura y la arquitectura, entre otras disciplinas. Cabe rastrear en los filmes un reflejo del gusto estético de su artífice, sin que estas nuevas visiones de la realidad, sobreimpuestas por el creador cinético, supongan un detrimento del texto. Antes al contrario: siendo la película una obra nueva y con plena autonomía con respecto a la

obra literaria, se enriquece con estos aportes, que manifiestan, además, la sensibilidad artística del cineasta.

El respeto al autor literario se calibra en la delicadeza de esa sensibilidad artística y en el modo de acercarse a la obra de referencia, no en el parecido que una reproducción ha logrado con respecto al original, que es máxima del copista, y no del creador. En este sentido, respetar al escritor consiste en entablar un diálogo profundo con él y con su obra (o a través de su obra) y darse cuenta de si los puntos de vista son complementarios o no, de si participan ambos de la misma comunidad de valores o no, de si el fin es el mismo, por muy distintos que sean los medios. Respetar puede ser, también, atreverse a prolongar la lectura que el escritor dejó apuntada entre líneas; es decir, atreverse a adivinar las intenciones y las palabras nunca escritas. Ello no tiene que ver con el estilo, y sí con la concepción del mundo, de la vida y de las relaciones susceptibles de originarse entre todos los existentes, sucedentes y actuantes que pueblan el universo de su artífice.

En la raíz del cuento se encuentran aquellas historias que a través de los tiempos han sabido conservarse, en esencia, idénticas. La recurrencia universal a tales argumentos hace pensar que el cuento es el receptáculo idóneo para expresar todo aquello que en un momento u otro de la historia ha traspasado al hombre, sobredimensionándole luego, haciéndole recapacitar acerca del porqué de su presencia en el mundo, del porqué de la existencia de fuerzas cósmicas de las que el propio hombre participa en una minúscula parte. Pivotando en torno a ejes básicos, amor y muerte, en torno a los que el cuento describe su particular periplo de aproximación o lejanía (tales son los movimientos de búsqueda o de pérdida, por ejemplo), poco importa el color local de las historias si no es para diferenciar unas de otras en superficie. Pero el sustrato nunca cambia. El cuento es la transfiguración de una substancia mágica, que pone al descubierto la relación del hombre con el mito. El argumento externo del cuento es en sí mismo una adaptación del modo en que los propios hombres han intentado explicar desde el origen su vertiente metafísica, pulsada en los acordes del arte narrativo. Entonces, el cuento era un ritmo primitivo, forzosamente avocado a reinventarse a sí mismo a través de sus acordes. Y en el auditorio se esperaba ansiosamente a que el cuentista (chamán o brujo) tocara la tecla prodigiosa que hiciera temblar al grupo sentado junto a la hoguera, en un estremecimiento unísono.

El cine de Hollywood se ha acomodado a un modo clásico de relato, caracterizado por su *sucesividad* y su *unidad de acción*. La cultura visual del espectador medio cuenta con pocos estímulos y escasas rupturas del canon narrativo prefijado: una historia que se cuenta a sí misma a través de *shots* semánticamente relacionados y claramente establecidos dentro de una línea temporal que se proyecta “hacia adelante”. Pocos son los realizadores que se atreven a insertar en sus filmes alteraciones en esta línea proyectiva. Pioneros del modo contemporáneo de relato, como Orson Welles o, años más tarde, Robert Altman, nos recuerdan que el medio ha madurado y busca su propio lenguaje, que habría de basarse, antes que en la palabra, en la imagen. El cuento es una potente *imagen* que “explota” en la mente del lector. ¿Cómo renunciar a ella y a la jugosa novedad que promete a una industria cansada de adaptar novelas?

Los cuentos atraen a un cine narrativo constantemente renovado en sus modos de recepción y consumo y remozado con ideas supuestamente nuevas en las que, tras la máscara tecnológica de los llamativos efectos especiales, se rastrea una cada vez mayor ausencia de argumentos originales. Para abrir un respiradero en este callejón sin salida, los cuentos se ofrecen como una de las más inteligentes y fecundas vías de regeneración. El cuento, ese “género chico” cuya pequeñez sólo se refiere al número de palabras o extensión objetiva, posee tanta vitalidad como antaño; ello explica en gran medida por qué el cineasta, de un tiempo a esta parte, se decanta por el “breve formato intenso” antes que por cualquier otro. Y es el latido concentrado de la vida el que se deja oír en la caja de resonancia del filme, un sonido nuevamente depurado y estilizado, mezclado con otros acordes, con otros ritmos, vertebrado en el espacio lumínico, atravesado por el tiempo en su fluir irreversible, irreparable, de ley newtoniana.

Las versiones fílmicas de cuentos estarán penetradas por esta atmósfera mágica que sólo se nos permite vislumbrar en la antesala del sueño o en estado de trance. Mucha de su fuerza descansa en su condición radicular de depositarias del inmenso caudal de cultura oral del mundo, traspuesto a un escenario móvil de velocidad vertiginosa, impensable sin los avances de la revolución mediática y la fijación de la imagen merced al proceso de condensación fotoquímica. Ciencia, estadio evolucionado de la magia. Pero, en un principio, era el Verbo, y el Verbo era con el Cuento, y con el Cuento era el Verbo. Forma heroica en que el primitivo semantizó su espacio, y con ello le concedió existencia, salvando a su progenie del caos de la alogia, más tarde auxilió en la epopeya civilizadora que ahora declina; el Cuento vuelve, transfigurado en sus

nuevas formas, a rescatar a la humanidad de sí misma, devolviéndola al origen ingenuo del principio, allá al fondo de la gruta, contemplando el fuego, presta a escuchar nuevas historias. Cada sociedad, en cada época del devenir histórico, necesita forjar su leyenda fundacional propia. El cine se ha consolidado, así, como el rapsoda de los tiempos modernos.

Pero el cuento es idóneo de cara a su adaptabilidad fílmica no sólo por sus celebradas brevedad e intensidad, rasgos atribuibles a su particular idiosincrasia. También lo es debido, precisamente, al margen de libertad que ofrece al cineasta para que pueda desarrollar ideas propias al calor de sus vacíos proteicos. Frente a la estructura cerrada de la novela, que impone contenidos y líneas argumentales al filme para que en él pueda verse reflejado el concepto de la obra en su conjunto, el cuento carece de cortapisas en tanto objeto de adaptación cinematográfica. Es más, su pequeñez obligará al autor cinético a ensancharlo en la nueva estructura fílmica creada a partir de él, pero no con él exclusivamente. El cuento es un disparadero de ideas nuevas o en germen, por lo que ofrece al cineasta un estímulo impagable para desarrollar su propia creatividad y llevar a cabo su propia lectura completiva, mientras que la novela extensa le impele a reducir, a descartar, a resumir y con ello a sacrificar elementos que formaban parte (a veces esencial) de su sistema narrativo.

Las intuiciones primeras de los contemporáneos al nacimiento del cine fueron más acertadas, en sus balbuceos, que las de todos los cineastas de escuela que llegaron después y convirtieron al aparato proyector de sueños en la industria que es hoy día. El kinetoscopio poseía tintes oníricos, mágicos, fantásticos y poéticos que luego se abandonaron prácticamente del todo. El filme experimental ha quedado reducido a una elite de creadores plásticos empeñados en rescatar ese espíritu original: antiburgués, anticientífico y antiliterario. Pero en absoluto antinarrativo. En esta línea, el cuento proporciona un mecanismo de evasión, un resorte escapista, al permitir al cineasta más osado experimentar con sus materiales, extraerlos de sus moldes contenedores y modelarlos en nuevas y sugerentes formas. Porque no hay nada menos canónico que el cuento; su primera ley fundamental es la carencia de reglas fijas de escritura.

Consagramos los esfuerzos del presente trabajo a analizar estas cualidades de la narrativa breve en tanto objeto de adaptación cinematográfica, para desembocar por fin en los tres casos hispánicos que estudiaremos con detalle en la segunda parte.

PRIMERA PARTE

I. REFLEXIONES ESTÉTICAS EN TORNO A LAS RE-CREACIONES FÍLMICAS INSPIRADAS EN TEXTOS LITERARIOS

El prejuicio académico de la supuesta sumisión estética del filme a la obra literaria en que se basa es uno de los principales escollos a la hora de plantear cualquier estudio comparativo mínimamente serio:

Si la obra de un artista se evalúa por los materiales de su arte, la pregunta es por qué, en tanto artistas, parece tener siempre un mayor valor la obra de un escritor (digamos: Paul Auster) que la de un cineasta (digamos: Alfred Hitchcock). La respuesta más plausible que surge es que los trabajos sobre transposición están concebidos por escritores o críticos literarios que le asignan mayor valor a la escritura del escritor que a la del cineasta. Es por eso que en tales trabajos las películas, finalmente, ocupan un lugar de meros pretextos, olvidándose de ese “otro mundo” y de ese “otro lenguaje” que son los del cine, y descuidando el interés que revistan los procesos de trabajo en sí mismos y las cualidades intrínsecas que tienen esos procesos en tanto reflexiones sobre el lenguaje cinematográfico¹.

A pesar del implícito rechazo del cine y su condena como arte antiartístico por parte de los círculos hermenéuticos de la literatura canónica, hemos de afirmar que entre dos productos tan diferenciados como son libro y película no hay relación de jerarquía ni de dependencia, pero sí un vínculo estable e irrompible que conecta los materiales narrativos objeto del transvase: la inspiración total o parcial, directa o indirecta, profunda o superficial, del creador fílmico en la obra literaria de referencia, cuya *aemulatio* perseguirá con frecuencia homenajear al maestro. (Habrá, por tanto, que poner en cuarentena aquellas obras fílmicas que sólo persigan la gloria transitoria de un éxito de taquilla sin el respaldo de una intención estética expresa). La obra literaria se convertirá, así, en moldeable materia prima argumental, temática, genérica o estilística, y en manos del creador fílmico devendrá *otra cosa*, una nueva obra, una pieza que nos habla con el lenguaje polimórfico propio de su naturaleza múltiple y mixta.

Un estudio comparatista riguroso de la literatura y el cine debe contar con un método adecuado. A menudo, este tipo de trabajos se han limitado a comentarios temáticos y argumentales, cuando no valorativos y casi judiciales o morales, juzgando el valor de la novela por encima de su versión fílmica, o a ésta en función exclusiva de su fidelidad a aquélla, convirtiendo en un dato incontrovertible lo que no son más que cuestiones de gusto, de parecer subjetivo

¹ Wolf, Sergio, *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*, Buenos Aires, Paidós, 2001, p. 21.

o del prejuicio que supone considerar la literatura como un arte superior a las más recientes artes visuales².

La versión fílmica es una *interpretación* –una de las muchas posibles– del texto fuente y realiza una apropiación selectiva, más o menos consciente, de ciertos elementos presentes en la obra matriz. El cineasta añade a lo retenido por su memoria los trazos que deja en su espíritu, tras el tiempo transcurrido –a veces años– la lectura de esa obra. Y a estos elementos agrega su particularísima concepción del mundo, sus prejuicios, sus filias, sus fobias, sus obsesiones, sus miedos, la herencia de su educación, los valores de su civilización, el sentir de su época. Con ello se produce, también, un desplazamiento involuntario por medio del que el cineasta refleja en su obra los condicionantes culturales de su tiempo más que los del propio escritor.

Aunque con frecuencia, el nexo entre las dos obras es tan tenue que pesa más la cosmovisión del creador fílmico en la configuración del producto resultante:

En este aspecto es decisiva la actitud del adaptador: se puede seguir fielmente el texto literario, cortando lo mínimo y procurando buscar ante todo los elementos comunes entre la imagen y la palabra escrita, o bien, olvidarse de su materialidad [...]. El resultado sigue siendo una adaptación, evidentemente, pero en este caso lo fundamental es reconstruir la última impresión, trabajar las huellas perdidas de un relato lejano [...]³.

El cineasta cuenta, en el punto de partida, con un material delicado: sus recuerdos o, mejor, el recuerdo de sus sueños. Una persistencia mnemónica diluida en sus propias vivencias:

A la pregunta « ¿En qué consiste trasponer un texto literario al cine?», se podría responder con una paradoja: *En cómo olvidar recordando* [...]. Lo que implica ese “cómo olvidar recordando” es que da cuenta de una paradoja, de una dificultad materialmente insoluble de que aquello que preexiste desaparezca permaneciendo⁴.

Como expresa el cineasta Ingmar Bergman,

a film for me begins with something very vague –a chance remark or a bit of conversation, a hazy but agreeable event unrelated to any particular situation. It can be a few bars of music, a shaft of light across the street [...].

² Paz Gago, José María, “Propuestas para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones de literatura y cine. El método comparativo semiótico-textual”, *Signa, Revista de la Asociación Española de Semiótica*, Núm. 13, 2004, p. 206 [Recurso en Red: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/propuestas-para-un-replanteamiento-metodolgico-en-el-estudio-de-las-relaciones-de-literatura-y-cine-el-mtodo-comparativo-semicitotextual-0/>].

³ Lara, Antonio, “Del libro al celuloide. Algunas reflexiones sobre el fenómeno de la adaptación”, en Mínguez Arranz, Norberto (Dir.), *Literatura española y cine*, Madrid, Editorial Complutense, 2002, p. 8.

⁴ Wolf, Sergio, *Cine/Literatura...*, op. cit., p. 77.

These are split-second impressions that disappear as quickly as they come, yet leave behind mood –like pleasant dreams. It is a mental state, not an actual story, but one abounding in fertile associations and images. Most of all, it is a brightly colored thread sticking out of the dark sack of the unconscious. If I begin to wind up this thread, and do it carefully, a complete film will emerge.

This primitive nucleus strives to achieve definite form, moving in a way that may be lazy and half sleep at first [...]. If that embryonic substance seems to have enough strength to be made into a film, I decide to materialize it⁵.

Las operaciones realizadas sobre el original literario pueden desembocar, incluso, en una obra estéticamente superior dentro de su marco de referencia artístico:

Hay casos en que las películas “superan” las obras literarias en que se basan, bien entendido que, en rigor, no se pueden comparar obras pertenecientes a medios heterogéneos como el cine y la literatura. Hablamos de “superar” para referirnos a la mayor envergadura de la obra de arte resultante, a los casos en que la película, situada dentro del arte cinematográfico y comparada con otras películas, tiene mayor altura estética que la que posee el texto literario dentro de la literatura y comparado con otras obras escritas⁶.

Admitiendo las múltiples reservas con las que emitir juicios estéticos al comparar obras literarias con obras fílmicas, es innegable que en ocasiones la versión cinematográfica remonta las limitaciones originadas en el propio referente literario, que son también las limitaciones y carencias del estilo del escritor o las imposiciones y censuras impuestas por la ideología de su época:

Son más adaptables las novelas desconocidas, mediocres y obras menores de autores consagrados, en razón de que se aprecian sus deficiencias o la condición humilde de su propuesta; la menor entidad estética del original literario permite una mayor libertad al guionista, al mismo tiempo que el proceso de recepción no se verá condicionado por la experiencia de la lectura⁷.

Un estudio comparativo verdaderamente desprejuiciado debe distanciarse de quienes defienden todavía el primado estético de las artes literarias sobre las audiovisuales:

Y una primera condición esencial quizás sea comprender que el único modo de pensar la literatura y el cine es despojándolos de toda atribución positiva o negativa, extirpar la discusión de toda jerarquización entre origen y decadencia. Precisamente, esta distinción entre origen y decadencia es la que termina

⁵ Bergman, Ingmar, “Bergman Discusses Film Making”, en Harrington, John (Ed.), *Film and/as Literature*, New Jersey, Prentice-Hall, 1977, p. 224.

⁶ Sánchez Noriega, José Luis, “Indagación desmitificadora del primado estético de la literatura frente al cine”, en Mínguez Arranz, Norberto (Dir.), *Literatura española y cine...*, op. cit., p. 100.

⁷ *Ibidem*, pp. 100-101.

conduciendo a pensar la transposición a partir de la idea de que es igual a una traducción, o de que es igual a una traición⁸.

Textos y películas forman parte de un sistema cultural abierto en el que de forma constante se están produciendo transvases e intercambios recíprocos.

El universo de la adaptación es amplísimo y se ajusta a numerosas categorías, cada una muy diferente de las restantes; por lo tanto, cualquier intento de comprimir o simplificar un problema caracterizado por una extraordinaria elasticidad y capacidad de transformación resultaría insensato. Hemos de concebir cada proyecto, cuando es posible hacerlo, en el marco de un diálogo intercultural, con valores estéticos propios, ya que es entonces cuando el fenómeno recobra toda su fuerza, como una reinterpretación constante de las viejas ideas, sobre soportes distintos y fórmulas renovadas, sin desgaste, como si se presentaran por primera vez⁹.

La mutua influencia se realiza, verbigracia, mediante el préstamo al cine de argumentos procedentes de la literatura –argumentos que, como acertadamente recuerdan Balló y Pérez– pueden rastrearse ya en los primeros mitos y leyendas de la Historia:

Lo que hace el cine es evocar los modelos narrativos anteriores con una puesta en escena que provoca que una determinada historia resulte nueva, fresca, recién inventada, y sugiera una manera contemporánea de entender una trama ya evocada en algunas de las mejores obras del pasado.

Esta actualización argumental va mucho más allá del restrictivo concepto de adaptación. Más que las re-creaciones explícitas de textos anteriores, nos interesa conocer cómo estas obras esenciales han proporcionado un tema, una estructura expositiva, una manera temporal de narrar, un clima dramático que el cine ha hecho suyo reconvirtiéndolo en lenguaje propio¹⁰.

⁸ Wolf, Sergio, *Cine/Literatura...*, *op. cit.*, p. 29.

⁹ Lara, Antonio, “Del libro al celuloide...”, *loc. cit.*, p. 8.

¹⁰ Balló, Jordi, y Pérez, Xavier, *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*, Barcelona, Anagrama, 1997, p. 11. Dudley Andrew denomina *préstamo* al sistema de interferencias por las que el filme y el texto se suceden en una red de relaciones culturales que se remontan incluso al estadio ágrafo, legendario, del hombre: «Here the artist employs, more or less extensively, the material, idea, or form of an earlier, generally succesful, text [...]. Here the main concern is the generality of the original, its potential for wide and varied appeal -in short, its existence as a continuing form or archetype in culture. This is especially true of that adapted material which, because of its frequent reappearance, claims the status of a myth [...]. The success of adaptations of this sort rests on the issue of their fertility, not their fidelity». Andrew, Dudley, “Adaptation”, en Naremore, James (Ed.), *Film Adaptation*, New Jersey, Rutgers University Press, 2000, p. 30. Como Robert Stam recuerda, la noción de “préstamo” entronca con la teoría del texto como *hipotexto* (y el filme como *hipertexto*) esbozada por Gerard Genette: «Film adaptations, then, are caught up in the ongoing whirl of intertextual reference and transformation, of texts generating other texts in an endless process of recycling, transformation, and transmutation, with no clear point of origin». Stam, Robert, “Beyond Fidelity: the Dialogics of Adaptation”, en Naremore, James, *Film Adaptation...*, *op. cit.*, p. 66.

Sobre estas bases, la transferencia de fluidos argumentales se manifiesta a través de una relación de interdependencia en la que el cine se reconoce deudor de los estilemas de la novela y el cuento. Las narraciones que más han influido en el cine son

aquellas que en permanente mutación han proporcionado las historias básicas de todos los films: argumentos que se entrelazan entre sí, que recorren continentes, que circulan por los géneros más diversos, en series reguladas o en poéticas de autor. El cine se ha manifestado como un magnífico receptor de estas herencias, tal vez por su capacidad de saber hacerlas sentir como nuevas, en continua modernidad¹¹.

El tránsito de una a otra dirección es perpetuo y constante, y alimenta, a veces de modo subrepticio o incluso inconsciente, el caudal universal de la cultura con mitos y leyendas de mundos desaparecidos, de civilizaciones extintas y valores hoy caducos, pero que han sido actualizados y remozados en la narrativa literaria o en la escritura fílmica del guión:

Es indudable que los textos traman un tejido que los entrelaza más que hacerlos competir por ver quién llega primero. Ese tejido es el que permite que los libros y las películas estén vivas, que los escritores y los cineastas puedan hacer dialogar a sus obras, hacerlas renacer, y así evitar que la cultura se convierta en un territorio de solipsistas¹².

La clarividente predicción de Bazin está comenzando a desvelarse como un camino un poco más que probable:

It is possible to imagine that we are moving toward a reign of the adaptation in which the notion of the unity of the work of art, if not the very notion of the author himself, will be destroyed [...]. The (literary?) critic of the year 2050 would find not a novel out of which a play and a film had been “made”, but rather a single work reflected through three art form, an artistic pyramid with three sides, all equal in the eyes of the critic. The “work” would then be only an ideal point at the top of this figure, which itself is an ideal construct. The chronological precedence of one part over another would not be an aesthetic criterion any more than the chronological precedence of one twin over the other is a genealogical one. Malraux made his film of *Man's hope* before he wrote the novel of the same title, but he was carrying the work inside himself all along¹³.

Habría que concluir rechazando categóricamente, con Pérez Bowie, lo injustificable de la actitud teórica y práctica de seguir considerando a las re-creaciones

¹¹ Balló, Jordi y Pérez, Xavier, *La semilla inmortal...*, op. cit., p. 12.

¹² Wolf, Sergio, *Cine/Literatura...*, op. cit., p. 104.

¹³ Bazin, André, “Adaptation, or the Cinema as Digest”, en Naremore, James (Ed.), *Film Adaptation...*, op. cit., p. 26.

fílmicas como subproductos deformados y alienantes originados por la mutilación sacrílega del texto monolítico¹⁴.

Se admite, así, la etiqueta de *recreación*, por admitir que en la transformación fílmica de un texto literario precedente no cabe hablar de superioridad de éste con relación al producto resultante sino de una igualdad entre lenguajes diversos, en tanto que el paso de una estructura significativa a otra implica también que se modifique la estructura de la significación¹⁵.

Como afirma María Rosa del Coto,

los cambios que muestra el texto de llegada respecto del de partida no pueden considerarse en términos de “ganancias y pérdidas”, pues tal planteo se halla articulado a la lógica de la fidelidad/ no fidelidad al texto fuente, lógica que reposa en un criterio si no falaz equívoco: el de la equivalencia relativa entre sistemas significantes¹⁶.

De esta manera, quedarían desechados por improcedentes aquellos acercamientos que no ven en la obra cinematográfica más que una traición a la obra literaria: «Y la pregunta que conviene hacerse es si una adaptación genuina es aquella por la cual el cine produce un efecto análogo en el espectador, un efecto similar al que produce en el lector la novela adaptada. Porque hay adaptaciones no genuinas que también causan el mismo efecto»¹⁷.

A la recreación fílmica no se le exige en modo alguno, desde esta renovada perspectiva, que sea fiel al texto original. Dado que no se pueden establecer comparaciones en términos de identidad entre dos medios de expresión heterogéneos, pues toda proximidad entre ellos derivará de una translación o permutación de elementos (para conseguir determinadas equivalencias): «La adaptación al cine no tiene

¹⁴ Stam considera las etiquetas que la crítica tradicional da a las adaptaciones como prejuicios de trasfondo moral: «The language of criticism dealing with the film adaptation of novels has often been profoundly moralistic, awash in terms such as *infidelity*, *betrayal*, *deformation*, *violation*, *vulgarization*, and *deseccration*, each accusation carrying its specific charge of outraged negativity. *Infidelity* resonates with overtones of Victorian prudishness; *betrayal* evokes ethical perfidy; *deformation* implies aesthetic disgust; *violation* calls to mind sexual violence; *vulgarization* conjures up class degradation; and *deseccration* intimates a kind of religious sacrilege toward the “sacred word”». Stam, Robert, “Beyond Fidelity...”, *loc. cit.*, p. 54.

¹⁵ Pérez Bowie, José Antonio, “La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes”, *Signa, Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 13, 2004, p. 278 [Recurso en Red: http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/90253955431281607732457/014389.pdf?inc_r=1].

¹⁶ Coto, María Rosa del, “La dimensión temporal de las transposiciones de la literatura al cine. Tres relatos borgeanos y su pasaje al lenguaje fílmico”. *II Congreso Internacional y VII Nacional de la Asociación Argentina de Semiótica, Rosario (Argentina), 7-10 Noviembre de 2007* [Recurso en Red: http://www.bdp.org.ar/facultad/publicaciones/semiologica/ponencias_pdf/coto_maria.rosa.pdf].

¹⁷ Hernández Les, Juan Antonio, *Cine y Literatura*, Madrid, Ediciones JC, 2005, p. 133.

por qué ser una copia fiel y absoluta del escrito literario, pero sí recrear el mismo ambiente, expresar todo lo que quiso decir el autor, y traducir a imágenes la intención total, el contenido esencial de la obra»¹⁸.

No es necesario (ni, según lo dicho, siquiera posible) calcar los diálogos o las escenas, ni mostrarse literal en las formas, pues la apertura de miras, la fusión de intertextos, el toque personal del cineasta, pueden recrear absolutamente la obra y el mensaje que en ésta se contiene y que es, en esencia, aquello que el escritor desea transmitir o que transmite inconscientemente, entre líneas.

In film criticism, it has always been easy to recognize how a poor film “destroys” a superior novel. What has not been sufficiently recognized is that such destruction is inevitable. In the fullest sense of the word, the filmist becomes not a translator for an established author, but a new author in his own right¹⁹.

Así que rastrear en el filme parecidos y coincidencias con el texto resulta tan poco operativo como inútil, porque una adaptación es mucho más que un versionado en imágenes; es un fragmento de la cultura, textual y visual, del cineasta, el fruto de una múltiple y compleja lectura del mundo que le rodea.

De ahí la equivocación de quienes se obstinan en creer que lo más relevante es el respeto al texto primero, ya que ese vestigio que persiste en el filme no es la obra literaria –que sigue siendo igual, la misma– sino lo que ese film hizo con ella, a lo que la redujo, el lugar que le confirió, la clase de lectura que hizo de ella. Lo que quedó no es la obra literaria sino el medio en que el director, los guionistas y los actores leyeron o interpretaron ese material para construir a partir de él una película²⁰.

Deberíamos dejar de afirmar que los trabajos de transposición han de entenderse en términos de fidelidad, asumiendo que tal fidelidad es la menor desviación posible del filme con respecto al texto. En primer lugar, porque el filme *ya* supone una desviación muy importante con respecto al texto matriz: las equivalencias entre texto y filme son aproximaciones, nunca igualdades; sólo pueden trazarse identidades en el seno de dos realidades o entre dos términos semejantes. Y el texto y el filme no lo son. Las narraciones textual y fílmica se articulan gracias a instrumentos comunicativos muy dispares y singularmente complejos, que les dan forma definida y les condicionan hasta

¹⁸ Miravalles, Luis, “Hacia una comunicación humana integradora de las artes (proceso y problemática de las adaptaciones)”, en Becerra, Carmen, *et alii*, *Lecturas, imágenes*, Vigo, Servicio de Publicaciones de Universidade de Vigo, 2001, p. 205.

¹⁹ Bluestone, George, “The Limits of the Novel and the Limits of the Film”, en Harrington, John (Ed.), *Film and/as Literature*, *op. cit.*, p. 149.

²⁰ Wolf, Sergio, *Cine/Literatura...*, *op. cit.*, p. 78.

tal punto que el medio, en ellos, es el mensaje²¹. El del texto es el lenguaje del símbolo abstracto, del pensamiento y la convención social. El del cine es el lenguaje del plano, la luz, la temperatura del color, el corte por fundido y el encadenado, del estímulo y de los sentidos. El estudio comparativo entre textos y filmes debería respetar, de entrada, esa desemejanza de base.

Cada lenguaje es lo que es y ni aún en el más óptimo de los supuestos el lenguaje visual podrá obtener equivalencias plenas de recursos que son propios únicamente del lenguaje literario [...]. Son elementos no transvasables, que afectan a la materia misma del cine, no a su estructuración; equivalen, en suma, al papel que en cualquier libro –de Zola o de Balzac, de Verga o de Proust, poco importa– desempeñan todos aquellos elementos que pertenecen exclusivamente a la palabra, al lenguaje literario, a la escritura, y no pueden ser sustituidos sin que desaparezca no ya la razón de ser de la obra, sino incluso la obra misma, ni tampoco desplazados al pasar a otro medio de expresión. Y es en el terreno de estos elementos –lo más propio del cine, es decir, la imagen; lo más propio de la literatura, es decir, la palabra– donde se plantea el verdadero problema de la adaptación de una novela al cine²².

Sin embargo, textos y filmes tienen la propiedad de completarse y actualizarse en el acto de recepción, y es el receptor quien, guiado por su experiencia lectoral, concluye si el cineasta ha sabido captar ese mensaje forzosamente alterado por su viaje intermediático. El texto debe renunciar a su argamasa simbólica, dejar en el camino lo intraducible, lo no equivalente y no extrapolable, renunciar a sí mismo para abrazar la alteridad que lo expresa deshaciéndolo y rehaciéndolo con un nuevo significado, con una nueva identidad. Pero no busquemos equivalencias de tipo automático o asociativo, sino las equivalencias realmente pertinentes y necesarias para entender cada obra en sus detalles significativos, sólo inducibles en términos estéticos, en la obtención de un resultado similar de extrañamiento, raptó o emoción en el filme y en el texto, aunque el camino para llegar hasta él haya sido diferente en el nivel superficial de los materiales empleados.

Porque cuando se habla de obtener una equivalencia en el resultado estético respectivo –esto es, en última instancia, en el efecto producido en quien recibe

²¹ El cine es, al mismo tiempo, medio y arte, expresión y contenido. Por ello, el empleo variable de sus técnicas a lo largo de la –ya no tan breve– historia de la cinematografía apunta también a muy diversos resultados, opuestos en cuanto a efecto estético e intencionalidad, de manera que podemos hablar de tendencias dispares, más allá incluso de los estilos de filmación individuales. En función de la intensidad en el empleo de sus potencialidades, podemos hablar de cine realista/no realista, de cine introspectivo/behaviorista, de cine-poesía y de cine-prosa, etc. No sólo el medio condiciona el mensaje, sino la forma en que ese medio se utilice, y el cine es el más voluble y maleable de los medios, porque su arquitectura en movimiento concita todas las formas posibles de expresión; su edificio de luz es contenedor potencial de infinitas formas, de infinitos registros.

²² Gimferrer, Pere, *Cine y literatura*, Barcelona, Seix Barral, 1999, pp. 63-65.

la obra, ya como lector, ya como espectador fílmico– nos estamos refiriendo, precisamente, al hecho de que una adaptación genuina debe consistir en que, por los medios que le son propios –la imagen– el cine llegue a producir en el espectador un efecto análogo al que mediante el material verbal –la palabra–, produce la novela en el lector. 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 aquéllos²³.

En segundo lugar, y a consecuencia de lo anterior, ¿cómo sabemos si un filme es fiel o no a un texto? Si el filme lo que tiene que ser es fiel a sí mismo y a dejarse analizar en el marco de referencia de su horizonte artístico. Si el filme en sí mismo es una infidelidad textual, un abrirse a otras vertientes y un inflamarse de intertextualidad, de transtextualidad, de multitextualidad. ¿Y es una traición que el filme quiera ser y expresarse en términos fílmicos? ¿Es una traición que el filme quiera ser un filme? Por ello, la mentada fidelidad no puede referirse a la estética del texto, sino a la propia del filme y a su vital impacto en el espectador, porque el filme forma parte de un universo estético muy otro, el de la fotografía y la pintura, el del teatro, el de la música y la arquitectura y también, por qué no, el del texto, pero del texto como una de las artes afluentes, no como el dictado monolítico de lo que ha de hacerse y resolverse en términos visuales, y que no afecta en absoluto a la pureza de la historia, del tema o del trasunto ético.

En tercer lugar, ¿a qué se es fiel? Siguiendo a Robert Stam,

the question of fidelity ignores the wider question: Fidelity to what? Is the filmmaker to be faithful to the plot in its every detail? That might mean a thirty-hour version of *War and Peace*. Virtually all filmmakers condense the events of the novels being adapted, if only to conform to the norms of conventional theatrical release. Should one be faithful to the physical descriptions of characters? Perhaps so, but what if the actor who happens to fit the description of Nabokov's Humbert also happens to be a mediocre actor? Or is one to be faithful to the author's intentions? But what might be, and how are they to be inferred? Authors often mask their intentions for personal or psychological reasons or for external or censorious ones [...]. Authors are sometimes not even aware of their own deepest intentions. How, then, can filmmakers be faithful to them? And to what authorial instance is one to be faithful? To the biographical author? To the textual implied author? To the narrator? Or is the adapter-filmmaker to be true to the style of a work? To its narrative point of view? Or to its artistic devices?²⁴

²³ *Ibidem*, p. 65.

²⁴ Stam, Robert, "Beyond Fidelity...", *loc. cit.*, pp. 55-56.

Siendo el cine una arte de síntesis, el director puede ser considerado un arquitecto del movimiento, un esteta multidisciplinar que bebe en fuentes artísticas muy dispares, amén del texto:

El realizador debe poseer el ojo del pintor al mismo tiempo que el sentido del diálogo o la intuición del gesto exacto del hombre de teatro; porque debe poseer a la vez la sensibilidad del autor que baraja personajes y la del músico que expande la emoción con notas; porque debe saber aunar la gracia de los movimientos de cámara y la de los personajes en una misma coreografía; porque debe sobrepasar ampliamente el estadio del buen técnico para alcanzar el equilibrio frágil y milagroso del artista completo, del director de orquesta universal que domina tantas técnicas diversas en una sola armonía, crea esta emoción estética total, nacida de la simbiosis de todas las artes asociadas.

Así, unas veces utilizador y otras creador de un lenguaje cultural de gran complejidad, puede generar la cultura más elevada²⁵.

Y si la transposición fuese una réplica filmada del original, daría mucho que pensar sobre una supuesta “fidelidad” que, sin embargo, estaría “traicionando” al propio cine, porque infrautilizaría el potencial de la narración en imágenes, por lo que, ¿de qué le sirve al filme esta supuesta fidelidad? ¿Para encajonar al lenguaje fílmico en la rigidez de un sistema de comunicación que no es el suyo? ¿Para que el cineasta se excuse en la obra literaria sin asumir riesgos creativos? Ser fiel al texto, es sin duda, el camino más fácil y con menos riesgos, si tal fidelidad se entiende como la asociación de ideas, reduccionista y simplificadora, de *decir lo mismo, de la misma manera que el texto*. Lo primero es un objetivo asequible y deseable en el caso de las adaptaciones; lo segundo, un propósito impensable para un medio que se expresa a través de imágenes, sonidos, luz, escala, movimiento, ángulo. ¿Por qué depauperarlo? ¿Por qué privarlo de su propia esencia? Y, sobre todo, ¿cómo se logra esta perfecta identidad de ecuaciones no equivalentes?

El filme puede transponer al texto en dos niveles: en el nivel de la narración, asumiendo las estrategias y técnicas narrativas del texto, asociadas a un estilo de escritura propio de un autor determinado. Estamos aludiendo a la *forma*. Y en el nivel de la historia, tomando el argumento o trama, personajes, situaciones, escenas, ubicaciones, etc, de la obra literaria, a la que sin embargo se expresa en términos y con recursos cinemáticos, asociados a un estilo de filmación y montaje propios de un realizador determinado. Aquí aludimos al *contenido*. Pero,

²⁵ Jaime, Antoine, *Literatura y cine en España (1975-1995)*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 51.

puesto que en la mayoría de los casos el lenguaje narrativo empleado en el cine no rebasará el área de las posibilidades latentes en Griffith, es decir, puesto que su registro potencial de recursos expresivos será mucho menos complejo y vario que las posibilidades de técnica del relato que ofrece la historia de la literatura, las relaciones entre novela y adaptación fílmica deberán debatirse principalmente, no en el terreno de las equivalencias de lenguaje empleado, sino en el de las equivalencias en cuanto al resultado estético obtenido²⁶.

La fidelidad deja de ser una meta restrictiva para convertirse en un horizonte amplio en el que la creatividad del realizador encuentra por fin su acomodo, hasta tal punto que un exceso de literalidad por parte de éste, una lectura demasiado centrada en aspectos formales o una interpretación muy restrictiva del texto literario podrían ser indicios de falta de originalidad:

Los casos de fidelidad insignificante terminan dibujando una zona de nadie, tan neutra y anónima como una obra sin autoría, ni firma, ni estilo. Muchas veces, ni siquiera se trata de filmes empantanados en problemas narrativos elementales sino, al revés, se trata de filmes que hacen gala de una cierta fluidez, pero que en el intento de no vampirizar el estilo del autor terminaron cediendo su propia voluntad de afirmación. Entonces, podemos concluir: no hay en ellos rasgos de estilo en la utilización de los materiales del cine que nos hagan olvidar sus antecedentes literarios²⁷.

Habría que bucear en el interior de las obras fílmicas para analizar en un nivel mucho más profundo, el de las esencias:

La interrogación, entonces, debería centrarse en los motivos de los cambios y las persistencias, y en los efectos que producen. Es más: muchas veces quienes siguen los datos del texto original, quienes buscan ilustrar el material literario o seguir sus indicaciones o descripciones, están más lejos del espíritu del texto²⁸.

En 1957, G. Bluestone veía con claridad las relaciones entre cine y literatura en términos de intersección, no de oposición; definida la idiosincrasia del uno, no puede

²⁶ Gimferrer, Pere, *Cine y literatura, op. cit.*, p. 63.

²⁷ Wolf, Sergio, *Cine/Literatura...*, *op. cit.*, p. 104.

²⁸ *Ibidem*, p. 22. Dudley Andrew advierte sobre las aporías a que conduce la cuestión de la fidelidad y recalca la problemática distinción entre letra y espíritu haciéndose la siguiente reflexión fundamental: «Fidelity of adaptation is conventionally treated in relation to the “letter” and to the “spirit” of a text, as though adaptation were the rendering of an interpretation of a legal precedent. The letter would appear to be within the reach of cinema, for it can be emulated in mechanical fashion. It includes aspects of fiction generally elaborated in any film script: the characters and their interrelation; the geographical, sociological, and cultural information providing the fiction’s context; and the basic narrational aspects that determine the point of view of the narrator (tense, degree of participation and knowledge of the storyteller, and so on) [...]. More difficult is fidelity to the spirit, to the original’s tone, values, imagery and rhythm, since finding stylistic equivalents in film for these intangible aspects is the opposite of a mechanical process. The cinéaste presumably must intuit and reproduce the feeling of the original. It has been argued variously that this is frankly impossible, that it involves the systematic replacement of verbal signifiers by cinematic signifiers, or that it is the product of artistic intuition». Andrew, Dudley, “Adaptation”, *loc. cit.*, pp. 31-32.

sino trazar un camino paralelo con respecto de la otra, y encontrarse ambos en cierto punto para luego divergir:

Viewed in these terms, the complex relations between novel and film emerge in clearer outline. Like two intersecting lines, novel and film meet at a point, then diverge. At the intersection, the book and shooting-script are almost indistinguishable. But where the lines diverge, they not only resist conversion; they also lose all resemblance to each other. At the farthest remove, novel and film, like all exemplary art, have, within the conventions that make them comprehensible to a given audience, made maximum use of their materials. At this remove, what is peculiarly filmic and what is peculiarly novelistic cannot be converted without destroying an integral part of each. That is why Proust and Joyce would seem as absurd on film as Chaplin would in print. And that is why the great innovators of the twentieth century, in film and novel both, have had so little to do with each other, have gone their ways alone, always keeping a firm but respectful distance²⁹.

²⁹ Bluestone, George, "The Limits of the Novel and the Limits of the Film", *loc. cit.*, p. 150.

II. UNA APROXIMACIÓN GENERAL AL FENÓMENO DE LAS ADAPTACIONES CINEMATOGRÁFICAS DE OBRAS LITERARIAS

Jorge Urrutia condensa la actitud de descubrimiento que para los escritores tuvo el cine en sus primeros tiempos, un descubrimiento precinematográfico, inscrito en aquellos visionarios que se enfrentaban con las barreras de un lenguaje que ya no servía como vehículo de transmisión de ideas y pensamientos, y que buscaba al rebasarse otros cauces, otros lenguajes:

El escritor puede, en efecto, encontrarse con las limitaciones de la lengua. Aquellos autores literarios en cuyas obras se nota un continuo rebotar estilístico contra las paredes de la lengua, éstos serían también los creadores del cine. Y ello, no porque lo realizaran o lo inventaran, sino porque, inconscientemente, lo intuyeron, sintieron su necesidad. Es claro que los autores anteriores a la segunda mitad del siglo XIX no hubieran podido nunca usar una forma de lenguaje como el cinematográfico, pues hubiese sido incomprendible no sólo para sus contemporáneos, sino para ellos mismos [...]. Lo que no da pie para negar una oscura intuición, aunque desconociesen los precedentes del cine en la producción de imágenes: sombras chinescas, linterna mágica, etc..., puesto que la relación debería establecerse a una altura distinta, en línea mucho más de descubrimiento intelectual y expresivo que de realización visual³⁰.

Las relaciones entre los escritores y el nuevo medio bascularon entre el amor y el recelo. Partidarios y detractores se enzarzaron durante décadas en una agria polémica en la que se debatían las bondades y maldades del recién nacido artilugio de cara a potenciar la expresividad de la literatura, creando así un nuevo lenguaje artístico (o antiartístico) que minaba los cimientos de todo cuanto se había experimentado en un estadio creativo anterior.

Y no precisamente, como aseguraba Virginia Wolf, para superarlo:

Los realizadores de los films [...] pretenden mejorar, modificar, hacer un arte propio, naturalmente: tan gran objetivo parece estar a su alcance. Numerosas artes parecían estar preparadas para prestarles ayuda. Por ejemplo, la literatura. Todas las novelas famosas del mundo, con sus bien conocidos caracteres y sus escenas famosas, no parecen sino que estaban pidiendo ser llevadas al cine. ¿Había algo más sencillo, más simple? La cinematografía cayó sobre su presa con extraordinaria rapacidad y hasta el momento subsiste en gran medida sobre el cuerpo de su desgraciada víctima. Pero los resultados son desastrosos para ambos. Esta alianza no es natural. Ojo y cerebro son cruelmente desgarrados cuando tratan en vano de trabajar en pareja. El ojo dice: «He aquí a Anna Karenina». Una voluptuosa dama vestida de terciopelo negro y adornada con perlas se presenta ante nosotros. Pero el cerebro dice: «Ésta no tiene más de

³⁰ Urrutia, Jorge, *Imago literae, Cine, Literatura*, Sevilla, Alfar, 1984, p. 32.

Anna Karenina que de la Reina Victoria». Porque el cerebro conoce a Anna Karenina casi exclusivamente por su vida interior: su encanto, su pasión, su desolación³¹.

Curiosamente, el autor de *Anna Karenina* veía en el cinematógrafo la plasmación de una nueva forma de entender el mundo que, lejos de provocar su rechazo, le atraía y subyugaba. Eran los primeros tiempos del mudo, apenas los primeros pasos del cine, pero ya Tolstoi adivinaba en él cualidades extraordinarias:

Ya veréis como este pequeño y ruidoso artefacto provisto de un manubrio revolucionará nuestra vida: la vida de los escritores. Es un ataque directo a los viejos métodos del arte literario. Tendremos que adaptarnos a lo sombrío de la pantalla y a la frialdad de la máquina. Serán necesarias nuevas formas de escribir. He pensado en ello e intuyo lo que va a suceder.

Pero la verdad es que me gusta. Estos rápidos cambios de escena, esta mezcla de emoción y sensaciones es mucho mejor que los compactos y prolongados párrafos literarios a los que estamos acostumbrados. Está más cerca de la vida. También en la vida los cambios y transiciones centellean ante nuestros ojos, y las emociones del alma son como huracanes. El cinematógrafo ha adivinado el misterio del movimiento. Y ahí reside su grandeza³².

A la altura de 1916, en plena contienda mundial, el movimiento futurista saludaba al cinematógrafo como una poderosa arma propagandística destinada a hacer saltar por los aires la cultura literaria y burguesa sobre la que el libro, forma de arte caduco, se asentaba:

El cinematógrafo futurista agudizará, desarrollará la sensibilidad, acelerará la imaginación creativa, dará a la inteligencia un prodigioso sentido de simultaneidad y de omnipresencia. El cinematógrafo futurista contribuirá así a la renovación general, reemplazando a la revista (siempre pedantesca), al drama (siempre previsible) y matando al libro (siempre tedioso y opresivo) [...]. El cinematógrafo es un arte en sí mismo. El cinematógrafo, por tanto, jamás debe copiar el escenario. El cinematógrafo, al ser fundamentalmente visual, deberá llevar a cabo principalmente el proceso de la pintura: distanciarse de la realidad, de la fotografía, de lo delicado y de lo solemne. Llegar a ser antidelicado, deformante, impresionista, sintético, dinámico, verbo-libre³³.

Autores como Thomas Mann negaban la vena artística del cine para subrayar, en cambio, su carácter espontáneo y popular, cercano a las formas de expresión de la cultura de masas:

En mi opinión, el cine tiene poco que ver con el arte, por lo que no lo abordaría con criterios derivados del terreno artístico como hacen ciertos espíritus

³¹ Geduld, Harry M., (Ed.), *Los escritores frente al cine*, Madrid, Fundamentos, 1997, p. 104.

³² *Ibidem*, p. 24.

³³ Romaguera i Ramio, Joaquín, y Alsina Thevenet, Homero (Eds.), *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 20-21.

humanistas y conservadores para después, apenados y desdeñosos, apartar sus ojos del ofensivo espectáculo, tachándolo de diversión para el vulgo, excesivamente democrática y de poca clase. En cuanto a mí, lo desprecio, pero me gusta también. No es arte, es vida, es actualidad. Si se compara con el atractivo intelectual del arte, el suyo es crudamente sensacional; igual que el de la misma vida sobre un espectador pasivo, consciente al mismo tiempo de lo cómodo de su situación, de que no observa “nada más que un juego”³⁴.

Ya en el ámbito hispánico³⁵, y desde las páginas del diario bonaerense *La prensa*, Azorín se pronunciaba en 1928 en contra de la simbiosis entre cine y otras formas estéticas, reclamando para aquél un estatuto artístico diferenciado:

Si el cinematógrafo es un arte, como aseguran sus adeptos, ¿no dañará a su natural desenvolvimiento, su unión indisoluble con otros artes? En tanto el cinematógrafo cree que puede reproducir la acción de una novela o de una comedia, ¿no vivirá de una manera precaria, mísera, mezquina? Todas estas preguntas encierran el más grande problema que, relativo al séptimo arte se ventila a la hora presente. El cinematógrafo debe vivir por su cuenta. Su vida debe marchar independientemente del arte literario [...]. El séptimo arte dispone de recursos, de medios artísticos, de artificios y ficciones de que el teatro y la novela no pueden disponer; todo el mundo de lo subconsciente –tan vario y misterioso– puede ser utilizado por el cinematógrafo; lo que se ha llamado “la ambivalencia de las imágenes”, es uno de los principales recursos del arte nuevo³⁶.

En el mismo sentido apuntaba Francisco Ayala³⁷ en un artículo de juventud, publicado en 1929, en el que defendía a la sazón al cine mudo, frente al sonoro, como única forma de cine artístico posible:

³⁴ Geduld, Harry M., (Ed.), *Los escritores frente al cine...*, op. cit., pp. 146-147.

³⁵ La recepción del cinematógrafo entre los escritores e intelectuales españoles que fueron testigos de su alumbramiento fue desigual mas, en términos generales, podría calificarse de positiva. Pero, si hubo casos de rechazo, lo cierto es que el nuevo artilugio no dejó indiferente a nadie en el panorama cultural hispano. Dieron en redactarse guiones de películas (como, por ejemplo, *Viaje a la luna*, de Federico García Lorca); algunos literatos y críticos incluso hicieron papeles menores en producciones de la época (como Ricardo Baroja en *Zalacáin el Aventurero*, 1929) y comenzaron a escribirse *cuentos cinematográficos*, bien influidos en su forma narrativa por la visualidad impactante y la plasticidad del cine, bien concentrados en torno a la temática del novedoso cinema. De tales esfuerzos son resultado, verbigracia, *La vieja del cinema*, de Vicente Blasco Ibáñez o *Una película del Quijote*, de los hermanos Álvarez Quintero. Nacieron asimismo fórmulas mixtas narrativo-dramáticas, que podríamos calificar de “protoguiones”, entre los que destaca la “novela filme” de Pío Baroja *El poeta y la princesa o el cabaret de la cotorra verde*. Todas las obras antecitadas, así como de Pérez de Ayala, Eduardo Zamacois, Rubén Darío o Azorín, entre otros, pueden encontrarse en el volumen antológico *Cuentos de cine. De Baroja a Buñuel* (ed. de Rafael Utrera Macías), Madrid, Clan, 1999.

³⁶ Martínez Ruiz ‘Azorín’, José, *El cinematógrafo. Artículos sobre cine y guiones de películas*, en Payá Bernabé, José, y Rigual Bonastre, Magdalena (Eds.), Valencia, Pretextos, 1995, pp. 20-21.

³⁷ En su discurso de ingreso en la Real Academia de la Lengua Española, Darío Villanueva recordaba que Ayala había manifestado precozmente una rendida admiración estética por el nuevo medio expresivo. «A él, como también a Azorín y al propio Valle-Inclán, uno de los escritores más prematuramente cinéfilos, el cinematógrafo le parece un nuevo cauce de inagotables posibilidades expresivas, llamado a ejercer una poderosa influencia en la sensibilidad contemporánea, pero no incurre en el papanatismo de pensar que como tal séptimo arte surgió de la nada. Cualquier aspecto llamativo de la composición

La clarividente pupila del cine capta la realidad de sus pulcras apariencias, recogiendo tan sólo aquellas proporciones y aquellas perspectivas dotadas de virtud estética. Al apoderarse de la luz y el movimiento, los despoja de toda adherencia extraña y los deja desnudos, tiritando [...]. Arte cabal, el cine dispone de medios de expresión peculiares y suficientes. Todo su proceso técnico, desde los primitivos hasta hoy, consiste en el hallazgo e incorporación de estos medios propios³⁸.

Ayala iría madurando a lo largo de los años sus reflexiones sobre el cinematógrafo, al tiempo que indagaba en su particular naturaleza, capaz de proporcionar la ilusión de continuidad de lo discontinuo y fragmentario: ilusión de continuidad espacial marcada por el ritmo del montaje, ilusión del *totum*, contenido en un cuadro susceptible de abarcar desde lo infinito y paisajístico hasta lo infinitesimal y psicológico, desde las iridiscencias del ojo hasta el páramo desolado contemplado con la perspectiva cenital de los dioses:

Se dispone en el “cine” de la universalidad del espacio: no está el espacio limitado como en un teatro. En un segundo podemos pasar de un lugar a otro. Podemos tener la visión del todo y la visión de la parte. A veces en la parte está lo esencial; eso se pone de relieve en el “cine”; unas manos lo dicen todo; en una cara, contemplada aisladamente observamos –sin engorrosas explicaciones– todo un estado anímico, todo un carácter. Basta con la crispación de las manos, con la luz de los ojos³⁹.

Pero, también, ilusión de *continuum* temporal, atravesado por ritmos cambiantes que articulan un *tempo* ralentizado o acelerado, con cortes de plano que eliden, del tiempo real, el tiempo innecesario y dejan en la pantalla, para su registro, el tiempo cinematográfico, el único tiempo verdaderamente significativo:

El nuevo concepto de tiempo, en el “cine”, implica: retrospección, simultaneidad, anticipación. La fábula, en el “cine”, dispone de las tres “direcciones”; podemos ver en la pantalla –y dentro de un mismo marco– lo que está pasando al mismo tiempo en otro lugar, lo que pasó y lo que pasará. En realidad, el espectador, por primera vez en la historia del arte, se encuentra fuera del tiempo, dominando el tiempo⁴⁰.

filmica puede ser, así, fácilmente relacionado con procedimientos presentes en el teatro clásico o en alguna narración literaria del siglo XIX -allí reconocieron sus deudas David Wark Griffith y Serguei Eisenstein- o de épocas más remotas». En *El Quijote antes del cine*. Discurso leído el día 8 de junio de 2008 en su recepción pública por el Excmo. Sr. D. Darío Villanueva y contestación del Excmo. Sr. D. Pere Gimferrer, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 2008, p. 31 [Recurso en Red: [http://www.rae.es/rae/gestores/gespub000028.nsf/\(voanexos\)/arch0BFE1AD1692F47ADC125746400255F4A/\\$FILE/QUIJOTE_INTRC.pdf](http://www.rae.es/rae/gestores/gespub000028.nsf/(voanexos)/arch0BFE1AD1692F47ADC125746400255F4A/$FILE/QUIJOTE_INTRC.pdf)].

³⁸ Ayala, Francisco, *El escritor y el cine*, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 15-23.

³⁹ *Ibidem*, p. 32.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 41.

Fernando García Vela, en un artículo aparecido en la madrileña *Revista de Occidente* a la altura de 1925, poco antes del lanzamiento del sonoro, muestra su fascinación por la capacidad del artilugio que ha devuelto al hombre la visión absoluta, múltiple y exacta de las cosas:

El cine nos enseña a ver, y con su gran lupa y su reflector nos lleva los ojos como de la mano y nos obliga a palpar ocularmente el contorno de las cosas, a fijarnos en los mil movimientos de una mano que abre una puerta, nos sitúa a la vez en distintos puntos de vista, a la derecha, a la izquierda, cerca, lejos, arriba, abajo. A veces enseña su lección con insistencia, con impertinencia, dando con el puntero en la pantalla [...]. El cine está haciendo la microscopia de los movimientos puestos sobre su portaobjetos, está haciendo con sus rayos X la espectroscopia intratómica de gestos y cosas; mil rayos espectrales parecen bailar en la pantalla. Así como en el interior de los cuerpos está la región prolija y vibrante de los átomos, más allá del mundo borroso de la abstracción intelectual y la práctica utilitaria abre el cine más rico, intenso y claro de la visualidad pura⁴¹.

Valle Inclán, otro diletante del celuloide, corregía su entusiasmo inicial en un breve artículo publicado por ABC en 1928 y dirigido contra el cine hollywoodiense. Frente al melodrama de argumento ramplón y deficiente en interpretación proveniente de Norteamérica, imponía al nuevo artilugio el imperativo categórico de la superación de las barreras de la naturaleza en la reproducción de la armonía y la belleza. Catarsis del arte:

Ha venido a ser el *cine* una comedia sentimental o un melodrama sin palabras. ¡Y, sin embargo, substraído al mal gusto yanqui, en manos de gentes aptas para la confección estética podría ser un arte de refinados, algo magnífico!

Mi opinión es que el *cine* para alcanzar sus logros estéticos, ha de ser un arte de fantasía y no de baja realidad. Decía Goethe que el fin de la obra de arte es llevar a términos de realización aquello que la naturaleza, por impedimentos exteriores, o por falta de fuerza genérica, deja en mero intento. El *cine*, acaso como ninguna otra manifestación artística, podría hacer suya la estética de Goethe: la creación de un mundo más bello, una superior armonía de ritmos y formas⁴².

Rafael Alberti rememoraba, años más tarde, la confianza de los creadores en el poder transformador del cine y en su capacidad plástica para alterar la concepción del mundo:

⁴¹ García Vela, Fernando, "Desde la ribera oscura (para una estética del cine)", en VV. AA., *Contribuciones al análisis semiológico del film*, Valencia, Fernando Torres, 1976, pp. 130-131.

⁴² Valle-Inclán, Ramón María del, "La importancia artística del cinematógrafo", *ABC*, 19-12-1928, p. 10 [Recurso en Red: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1929/03-13/010.html>].

Yo pido una atención especial para los que hemos nacido en el siglo, con el cine, que tanta influencia ha tenido y sigue teniendo en la visión de las cosas [...]. Para mí el cine era una cosa muy seria que quería cambiar la visión de las artes plásticas, la pintura, la literatura; mucha prosa está inspirada en la técnica del cine, en la velocidad del cine, en los cambios rápidos de la visión de una escena⁴³.

Y mientras el nuevo arte antiartístico se iba gestando, ¿cuál era la postura de los propios realizadores cinematográficos? El medio fílmico se utilizaba o pretendía utilizarse para crear un cine irrealista, metafórico y preñado de símbolos, un cine “literario” pero no por sus vínculos con la literatura, sino por su potencialidad para crear nuevas realidades sobreimpuestas a los significados ordinarios de las imágenes. Un cine que en la época muda privilegia lo teatral, el truco visual, el experimento, y minusvalora la diegésis al reducirla a sus rasgos esenciales. Los primeros cineastas provenían del bohemio ambiente literario o pictórico de las vanguardias europeas, y tomaban al artilugio como un instrumento de experimentación, un resorte que hacía disparar la conciencia y permitía penetrar en la psique del creador y lanzar mensajes subliminales de fuerte contenido simbólico y poético, con los que internarse en la cara oculta, irracional, de la mente, para revelar pesadillas, miedos y otros monstruos de la razón:

Estas reflexiones en torno a la capacidad de abstracción que el cine tiene sobre la realidad y a la posibilidad de un discurso fílmico no exclusivamente narrativo son asumidas por las vanguardias europeas que postulan desde diversos flancos la existencia de un cine artísticamente autónomo. El punto de partida lo sitúan en la rebelión contra la estructura argumental del film, excesivamente apegada a la lógica narrativa, y su sustitución por una lógica asociativa basada en el ejercicio libre de la imaginación, la cual supondrá, asimismo, la renuncia a la mimesis tradicional⁴⁴.

Así como un rechazo expreso de los principios de representación de la realidad impuestos por la tradición artística anterior. El cine sería, a partir de entonces, un medio para liberar el espíritu sometido a la norma:

A medida que el cine fue perfeccionando sus mecanismos expresivos, comenzó a suscitar la adhesión de muchos intelectuales que vieron en él un nuevo y poderoso medio de expresión artístico; esa atracción se debió sobre todo a que intuyeron sus posibilidades de erigirse en vehículo de la nueva mirada sobre la realidad que demandaban las vanguardias; el rechazo que los vanguardistas preconizaron del canon artístico vigente, ligado a las experiencias del realismo burgués y sustentado sobre las premisas de un racionalismo desde hacía largo

⁴³ Utrera Macías, Rafael, *Literatura cinematográfica, cinematografía literaria* [Recurso en Red: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/literatura-cinematografica-cinematografia-literaria-0/html/f34ae8a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.htm].

⁴⁴ Pérez Bowie, José Antonio, *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2008, p. 54.

tiempo en crisis, determinó una ruptura drástica con las formas artísticas precedentes y la búsqueda de otras más válidas para expresar su concepción de una realidad fragmentada, discontinua e inestable, más aprehensible a través de los chispazos de la intuición que mediante la observación y el análisis racionales. El cine reunía todas las condiciones para captar esa visión de la realidad ante la que la literatura y las artes tradicionales, dependientes del viejo canon, se mostraban ineficaces⁴⁵.

En 1907, George Mèlies anunciaba las maravillas del novísimo artilugio, su carácter sincrético y la polifonía de sus instrumentos comunicativos, en una línea muy similar a la esbozada por Canudo en su *Manifiesto de las Siete Artes*⁴⁶:

El arte cinematográfico ofrece tal variedad de investigaciones, exige una cantidad tan enorme de trabajos de todo tipo, y reclama una atención tan permanente, que no dudo sinceramente en proclamarlo el más atractivo y el más interesante de todos los artes, pues prácticamente los utiliza todos. Arte dramático, dibujo, pintura, escultura, arquitectura, mecánica, trabajos manuales de todo tipo, todo se utiliza en dosis iguales en esta extraordinaria profesión⁴⁷.

Germaine du Lac analiza lo propiamente cinematográfico del cine en base a su potestad para generar emoción sensorial pura, identificada con la delectación platónica ante lo bello y que suscita un movimiento de elevación integradora del alma hasta la Forma. Es un cine catártico, conectado con las fuentes profundas de las reacciones humanas más atávicas: miedo, dolor, amor.

Permítaseme dudar de que el arte cinematográfico sea un arte narrativo. En mi opinión, el cine va más lejos en sus sugerencias sensibles que en sus precisiones inapelables. Emoción puramente visual, en un estado embrionario, emoción física y no cerebral, igual a la que puede proporcionar un sonido aislado [...]. Un ejemplo, en el que se introduce una pizca de literatura, pero compuesto de elementos muy simples: una semilla de trigo que crece. ¿Acaso el cántico lleno de dicha de la germinación de la semilla que se alza en un ritmo lento y progresivamente más rápido hacia la luz no es un drama sintético y total, exclusivamente cinematográfico en su pensamiento y en su expresión? Por su parte, la idea a florada desaparece ante los matices del movimiento armonizados

⁴⁵ *Ibidem*, p. 113.

⁴⁶ Desde la Estética se recibió al cine como la culminación de un largo proceso que había tenido sus albores en los inicios de la Humanidad y en el impulso comunicativo, íntimo y plástico, del hombre. En fecha tan temprana como 1914, Riccioto Canudo, crítico vinculado con el movimiento futurista, firmó un manifiesto en que proclamaba al nuevo medio como el Séptimo Arte, y le dedicaba un panegírico tan pleno de esperanza como de ingenuidad: «Nuestro tiempo ha sintonizado en un impulso divino las múltiples experiencias del hombre. Y hemos sacado todas las conclusiones de la vida práctica y de la vida sentimental. Hemos casado a la Ciencia con el Arte, quiero decir, los descubrimientos y las incógnitas de la Ciencia con el ideal del Arte, aplicando la primera al último para *captar y fijar los ritmos de luz*. Es el Cine. El Séptimo Arte concilia de esta forma a todos los demás. Cuadros en movimiento. Arte Plástica que se desarrolla según las leyes del Arte Rítmica. Ése es su lugar en el prodigioso éxtasis que la conciencia de la propia perpetuidad regala al hombre moderno. Las formas y los ritmos, lo que conocemos como la vida, nacen de las vueltas de manivela de un aparato de proyección». Romaguera i Ramio, Joaquín, y Alsina Thevenet, Homero (Eds.), *Textos y manifiestos...*, op. cit., p. 18.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 389.

en una medida visual. Líneas que se extienden, entran en lucha o se unen, se desarrollan y desaparecen: Cinegrafía de formas [...]. Nos elevan, sin embargo, hacia la concepción del cine puro, del cine desprendido de cualquier aportación extraña, del cine entendido como arte del movimiento y de los ritmos visuales de la vida y de las imágenes⁴⁸.

Para otro de los representantes de esta avanzadilla, Jean Epstein, el cinematógrafo se convertía en intermediario entre el artista y la realidad representada por un medio mecánico que venía a completar, perfeccionándolo, el proceso de objetivación ya iniciado por la pintura:

El disparo de un mecanismo produce una fotogenia que, antes de él, no existía. Se hablaba de naturaleza vista a través de un temperamento o de un temperamento visto a través de una naturaleza. Ahora hay una lente, un diafragma, una cámara oscura, un sistema óptico. El artista queda limitado a activar un resorte [...]. El cine es psíquico. Nos presenta una quintaesencia, un producto dos veces destilado. Mi ojo me procura la idea de una forma; la película contiene también la idea de una forma, idea inscrita fuera de mi conciencia, idea sin conciencia, idea latente, secreta, pero maravillosa [...]⁴⁹.

Será la fotogenia la que identifique e individualice al cine respecto de otras artes, porque ninguna otra hasta ese momento había sido capaz de engendrar, de la nada, la impresión sutil de una forma revestida, milagrosamente, de vida propia. Por ello, según el realizador franco-polaco, debía limitarse a desarrollar su especificidad y a ser un cine exclusivamente cinematográfico,

ya que todo el arte construye su ciudad prohibida, su dominio propio, exclusivo, autónomo, específico y hostil a todo lo que no sea él. Puede resultar sorprendente decirlo, pero la literatura en primer lugar tiene que ser literaria; el teatro, teatral; la pintura, pictórica; y el cine, cinematográfico [...]. El cine tendrá que evitar toda relación, que sólo será desafortunada, con temas históricos, educativos, narrativos, morales o inmorales, geográficos o documentales. El cine tiene que tender a convertirse paulatinamente en cinematográfico, es decir, a utilizar única y exclusivamente elementos fotogénicos. La fotogenia es la más pura expresión del cine⁵⁰.

Para Abel Gance, el cine devenía un arte de síntesis y una síntesis de todas las artes, transfundidas de una nueva savia vital, renovadora y revolucionaria. En este sentido se acercaba mucho a las posturas estéticas de los años de preguerra y volvían las reflexiones a rezumar de idealismo ingenuo:

Se han abierto las esclusas del nuevo Arte. Las imágenes innumerables se apiñan y se ofrecen, múltiples, a nuestras posibilidades. Todo es, o será, posible. Una gota de agua, una gota de estrellas; la Arquitectura social; la Epopeya

⁴⁸ *Ibidem*, pp. 97-98.

⁴⁹ Epstein, Jean, "Buenos días, cine", *Archivos de la filmoteca*, Núm. 63, Octubre 2009, pp. 103-104.

⁵⁰ Romaguera i Ramio, Joaquín, y Alsina Thevenet, Homero (Eds.), *Textos y manifiestos...*, op. cit., p. 336.

científica, la vertiginosa visión de la Cuarta Dimensión de la existencia con el acelerado y el ralentí. Las cosas más inanimadas corren hacia nosotros como unas mujeres deseosas de girar, y las contemplamos en la luz mágica como si jamás las hubiéramos visto⁵¹.

En la Europa del Este, el cine experimental nació de la mano de los formalistas rusos. Se trataba de un cine anti-narrativo y anti-sistema, y que al igual que el promovido por la vanguardia europea, reclamaba un territorio libérrimo exento de censuras, en el que cultivar la creatividad del espíritu.

La defensa del carácter antinaturalista del arte cinematográfico va unida en casi todos los integrantes de la escuela formalista rusa a la posibilidad de especular sobre la posibilidad de un cine que rompiera con el modelo narrativo ficcional impuesto por las exigencias de los públicos mayoritarios y que sería consecuencia del desarrollo de superación de la realidad profílmica. Aunque se refieren a él con diversas denominaciones –cine poético, cine abstracto, cine antirrealista, cine sin argumento– todos ellos coinciden en la afirmación de que la potencialidad artística del cine no se agota en la vertiente narrativa⁵².

Sin embargo, frente a la rebeldía de los estetas occidentales, la *avant garde* rusa no ocultó sus simpatías hacia el movimiento comunista liderado por Vladimir Ilich Lenin y, con el estallido de la revolución, el cinematógrafo quedaría integrado en el aparato del estado y subordinado a los fines de movilización colectiva.

En este contexto, el documentalista Dziga Vertov enfatizaba la capacidad del cine para plasmar la realidad del mundo, en tanto instrumento amplificador de los sentidos humanos; el cinematógrafo se convertía, así, en continuación artificial y necesaria del hombre. No era legítimo, por tanto, someterlo a presupuestos y argumentos derivados de la ficción burguesa. Ante todo, era testigo de su tiempo, cine-verdad (*kino-pravda*):

El *cine-ojo* es el espacio vencido, es la relación visual establecida entre las personas de todo el mundo, basada en un intercambio incesante de hechos vistos, de cine-documentos, que se opone al intercambio de representaciones cine-teatrales.

El *cine-ojo* es el tiempo vencido (la relación visual entre unos hechos alejados en el tiempo). El *cine-ojo* es la concentración y la descomposición del tiempo. El *cine-ojo* es la posibilidad de ver los procesos de la vida en un orden temporal inaccesible al ojo humano, en una velocidad temporal inaccesible al ojo humano⁵³.

⁵¹ *Ibidem*, p. 456-457.

⁵² Pérez Bowie, José Antonio, *Leer el cine...*, op. cit., p. 54.

⁵³ Romaguera i Ramio, Joaquín, y Alsina Thevenet, Homero (Eds.), *Textos y manifiestos...*, op. cit., p. 33.

Para Pudovkin, el cine había alcanzado ya su madurez artística, y caminaba hacia una independencia que le llevaría a experimentar por cuenta propia sin tener que recurrir a los caminos trillados por otras artes:

La cinematografía progresa a un ritmo muy rápido; sus posibilidades son inagotables. Es necesario no olvidar que ha encontrado por fin su verdadero camino, liberándose de la absurda sujeción a formas de arte ajenas, al teatro, por ejemplo, y ha entrado finalmente en el campo de sus métodos específicos⁵⁴.

Sergei M. Eisenstein sentaba los principios del nuevo cine ruso en una conferencia pronunciada en la Sorbona parisina en febrero de 1930:

Nosotros queremos captar la vida real. Si hacemos un film que concierne a la flota, vamos a Odessa, a Sebastopol, penetramos en el medio de los marineros, estudiamos el ambiente, los sentimientos de estas gentes y así conseguimos expresar el sentimiento que nos interesa. Si se trata de un film campesino, vamos a las aldeas y convivimos con los campesinos, preparándonos para obtener el color local y el sentimiento de la tierra⁵⁵.

Pero ni Eisenstein ni la vanguardia soviética se contentaron con espiar documentalmente la realidad. Había en sus obras un claro espíritu renovador, enfrentado a las producciones culturales del capitalismo dominante en Occidente. El montaje articulaba un nuevo lenguaje y simbolizaba las oposiciones de la lucha dialéctica entre clases y el nuevo amanecer de la humanidad después del Octubre rojo. Tras los postulados eisensteinianos latían los escritos de Marx y la filosofía hegeliana: la concepción ideológica del arte era reflejo de una realidad dinámica en perpetuo conflicto. No bastaba al cine ser cine-ojo, cine-verdad. Debía intervenir en la realidad para así poder transformarla.

La síntesis total de las artes devenía una obra monumental hecha por un héroe de rostro multitudinario:

También por sus rasgos peculiares, este arte no tendrá nada en común con el del pasado. No será una música que rivalizará con la de antaño, una pintura esforzándose en superar a la antigua, un teatro que rebasa al teatro de otros tiempos. Ni dramas, ni estatuas, ni danzas que rivalicen victoriosamente con las danzas, estatuas y dramas de épocas abolidas.

No. Será una nueva y maravillosa variedad del arte, que fundirá en un todo e incorporará a la pintura y al drama, a la música y la escultura, la arquitectura y la danza, el paisaje y el hombre, la imagen y la palabra.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 370.

⁵⁵ Eisenstein, Sergei M., *Reflexiones de un cineasta*, Barcelona, Lumen, 1990, p. 230.

La toma de conciencia de esta síntesis, considerada como un todo orgánico que jamás ha sido realizado todavía, constituye incontestablemente el más serio problema con que se ha enfrentado la estética en toda su historia.

Y este nuevo arte es el cine.

[...]

Estas películas cuyo espíritu refleja millones de espíritus (¿irían, en caso contrario, millones de personas a verlas?) llevan el sello del trabajo colectivo, de la cooperación, principio característico de la era de la democracia⁵⁶.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 214-215.

III. ENCUENTROS INTERDISCIPLINARES: HACIA UNA TEORÍA DEL HECHO FÍLMICO INSPIRADO EN OBRAS LITERARIAS

El filme fue despreciado por los académicos del “verdadero arte” durante décadas⁵⁷. Espectacular y mudo, combinaba imagen en movimiento, música, palabras rotuladas y, usualmente, un narrador-presentador que podríamos enlazar con la figura del relator-contador de la tradición oral⁵⁸. La palabra, pues, no era imprescindible entonces, sino un aderezo complementario. No había, a la altura de 1900, dos medios de expresión más contrapuestos que la literatura y el cinematógrafo. La literatura poseía una antigüedad de varios milenios y amparaba su prestigio en una larga tradición que arrancaba en las epopeyas fundacionales de las grandes civilizaciones, incluida la occidental, conservadas en valiosos manuscritos fuertemente custodiados, algunos de ellos con carácter sagrado, como la Biblia o el Talmud.

Pero el segundo apenas contaba con unas horas de vida: era un raro espécimen, nacido de un experimento de laboratorio: si bien su materia prima era la luz, la animaba con la impresión de movimiento, por lo que creaba nuevos espacios para la intersección de las artes visuales con las artes del tiempo, pero a su vez estaba capacitado –y predestinado– para contar historias. Los argumentos de ficción procedentes de la literatura se convirtieron, así, en pretexto prestigiador del infamante artilugio.

⁵⁷ Ya en 1944, el formalismo soviético había llamado la atención de los estudiosos occidentales sobre la raigambre literaria del cine. Eisenstein, en su pionero ensayo “Dickens, Griffith, y el cine de hoy”, afirmaba categóricamente, corrigiendo en un sentido historicista el desprecio teórico del que el nuevo arte había sido objeto: «For me personally it is always pleasing to recognize again and again the fact that our cinema is not altogether without parents and without pedigree, without a past, without the traditions and rich cultural heritage of the past epochs. It is only very thoughtless and presumptuous people who can erect laws and an esthetic for cinema, proceeding from premises of some incredible virgin-birth of this art! Let Dickens and the whole ancestral array, going back as far as the Greeks and Shakespeare, be superfluous reminders that both Griffith and our cinema prove our origins to be not solely as of Edison and his fellow inventors, but as based on an enormous cultured past; each part of this past in its own moment of world history has moved forward the great art of cinematography. Let this past be a reproach to those thoughtless people who have displayed arrogance in reference to literature, which has contributed so much to this apparently unprecedented art and is, in the first and most important place: the art of viewing –not only the *eye*, but *viewing*– both meanings being embraced in this term». Eisenstein, Sergei M., “Dickens, Griffith, and the Film Today”, en Harrington, John, *Film and/as Literature*, *op. cit.*, p. 136.

⁵⁸ Como Sánchez Noriega nos recuerda, «En los albores de la historia del cine los filmes silentes se proyectaban con música en directo y muy pronto la sesión comenzaba con un *explicador* que comentaba y dirigía el proceso de recepción». Sánchez Noriega, José Luis, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona, Paidós, 2000, p. 39.

Podría decirse que los intentos de conferir al cine un estatus artístico se remontan casi a sus orígenes, a los momentos (primeros años del siglo XX) en que la búsqueda de un público de mayor nivel cultural (y adquisitivo) desemboca en el *film d'art* como alternativa a los argumentos ingenuos y simplistas destinados a los públicos populares: la base literaria del argumento funcionaría, así, en esas primeras tentativas como rasgo susceptible de conferir la condición de “artístico”, dado que todavía lo rudimentario de su lenguaje impedía hablar de estilización formal⁵⁹.

Es por ello que, desde prácticamente el inicio de su andadura, el cine fue alimentado con argumentos procedentes de otras artes, señaladamente de las literarias. La multitud de re-creaciones fílmicas llevadas a cabo entre finales del siglo XIX y principios del XX despertó el interés teórico por acotar el campo de estudio común a literatura y cinematógrafo.

La Literatura Comparada rechazó en un primer momento la inclusión del cine y de sus producciones culturales dentro de su objeto específico de estudio:

Los propios comparatistas de la literatura no admiten de buen grado al cine como uno de sus objetos de estudio; algo que se comprueba en el doble rasero con el que es tratado, porque si, por una parte, se le excluye de las definiciones del objeto de la disciplina o se lo confina en territorios nebulosos como el de “influjo recíproco de las artes”, por la otra, se asume que algún papel puede cumplir en el establecimiento de la “literariedad”⁶⁰.

El giro copernicano dado por la disciplina desde mediados del siglo veinte desde posiciones historicistas y genetistas hacia enfoques teórico críticos –transición que tuvo primero lugar en el ámbito norteamericano, y en el francés, más reticente al cambio, de la mano de Jean Marie Clerc– permitió la inclusión de la imagen en movimiento dentro de las preocupaciones analíticas de la Literatura Comparada. Clerc propone

volver a situar en este horizonte prioritariamente icónico las manifestaciones de la literatura actual, precisando los intercambios y transferencias producidas. Sólo de este modo podría abordarse un estudio coherente y riguroso de las relaciones, desde una renovada literatura comparada, pues sólo ella dispone de las herramientas de investigación necesarias para llevar a cabo investigaciones simultáneas en los dos frentes⁶¹.

Algunos teóricos franceses, como Lemaitre (1960) o Lalou (1960), estimulados por el pionero análisis precinematográfico que Paul Léglise llevara a cabo sobre el

⁵⁹ Pérez Bowie, José Antonio, *Leer el cine...*, op. cit., p. 22.

⁶⁰ Fernández, Luis Miguel, “Literatura y cine (desde esta ladera: la literatura comparada)”, *Signa, Revista de la Asociación Española de Semiótica*, Núm. 2, 1993, p. 38 [Recurso en Red: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01360620982570728687891/p0000001.htm#5>].

⁶¹ Paz Gago, José María, “Propuestas para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones de literatura y cine...”, *loc. cit.*, p. 202.

primer canto de *La Eneida*⁶², intentaron una primera aproximación al cine procurando buscar en los textos canónicos de la literatura universal determinadas huellas cinematográficas: esta corriente manifestaba su convicción de que era posible encontrar, en cualquier narración, equivalentes literarios de elementos cinematográficos –relativos al punto de vista, la focalización, la planificación o la puesta en escena– con independencia de la época histórica o la cultura material que la hubiese producido⁶³.

El cinematógrafo se rige por ciertas reglas relativas a la percepción visual de los objetos. Una mirada abarca un campo de visión más o menos vasto y está ligada a los movimientos del observador. Un poeta antiguo puede reflejar los paisajes, los hechos y los gestos anotándolos tal y como sus ojos los perciben, y la cámara de cine le parece a Léglise un “ojo artificial”. Lo que cambia, en todo caso, es el lenguaje mediante el cual se transmiten esas visiones. Léglise pretende analizar las características del arte visual de Virgilio en la *Eneida*, obra que en su opinión “sostiene un ritmo fílmico de una extraordinaria y deslumbrante pureza”. Este “arte fílmico” de los escritores precinematográficos consiste en pintar cuadros animados, enriquecerlos mediante todos los artificios de la visión, situarlos según planos diferentes y encadenarlos entre sí conforme a una sintaxis artística que asegure la continuidad de la acción con un ritmo agradable a la imaginación visual del lector⁶⁴.

El *précinema* puso en primer plano las relaciones entre literatura y cine y reavivó el debate sobre las deudas contraídas por el segundo con la primera.

Obviamente no puede hablarse de influencia del cine en la literatura a tenor del invento de los Lumière, pero el llamado *précinema* ha servido para reflexionar acerca de las convergencias entre los lenguajes literario y fílmico y, lo que es más importante, poner en cuestión la eventual influencia del cine en la literatura del siglo XX⁶⁵.

Las obras literarias eran sometidas a riguroso análisis; sobre ellas, escena por escena, plano a plano, se realizaba un *decoupage* completo, tal como si se tratara de obras fílmicas.

Cautivaba, sin embargo, localizar en obras literarias elementos compositivos que saben a cine. Toda la teoría del *précinema* que elaboraron aquellos críticos o las afirmaciones parciales de otros autores independientes parecían en conjunto ofrecer un método para el estudio de las relaciones entre la literatura y

⁶² El libro fue publicado por Nouvelles Editions Debresse en 1958 con el título de *Une oeuvre de pré-cinéma. L'Eneide. Essai d'analyse filmique du premier chant*.

⁶³ Eisenstein, en su antecitado ensayo, señalaba que algunas técnicas y signos de puntuación cinematográficos (montaje paralelo, disolvencias, cambios de plano, etc) en cuyo uso Griffith fue pionero, en realidad hundían sus raíces en la narrativa dickensiana y en su originalísimo tratamiento narrativo del tiempo y el espacio en sus novelas.

⁶⁴ Villanueva, Darío, “La modernidad de *El Quijote*: visión y dicción”. *VII Congreso Internacional de la Asociación Asiática de Hispanistas, 2010*, pp. 2-3 [Recurso en Red: <http://pekin.cervantes.es/imagenes/File/Quijote.Pekn.doc>].

⁶⁵ Sánchez Noriega, José Luis, *De la literatura al cine...*, op. cit., p. 34.

el cine. Algunos, más entusiastas, llegaron a afirmar que el conocimiento de la lingüística cinematográfica podría servir para un acercamiento de nuevo tipo a la obra literaria⁶⁶.

Tan meticulosa metodología reveló empero su incapacidad de esbozar una teoría sólida sobre las interferencias entre ambos medios, habida cuenta que aspiraba a identificar en la literatura precinemática rasgos propios de un medio de expresión totalmente ajeno a sus intereses y que por motivos obvios le resultaba completamente desconocido⁶⁷. Por otra parte, se la acusó de utilizar una metodología defectiva e insuficiente para dar cumplida cuenta de tan azaroso objetivo. «Queda el estudio precinemático reducido a la división en planos de la obra literaria y prescinden estos teóricos de las consecuencias de su análisis, de las conclusiones que puedan ofrecer»⁶⁸.

Antoine Jaime aduce que no hay una literatura precinematográfica, sino que el cine se apropió convenientemente de la técnica de “montaje en imágenes” propia de la literatura:

Es preciso insistir aquí en esta noción fundamental: la literatura no fue precozmente cinematográfica, como lo creyeron durante mucho tiempo los teóricos del pre-cine o de la filmoliteratura. Intentar encontrar el sentido de lo fílmico en Virgilio, como pretendía Paul Léglise en 1958, equivale a buscar en los libros algo extraño a la literatura. Virgilio, simplemente, hacía literatura.

Lo que, por el contrario, conviene ver es que el lenguaje literario funciona siguiendo un procedimiento similar al del lenguaje cinematográfico: reproducir creaciones mentales mediante imágenes, sonoras o no, ordenadas de manera significativa. Si bien las herramientas son distintas, las bases de la técnica expresiva son totalmente comparables⁶⁹.

Mayor interés, por lo que respecta al estudio de las relaciones entre cine y literatura, tendrían las investigaciones provenientes del campo de la Semiótica⁷⁰, rama de la Lingüística encargada del estudio de los signos y que, por primera vez, se

⁶⁶ Urrutia, Jorge, *Imago literae...*, op. cit., p. 35.

⁶⁷ A pesar del fracaso de este enfoque en términos generales, hay que destacar la valía de algunos trabajos individuales continuadores del *pre-cinéma*, pero abiertos al diálogo interdisciplinar y enriquecidos con una visión más sincrética y ecléctica. En nuestro país, Darío Villanueva ha dado un nuevo impulso a los estudios comparatistas basados en la localización de estructuras precinemáticas en obras literarias que, como *El Quijote*, rezuman visualidad y dialogismo, características que a juicio de Villanueva fuerzan a considerar el carácter fuertemente “precinematográfico” de la obra magna cervantina.

⁶⁸ Urrutia, Jorge, *Imago literae...*, op. cit., p. 33.

⁶⁹ Jaime, Antoine, *Literatura y cine en España...*, op. cit., pp. 44-45.

⁷⁰ Este campo es de interés fundamental para el presente estudio, pues, como señala Francisco Gutiérrez Carbajo en su recorrido por las diferentes escuelas teóricas, en “los años sesenta y setenta rescató, por una parte, los estudios narratológicos y fílmicos de los formalistas y de otros investigadores, y desarrolló, por otra, sus intuiciones y descubrimientos” (*Literatura y Cine*, Madrid, UNED, 2012, p. 29).

planteaba seriamente el hecho fílmico como un sistema comunicativo portador de universos de significado, estableciendo con ello cauces de interrelación con el estudio del hecho literario y, más ampliamente, con el del hecho lingüístico.

El significante fílmico es a la vez significado, porque alude directamente al concepto mental representado, sin recurrencia a la mediación de un lenguaje artificial, aunque se produjese una compleja mediación técnica, cuya intervención crea una forma de expresión, de la que dependerá la forma del contenido. Y la articulación en unidades mínimas –de carácter espacial y temporal– dotadas de valor sémico, mas indivisibles, pues no estarían constituidas por signos. La polémica, en este punto, estaba servida.

On se met à la recherche de l'unité cinématographique minimum, que l'on croit parfois trouver dans le «plan», ou dans le photogramme, ou dans l'object filmé, ou dans le segment de bande découpé selon des critères plus complexes. On se demande si le système du cinéma présente deux articulations, ou davantage, ou au contraire une seule, etc [...]. On a parfois l'impression que chaque auteur a son unité minimum, et on est étonné que, en si peu d'années de recherches, un si grand nombre d'unités minimales (ou de types d'articulations) ait été proposé, don chacun prétendait être le seul et le vrai: mais c'est que chaque auteur pensait à un code particulier ou à un groupe particulier de codes, qu'il identifiait plus ou moins nettement avec le fait cinématographique dans son ensemble⁷¹.

Y, si no resultaba posible la unanimidad en el reconocimiento de la amplitud y longitud de estas unidades mínimas, ¿cabría considerar entonces al cine como un lenguaje? Para Christian Metz la respuesta sería afirmativa, pero con matices:

Le cinéma, «langage souple», langage «sans règles», langage ouvert aux mille aspects sensibles du monde, mas aussi langage forgé dans l'acte même de l'invention d'art singulière, et, pour ceci comme pour cela, lieu de la liberté et de l'incontrôlable: voilà qui a été souvent dit. *Reproduction* ou *création*, le film, toujours, serait en-deçà ou au-delà du langage⁷².

Metz llegó a reconocer la irreductibilidad del cine a meras estructuras semióticas, pues la viveza que caracterizaba a los mensajes fílmicos impediría trabajar sobre su materia expresiva si no era previamente descompuesta en unidades discretas:

Las pre-formalizaciones que se pueden hacer hoy día serán parciales también en otro sentido. No abarcan *todas* las configuraciones semiológicas del filme, en el interior mismo de un género determinado. Nos vemos obligados a clasificar por

⁷¹ Metz, Christian, *Langage et cinéma*, París, Albatros, 1977, p. 142.

⁷² *Ibidem*, p. 216.

series las cuestiones, y a estudiar separadamente [...] el montaje, la iluminación, el color, el tamaño del plano, las estructuras propiamente narrativas, etc⁷³.

Tras Metz, la mayoría de los semiólogos del cine estaban de acuerdo en afirmar el carácter anómalo del lenguaje fílmico. Según Jean Mitry, ni siquiera sería pertinente, en el caso de los mensajes fílmicos, hablar de *signos*:

El cine es un lenguaje sin signos. Pero no sin *significantes*. Estos, siempre motivados e incesantemente diferenciados, escapan a las categorías lingüísticas, pues no puede establecerse una relación en las normas que rigen los signos y no se puede asimilar la significación consecuente de una relación de signos a la significación consecuente de una relación de cosas o de hechos, ya que los signos tienen un sentido determinado *a priori* y las cosas filmadas siempre en un sentido relativo y contingente [...]. El sintagma es una relación de *significantes precisos*, el montaje una relación de *significantes fugitivos*. La operación mental es la misma pero se refiere a factores sin común medida, no conmutables entre sí⁷⁴.

La ausencia de normatividad sería, en opinión de Mitry, el rasgo definitorio del lenguaje del cine:

Las imágenes del lenguaje fílmico son de un lenguaje *libre*, incesantemente diferenciado, que crea sus propias significaciones en razón y a la medida de cada filme y no a partir de significantes previamente definidos, codificados una vez por todas [...]. La libertad del cine está en su constante referencia a lo concreto; un algo concreto, “intangible” en el que, debido a la innumerable diversidad de las estructuras posibles, el significado hace oficio de significante en una constante transferencia de sentido, puesto que el código natural (motivado) de la realidad vivida, de la lógica intuitiva, e incluso de las operaciones simbólicas del inconsciente, reemplaza en él al código arbitrario (inmotivado) del lenguaje⁷⁵.

Para José Antonio Pérez Bowie, este lenguaje se caracterizaría, a nivel semántico, por la pluralidad de sus códigos:

El lenguaje fílmico es multidimensional o plurisemiótico, es decir que está integrado por una mayor diversidad de códigos que la lengua verbal; tales códigos son de índole verbal y también no verbal, visual y acústica, e incluyen elementos convencionales cuyo empleo hallamos en otros dominios semióticos, desde la arquitectura hasta la comunicación animal, pasando por la kinésica y la proxémica. Dicha pluralidad obliga a hacer un uso flexible del concepto de “lenguaje” y a trabajar desde una perspectiva interdisciplinar⁷⁶.

⁷³ Metz, Christian, “El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico. ¿A qué distancia estamos de una posibilidad real de formalización?”, en VV. AA., *Contribuciones al análisis semiológico del film*, op. cit., p. 387.

⁷⁴ Mitry, Jean, “Sobre un lenguaje sin signos”, en VV. AA., *Contribuciones al análisis semiológico del film*, op. cit., p. 269.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 289.

⁷⁶ Pérez Bowie, José Antonio, *Leer el cine...*, op. cit., p. 19.

Hasta tal punto la ausencia de normatividad sería esencial a la construcción de este lenguaje inarticulado e inarticulable, que Mitry niega la legitimidad de los honrosos esfuerzos de fundación de una Semiología Fílmica:

Lingüistas y semiólogos como Roland Barthes y sobre todo Christian Metz se han esforzado por constituir una semiología del filme. A pesar del interés de sus trabajos, a menudo notables, pienso que tales investigaciones no pueden conducir sino a un callejón sin salida, a esclerosar el cine encerrándolo en unas normas que no están hechas para él⁷⁷.

Y es que el sentido fílmico sería irreductible a normas de formulación lingüística, cuya operatividad quedara limitada por procesos mecánicos. La construcción del sentido apuntaba más bien a un efecto global de carácter psicológico:

El sentido de la imagen (o de la cosa dada en imagen) no se refiere jamás a esta imagen sola como el sentido de la palabra se refiere a la palabra. Se refiere a la imagen relativamente a un contexto implicativo en el cual se encuentra introducida y en cuya constitución contribuye. Y como estas implicaciones son consecuencias de la simple lógica de las cosas y de las relaciones de cosas, de los hechos y de las relaciones de hechos, digamos, de la lógica de la experiencia vivida; y como estos hechos y estas cosas y sus relaciones son innumerables en su propia ordenación, en razón de la infinidad de las situaciones posibles, es prácticamente imposible introducir las significaciones fílmicas en el marco del lenguaje, o al menos estatuir las *a priori* en referencia con las estructuras normativas de ese lenguaje⁷⁸.

Roland Barthes aludía al *tercer sentido* del cine como una voluble y delicada red de significados extendida sobre el conjunto del filme y virtualmente posible por el entrecruzamiento, en la sucesión de planos, de las coordenadas de espacio y tiempo:

Lo fílmico, muy paradójicamente, no puede ser apresado en el filme “en situación”, “en movimiento”, “al natural”, sino solamente, una vez más, en ese artefacto mayor que es el fotograma [...]. Lo propiamente fílmico [...] no reside en el movimiento, sino en un tercer sentido inarticulable que ni la simple fotografía ni la pintura figurativa pueden asumir porque les falta el horizonte diegético⁷⁹.

El poder semántico del fotograma podría llegar a tener un carácter incluso destructivo:

Pues depende precisamente de algunos fotogramas el que la imagen que se había escogido como la más hermosa o la más cargada de sentido se haga confusa o se deforme de repente. El gesto que, en movimiento, habíamos creído preciso se convierte en agitación confusa en el fotograma, el beso, el grito, en

⁷⁷ Mitry, Jean, “Sobre un lenguaje sin signos”, *loc. cit.*, p. 268.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 238.

⁷⁹ Barthes, Roland, “El tercer sentido”, en VV. AA., *Contribuciones al análisis semiológico del film*, *op. cit.*, p. 225.

deformaciones obscenas de la boca, el galope del caballo en ilegible confusión de patas. El poder violentamente subversivo del texto fotogramático es por lo tanto mucho más radical de lo que había presentado Barthes [...] puesto que es el propio sentido de la imagen, todo su sentido lo que el fotograma puede subvertir [...] ⁸⁰.

El ambicioso objetivo de analizar las estructuras fílmicas de significado cual si de unidades gramaticales se tratase chocaría con la comprobación empírica de la evanescencia del objeto de estudio, con lo que, frente a los decepcionantes resultados obtenidos, la Semiología se vio obligada a renunciar a su tácito proyecto de construcción de una Sintaxis Universal:

El cine no es un sistema de signos, sino un conjunto de significantes no sistematizados, no codificados y no codificables.

No podría, por lo tanto, existir una gramática del filme por la extrema razón de que toda gramática se funde sobre la fijeza, la unidad y la convencionalidad de los signos [...]. Como no actúa con signos prefabricados, el cine no supone ninguna regla *a priori* que sea de orden gramatical. Las reglas sintácticas en sí son siempre sospechosas. Pueden concernir a una estética particular, a una estilística, pero nunca al lenguaje del film en su totalidad ⁸¹.

Relevantes son, en este campo, los trabajos de Jorge Urrutia, cuya exactitud despejó el horizonte teórico de las dudas sembradas sobre si el cine poseía o no, en la heterogénea multiplicidad de *lenguajes* o sistemas de expresión, elementos, unidades o “códigos” con valor sígnico. La respuesta de Urrutia ante este atolladero epistemológico era vehemente:

El lenguaje cinematográfico posee en su materia de la expresión imágenes, pero también signos. Lo que sucede es que esos signos se manifiestan sólo a nivel narrativo. No puede pretenderse tampoco encontrar un solo tipo cinematográfico de articulaciones. El significante del signo fílmico es [...] una combinación determinada de imágenes –una cierta sucesión u oposición de imágenes– o la composición del plano secuencia, etc...Estos signos no adquieren significado exacto más que en relación con lo que antecede y lo que sigue en el decurso, ya que la codificación del lenguaje cinematográfico no existe, al menos en su totalidad. No obstante [...] resulta demasiado claro que el cine es un mensaje como para que no se le suponga un código ⁸².

Reclamaba Urrutia la superación de la tradicional ambliopía de las ciencias sociales, cada una empeñada en una hiperespecialización aberrante que no dejaba ver, más allá de su alto y estrecho edificio teórico, el diminuto solar de la otra. Al plantear el debate semiológico desde el plano del contenido de la expresión cinematográfica, el

⁸⁰ Pierre, Sylvie, “Elementos para una teoría del fotograma”, *Ibidem*, p. 236.

⁸¹ Mitry, Jean, “Sobre un lenguaje sin signos”, *loc. cit.*, p. 270.

⁸² *Ibidem*, p. 39.

eminente semiólogo tendía puentes al diálogo interdisciplinar y planteaba la querrela comparatista desde una perspectiva transversal y horizontal:

Nuestra crítica debe desprenderse, por lo tanto, de la estrecha división en parcelas. El relato aparece como una estructura común a diversos lenguajes. La actualización de los sistemas narrativos se hace fundamentalmente a través del cine y de la literatura. Hablar sólo de narración literaria o de narración cinematográfica pudiera ser delito crítico de apropiación indebida⁸³.

Empero, la materialidad de la imagen impediría hablar de ésta como *signo*, ya que dicha materialidad chocaría, de entrada, con el carácter convencional y arbitrario atribuido a todo signo lingüístico. La proximidad entre lo representado y su referente en la realidad, la poderosa capacidad de evocación, de *figuración* de la imagen y, también, su virtual polisemia y su potencial ambivalencia niegan el sentido consensuado que la comunidad de hablantes otorgaría al signo convencional y se oponen, en última instancia, al derecho a hablar de imagen como equivalente de signo fílmico:

Un objeto no puede ser signo de sí mismo. Es él mismo. Entre el signo y lo representado debe haber una diferencia, por mínima que ésta sea. Adaptar es transformar, cambiar, hacer un nuevo objeto. Otro objeto. No puede haber adaptación idéntica a lo adaptado. Imposibilidad esencial. Mejor, material. El texto es único. Es o no es, simplemente [...]. Es preciso asumir tal imposibilidad. Si sólo es posible un nuevo texto, el primero, el *adaptado*, no será sino *adoptado*, el pre-texto el texto. Asunción de la imposibilidad.

[...]

El concepto, el significado lingüístico, es algo abstracto, y en la imagen todo es material, todo es significante [...]. El signo significa. La imagen refleja. La imagen, por lo tanto, no es un signo⁸⁴.

No cabría hablar de identidad entre lenguajes, pero sí podrían buscarse los paralelismos en el nivel de las estructuras, es decir, en el interior de cada uno de dichos lenguajes. De esta manera, Urrutia abría las puertas al diálogo entre Semiótica y Narratología:

Y la equivalencia. ¿Podría ser posible la equivalencia? La estructura de una historia es independiente del lenguaje que la dé a conocer. La correspondencia entre el plano de la expresión y del contenido no se produce entre los elementos, si no entre las unidades. La narración gobierna profundamente la ficción⁸⁵.

⁸³ Urrutia, Jorge, *Imago literae...*, op. cit., p. 74.

⁸⁴ *Ibidem*, pp. 78-79 y 113.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 78. Fuera de nuestras fronteras, semiólogos como Cohen (1972) o Andrew (1984) estudiaron las relaciones entre literatura y cine sobre la base del intercambio intersemiótico de sus estructuras narrativas, lo único, a su juicio, verdaderamente comparable entre los dos sistemas comunicativos. Para Andrew, «Narrative codes, then, always function at the level of implication or

Posteriores revisiones del paradigma semiológico apelan incluso a una gramática situacional, derivada de un enfoque pragmático sensible a cuestiones planteadas por cada filme en particular:

Ante las dificultades que surgen a la hora de establecer vínculos entre las diversas manifestaciones del cine y los recursos de las lenguas naturales, se puede apelar a los enfoques pragmáticos y defender que, aunque el lenguaje del cine no disponga de una “gramática” en sentido estricto, sí posee en cambio capacidad para “gramaticalizar” ciertos elementos visuales recurrentes y elaborar con ellos estructuras de significación y de comunicación estables dentro de un determinado filme o de un género cinematográfico. Ello no implica renunciar al modelo lingüístico para explicar el funcionamiento semiótico del cine, sino tan sólo comprender que su lenguaje requiere una aproximación particularizada que analice el funcionamiento de un filme o de una serie de filmes en sus diversos niveles de articulación y que dé cuenta de los contextos en los que dichas articulaciones quasi-gramaticales aparecen⁸⁶.

La Semiología del cine puso finalmente en evidencia su carácter fenomenológico y contingente, al carecer el hecho fílmico de reglas estrictas: cada “texto” poseía su propio lenguaje y sus propias normas. Tal sistema normativo, contingentemente formulado, se mostraba irreductible a simples operaciones de sintaxis, y todo intento de sistematización llevaría, inevitablemente, a un callejón sin salida metodológico. Por ello, cedió con relucencia el testigo a la Narratología, un paraguas teórico que, partiendo de las reflexiones de Gérard Genette en *Figures III* (1972), abrió su campo al estudio del discurso fílmico a través de valiosos trabajos como los de Bordwell (1985), Aumont y Marie (1988), Casetti y de Chio (1990), Chatman (1990) Carmona (1991), González Requena (1995), Gaudreault y Jost (1995) o Lothe (2000). La transversalidad del objeto de estudio y el hallazgo de estructuras narrativas en los diferentes tipos de discurso humano han hecho que la Narratología establezca puntos de contacto con el estructuralismo (Greimas, 1966, Barthes 1970) y el formalismo inaugurado por Propp (1928). De otro lado, la universalidad de sus argumentos ha permitido la rápida difusión e incorporación del paradigma en el marco de los estudios teóricos de tipo comparatista, así como su divulgación a través de los programas curriculares de las facultades y escuelas de Comunicación y Humanidades.

connotation. Hence they are potentially comparable in a novel and a film. The story can be the same if the narrative units (characters, events, motivations, consequences, context, viewpoint, imaginery, and so on) are a process of connotation and implication. The analysis of adaptation, then, must point to the achievement of equivalent narrative units in the absolutely different semiotic systems of film and language». Andrew, Dudley, “Adaptation”, *loc. cit.*, p. 34.

⁸⁶ Pérez Bowie, José Antonio, *Leer el cine...*, *op. cit.*, p. 20.

La Narratología Comparada se basa en el análisis de las analogías entre el hecho literario y el hecho fílmico atendiendo al plano del *contenido*, entendido como *relato*, sucesión encadenada de acontecimientos que guardan una relación de espacio y tiempo, producidos por una instancia narrativa situada en sus propias coordenadas de momento y lugar, a través de un acto consciente de enunciación.

Existe pues, un punto común de partida, la narración, una narración que se fundamenta en la utilización de idénticos recursos: un punto de vista que asocia lo narrado a un tipo particular de emisor, la utilización de un espacio y un tiempo en los que enmarcar la historia que se narra y la presentación de unos personajes que son quienes llevan a cabo las acciones⁸⁷.

Retomando el testigo de la antigua disputa filosófica sobre el valor representativo de las artes, pasó a primer término la discusión de los pares antónimos *diegesis* y *mimesis*. Si el cine es un arte de *mimesis*, planteaba el paradigma narratológico, ¿podría contar historias? ¿Cómo? El carácter demostrativo de la imagen fílmica ha hecho que tradicionalmente se atribuya al cine la propiedad de representar la realidad con grandes dosis de verosimilitud. Una herencia recibida merced a su entronque con las artes figurativas clásicas, cuya vocación fue desde el Renacimiento la búsqueda de la fidelidad, la proporción y la armonía, vocación que culminaba, en las postrimerías del siglo XIX, el cinematógrafo.

La representación cinematográfica es heredera de este sistema y a fin de cuentas la cámara de cine no es más que el desarrollo tecnológico de una cámara oscura. La perspectiva es un sistema fundado en una serie de elecciones que muy bien podían haber sido otras distintas, pues la concepción euclidiana del espacio es sólo una de las posibles. De hecho no hay un único sistema perspectivo: recordemos, por ejemplo, la perspectiva invertida, en la que las rectas paralelas se representan como divergentes, o la perspectiva caballera en la que no hay punto de fuga. Los mecanismos seleccionados por la perspectiva artificial son, como resultado de esa elección, convenciones. Ahora bien, estas convenciones son aceptadas y compartidas por un grupo social en una época determinada. No cabe duda de que la perspectiva ha sido el sistema de representación dominante desde el Renacimiento y, sin embargo, no es propiamente un invento renacentista, sino más bien el redescubrimiento de unas leyes geométricas ya conocidas en la Grecia clásica y que en el Quattrocento son perfeccionadas y dotadas de un valor simbólico o ideológico que antes no tenían⁸⁸.

⁸⁷ Faro Forteza, Agustín, *Películas de libros*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2006, p. 11.

⁸⁸ Mínguez Arranz, Norberto, *La novela española de postguerra: del texto literario al texto fílmico* (Tesis Doctoral), Madrid, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense, 1996, p. 104 [Recurso en Red: <http://biblioteca.ucm.es/tesis/19911996/S/3/S3002601.pdf>].

Los objetos filmados se presentan en la realidad, ante nuestros sentidos, mediado el necesario soporte vehicular que los materializa gracias a un proceso químico que absorbe e imprime la luz sobre el celuloide. No son, por tanto, la realidad, sino una representación de ésta, acotada por los límites de la pantalla, simplificada y reducida a las dos dimensiones, dependiente de sistemas de grabación, positivado, montaje, etc, y de la intervención de un equipo humano –técnico y artístico– que puede llegar a ser muy numeroso:

En el filme no están los objetos, sino su representación. No está la realidad, sino su representación. Una codificación suplementaria, por lo tanto. Y esa apariencia de los objetos tiene muy poco que ver con ellos. Está regida por las leyes de la perspectiva renacentista [...]. Situada en un mundo limitado por cuatro líneas (como el lienzo, la embocadura del escenario o la ventana enfrentada). Deformada por efectos de iluminación, por defectos del aparato de registro o por la calidad del soporte (mayor o menor grano de la emulsión de la película de celuloide). Trastornada en sus colores (universo incoloro del film en blanco y negro; sólo se consigue el color natural en los planos medios a media distancia). Ideológicamente presentada (efectos de la angulación y de la planificación)⁸⁹.

Según Pérez Bowie,

frente a otras artes plásticas como la pintura o la escultura en las que se admite que la representación de la realidad ofrecida no es más que una construcción producto de una serie de convenciones formales, en el cine (y de igual modo en la fotografía) resulta difícil desprenderse del mundo referencial, pues está registrado en la propia materialidad de la obra: las películas, aparte de narrar y de mostrar un universo compacto mediante el montaje, siempre evidencian las huellas de una realidad física anterior⁹⁰.

Toda concepción del mundo expresada por mediación de un filme descansa en las opciones de montaje: toda ideología, todo sentimiento, todo hipotexto, toda la carga subliminal o involuntaria manifestada a través del séptimo arte dependen del trabajo selectivo y la combinatoria en una sala de montaje. Evoca, pues, el cine, un universo visible, físico y tangible del que es una reproducción (bien que fragmentaria y subjetiva, culturalmente determinada); construye su realidad a partir de la realidad misma; construye *realidad social*. Pero primero y ante todo, los objetos profílmicos representan lo que son: una mansión, un carruaje, un cuadro colgado en un salón. La apropiación de esta realidad “objetivada” por la cámara es inmediata. La imagen mental resultante es rica, colorida y polifónica, abundosa en detalles, en tanto los objetos profílmicos son, al mismo tiempo, referentes y significantes. Mínguez Arranz, siguiendo a Laffay, afirma:

⁸⁹ Urrutia, Jorge, *Imago Literae...*, op. cit., p. 83.

⁹⁰ Pérez Bowie, José Antonio, *Leer el cine...*, op. cit., pp. 111-112.

El cine, a través de la conjunción de planos, no sólo cumple la función de representar, sino que además significa y cuenta. La película no es la realidad ni su transcripción mecánica, pues se basa en una discontinuidad equiparable a la discontinuidad de nuestra propia percepción. Habría, por tanto, no una copia de la realidad, sino una imitación que es doble: las imágenes fotográficas evocan nuestra visión de las cosas y la planificación analítica sigue el movimiento de nuestra atención⁹¹.

Además, los objetos representados remiten a sí mismos, pero pueden remitir a otros, o asociarse a una idea contenida en otro plano (imagen-símbolo), pero en todo caso siempre son, simplemente, producto del truco ilusionista, una copia más o menos realista o más o menos impresionista de la realidad referencial que les sirve de modelo.

La mimesis pretende la imitación y toda imitación es una sustitución. La *presencia* es imposible porque incluso el mero registro mecánico de la naturaleza significa siempre una determinada manipulación. Condiciones del aparato. Situación. Angulación. Calidad del soporte de la imagen⁹².

Ilusionismo que, con distintos medios, y con mayor o menor fortuna, ya había sido practicado por la novela en el siglo XIX: «Si el realismo decimonónico disponía de estas estrategias presentativas y referenciales, es claro que el procedimiento está ahora filtrado y perfeccionado por la estrategia visualizante cinematográfica, cuyo hipoiconismo intensifica el efecto de realidad»⁹³.

Un efecto achacado constantemente al cinematógrafo, acusado de copiar mecánicamente la realidad y no de crearla, de reproducirla, no de producirla:

Quizás el hecho de que el cine sea, en cierto modo, un arte tecnológico, puede considerarse el origen de la equivocada noción de la “objetividad” y la “no manipulación” del mismo. Es como si, por ofrecer la cámara la posibilidad de reproducción fiel de la realidad, eso significara que los resultados visibles, por ejemplo, no hubieran estado expuestos a una manipulación como sucede con el lenguaje literario⁹⁴.

Falacia que, desde postulados artísticos, se desmiente. El cine narrativo, en particular, posee un estatuto diegético, porque cuenta una historia, pero también es

⁹¹ Mínguez Arranz, Norberto, *La novela y el cine. Análisis comparado de dos discursos narrativos*, Valencia, Ediciones de la Mirada, 1998, p. 56.

⁹² Urrutia, Jorge, *Imago Literae...*, op. cit., p. 86.

⁹³ Paz Gago, José María, “Propuestas para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones de literatura y cine...”, loc. cit., p. 224.

⁹⁴ Pastor Cesteros, Susana, *Cine y literatura: la obra de Jesús Fernández Santos*. Edición digital a cargo de la Biblioteca Virtual Cervantes (Alicante, 2001), a partir de la edición impresa del Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante (1ª Ed., 1996), p. 8 [Recurso en Red: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cine-y-literatura-la-obra-de-jess-fernandez-santos-0/html/>].

simbólico, ya que la imagen aparentemente objetiva está connotada con múltiples significados asignados, en el nivel de la recepción, por el espectador.

Para Gimferrer, el realismo del cine forma parte de su liturgia sónica:

El cine no puede ser sino realista, porque, aprehendida y transmitida por la cámara, cualquier realidad es ya, y para siempre, la realidad. El realismo es don inseparable de la imagen fotográfica, porque infunde a las apariencias el latido inestable de la vida, ordenándolas y fijándolas ante nuestra retina cautivada por su flujo de variaciones rituales. Fascinación en la que la cámara, lejos de orientar nuestra mirada, se orienta ella misma y participa como miembro activo en el ceremonial. Todo arte se compone de signos –como ha formulado Roland Barthes– que requieren nuestra vigilia y reclaman con su centelleo la atención de mente y sentidos. Estos signos vienen aquí de la luz, de las miradas, de los cuerpos, de los ropajes, de los decorados; simultáneos pero divergentes, nos llevan de la mano, rendidos o forcejeantes, hacia sus propios dominios o continentes metafísicos. La armonía nacerá, pues, de la neutralidad, o acuerdo y conjura sensorial entre los signos concurrentes a la fascinación del espectáculo⁹⁵.

La narrativa cinematográfica descansa en imágenes y palabras, sonidos, movimiento y sensación aparente de continuidad. Pero el cine no necesita de la concurrencia de la banda sonora; le basta con el plano, la angulación, la profundidad, la experimentación lumínica de los claroscuros, para contar historias de una belleza sin parangón en la literatura. Es un medio que participa de lo pictórico tanto como de lo poético. Paralelamente al *racconto* de la historia enhebra, o tiene potencia para enhebrar, imágenes llenas de sugerencia y misterio, violentamente encabalgadas, superpuestas, contradictorias, excesivas, barrocas, imposibles.

La consideración del cine como medio de expresión artístico derivará de la intervención creativa de una acción humana, que convierte la imagen de mero registro denotativo del mundo en huella de una subjetividad y le añade una dimensión connotativa. La realidad se convierte, así, en la materia prima con que trabaja el artista cinematográfico; la intervención de éste a través de la tecnología cinematográfica (puesta en escena, montaje), da paso a una realidad nueva, ahora “artística” y como tal regida por sus propias leyes y convenciones⁹⁶.

Aun cuando la imagen sea un reflejo subjetivo de la realidad, el poder representativo del cine podría destruir determinadas convenciones narrativas idóneas al medio de expresión de la lengua. El estatuto de lo fantástico, por ejemplo, viene determinado por una vacilación o duda sobre la existencia de los actantes y aconteceres objeto del relato. Muchas narraciones fantásticas trabajan desde el horror psicológico

⁹⁵ Gimferrer, Pere, *Cine y literatura*, op. cit., pp. 147-148.

⁹⁶ Pérez Bowie, José Antonio, *Leer el cine...*, op. cit., p. 112.

expresado desde el propio yo y, por eso, el recurso a la primera persona del singular les es caro. Será el individuo el que, desde el lenguaje, apoyado en el instrumento sígnico de la lengua, dude de la certeza de las visiones o experiencias de que es objeto. La plasmación fílmica de esta vacilación es más ardua, dado que la narración cinematográfica se apoya en la mostración de imágenes, y la imagen remite a un mundo físico más probable que el engendrado por los símbolos arbitrarios. De otro lado, la zozobra del individuo ante realidades que no puede explicar también se destruye en el encuadre, que privilegia un punto de vista ubicuo y remite a una focalización múltiple externa al personaje en la mayoría de las tomas.

Los estudiosos se fijaron también en que, si el filme sonoro participaba de dos discursos: por un lado el verbal, que puede asumir, siguiendo a Genette, una instancia narrativa interna a la historia (narrador intradiegético) o externa a ésta (narrador extradiegético); y, por otro, el visual, la relación de éste último tipo de discurso con los hechos que se narran es mucho más ambigua que en la narración literaria⁹⁷, y por tanto, marcará al narrador fílmico con una gran carga de indefinición:

Las mayores dificultades que plantea la cuestión del punto de vista y los narradores apuntan a que la literatura goza de un grado mucho más amplio de libertad y autonomía para establecer el punto de vista, mientras que el cine, por las propias características del medio –y aquí las complejidades teóricas–, es un cautivo de la imagen que necesita mostrar a quien narra, siempre que haya un personaje que asuma este rol y pertenezca al relato.

Esta condición de cautivo originado en el propio estatuto del lenguaje cinematográfico, trae consigo una serie de problemas con la representación de los narradores, ya que, si lo estamos viendo, entonces, ¿quién lo está mirando a él?⁹⁸

La figura del narrador extradiegético cinematográfico no es enteramente asimilable a la del narrador extradiegético literario:

Por una parte, están los argumentos de quienes, desde una aplicación sistemática de los conceptos de la narratología literaria a la cinematográfica, defienden la necesidad imperiosa de un narrador básico, responsable último de la emisión del filme; por otra, la de aquellos que, partiendo de respuestas

⁹⁷ No quiere ello decir que en la narración literaria moderna no se produzcan saltos, cambios y transiciones que afectan tanto al punto de vista adoptado como a la cantidad de información transmitida o a los vínculos entre narrador y personajes. En cuanto a la relación entre narrador y personajes, afirma Genette: «La novela contemporánea ha superado ese límite, como muchos otros, y no vacila en establecer entre narrador y personaje(s) una relación variable y flotante, vértigo pronominal que concuerda con una lógica más libre y una idea más compleja de “personalidad”». En Genette, Gerard, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989, p. 300.

⁹⁸ Wolf, Sergio, *Cine/Literatura...*, op. cit., pp. 70-72.

cognitivas e interesados especialmente por el proceso de lectura, sostienen que la fuente de la que emana el discurso narrativo en el cine no es sino una convención por la cual el espectador asigna la etiqueta de narrador a posteriori a ciertos efectos específicos. La polémica comienza ya a la hora de asignar una etiqueta a esa instancia responsable de la enunciación del filme: *grand imaginer* o gran imaginador, narrador cinematográfico, meganarrador, narrador fundamental, narrador externo, narrador intrínseco, realizador de imágenes son algunas de las que se utilizan⁹⁹.

Frente a esta falta de consenso, podemos argüir que, al igual que el concepto de narrador extradiegético en literatura designa una instancia supuesta y ficticia que intermedia entre el autor real y la obra, al igual que su estatuto está determinado por una convención socialmente admitida (es necesario un narrador para que haya narración), podemos dar también carta de naturaleza a un narrador cinematográfico supuesto y ficticio, en el que destacarían dos rasgos: es artificial (lo que se deriva de su dependencia de la tecnología) y colectivo, una especie de monstruo meduseo con múltiples cabezas: una responsable del guión, otra del atrezzo, otra de la dirección escénica, etc, pero con un tronco común, un cuerpo indivisible e indiviso: su subordinación a la producción del discurso cinematográfico¹⁰⁰.

¿Cuál sería el estatuto narrativo de este híbrido humano-tecnológico? Esta entidad ficticia, llámese como se quiera, sería la archiresponsable de la totalidad del relato, y se situaría por encima y fuera de la historia, de la que sería sabedora de todos sus entresijos. Examinadora de las conciencias de sus personajes, nada concerniente a ellos escaparía de su conocimiento, por lo que si éstos mintieran, la entidad meganarradora sería capaz de mostrar a los espectadores la falta de correspondencia entre el discurso interior y el discurso externo, o entre el articulado por la palabra y el pergeñado por la imagen¹⁰¹.

En cuanto al narrador intradiegtico (testigo o protagonista), presentará serias diferencias en uno y otro medio. En la narración fílmica

⁹⁹ Pérez Bowie, José Antonio, *Leer el cine...*, op. cit., p. 40.

¹⁰⁰ Vid. Lothe, Jakob, *Narrative Fiction and Film*, Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 27-31.

¹⁰¹ En opinión de Juan Antonio Hernández Les, el narrador literario está mucho más pendiente de sus criaturas que el narrador cinematográfico, en consonancia con la estrecha relación autorial que el escritor guarda con el mundo que engendra y del que es su creador y su guardián: «En la novela el narrador está muy cerca del protagonista, funciona como un acompañante ineludible, como su sombra pertinaz. Su consejero y su amigo, es su dios. En el cine, este dios desconoce la existencia de los hombres. Quizá como en la vida, donde el universo y las cosas parecen desenvolverse sin motivación aparente esperando que llegue la noche final, la noche definitiva». Hernández Les, Juan Antonio, *Cine y Literatura...*, op. cit., p. 78.

su discurso se sitúa siempre en el interior de la diegésis por lo que hay que suponerle una autoridad limitada que está supeditada a la existencia de un narrador principal exterior a la diegésis y que controla todos los mecanismos productores del discurso. Es la misma situación que se da con respecto a los narradores internos del relato literario, a los que hay que suponer siempre criaturas producidas por una instancia extradiegética; pero a diferencia de aquél, en donde narrador interno y externo se expresan a través del mismo vehículo –la lengua– y pueden fácilmente solaparse (por ejemplo, en los relatos autobiográficos), en el relato cinematográfico la narración oral del primero se transforma en una narración visual en la que junto al código lingüístico participan los códigos de los diversos medios expresivos del cine y cuyo control no puede ser atribuido exclusivamente al emisor del discurso verbal¹⁰².

Por lo que el doble discurso fílmico –el conformado de las palabras y el propio de las imágenes– se vería imposibilitado para contar lo mismo que está mostrando:

El espectador acepta sin dificultad, en virtud del postulado de sinceridad, que la audiovisualización que se le ofrece es la transcripción fiel del relato verbal a pesar de los múltiples desajustes (*paralepsis*, en la terminología de Genette), que invariablemente se producen en el proceso de transferencia: el narrador contemplado desde fuera, el hecho de que cada personaje tenga su propia voz y no la del narrador, el exceso de detalles visuales que muestra la pantalla y que la memoria del narrador no ha podido retener en su totalidad, las informaciones sobre hechos de los que el narrador no ha podido ser testigo, etc¹⁰³.

Uno de los más acuciantes problemas de la Narratología fílmica consistió en averiguar si, frente al indiscutido poder de la palabra para engendrar historias, podía también la imagen contener (y hasta qué punto) dosis de narratividad. En principio, la imagen tendrá ciertas dificultades para coadyuvar en el proceso de creación del relato por su carácter eminentemente (de)mostrativo:

Cuando nos hallamos ante un film conviene establecer una línea de separación en el trayecto que realizan a la vez el relato y las imágenes. Mientras en la novela el relato es unívoco e implica a su propia morfología, afecta al texto, en el film el relato puede adoptar formas extremadamente subterráneas o puede alcanzar formas extraordinariamente explícitas¹⁰⁴.

La clave para superar esta dificultad se encontraría en los rasgos exclusivos y privativos de la materia narrativa cinematográfica: su habilidad para articular imágenes en movimiento supeditadas al ritmo sincopado del montaje. Era posible hablar de “niveles”, desde lo más particular y propio a lo más general y compartido con las otras artes de expresión:

Estableceremos, por tanto, una jerarquía en la especificidad de los materiales cinematográficos que estará encabezada por un primer nivel en el que se ubica

¹⁰² Pérez Bowie, José Antonio, *Leer el cine...*, op. cit., pp. 38-39.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 39.

¹⁰⁴ Hernández Les, Juan Antonio, *Cine y Literatura...*, op. cit., pp. 45-46.

la imagen móvil secuencial registrada. En la definición de este tipo de imagen podemos distinguir tres elementos: el movimiento y su representación; la fragmentación espacial y temporal llevada a cabo por el montaje, que da como resultado la narratividad cinematográfica; y la analogía propia de la imagen registrada que suele ir unida a una alta impresión de realidad. En un segundo nivel se sitúan materiales expresivos como la voz, los ruidos, la música y los elementos gráficos [...]. Finalmente, en un tercer nivel podemos ubicar [...] la iluminación, el vestuario, los decorados, el color, la pantalla grande y el desempeño actoral¹⁰⁵.

Problemática, a causa de las discordancias de velocidad interna entre palabra e imagen, será la articulación del discurso fílmico sobre el doble plano discursivo, verbal e icónico:

Hacer narración no consistiría en otra cosa que en buscar soluciones narrativas al fenómeno de la imagen, que siempre va acelerada y por delante de los hechos. Así, la imagen es anterior al relato, y el problema del relato es que tiene que darle alcance y ponerse a su altura. El primero en resolver este conflicto fue Griffith, pues no hay film allí en donde el relato vaya a rastras de la imagen. Esta cualidad es específica de la imagen visual, porque un escritor está impedido para narrar acciones paralelas. Cuando describe una acción, la describe definitivamente, y cuando inicia la descripción de una segunda la primera ya ha terminado¹⁰⁶.

Aunque el escritor puede valerse de simples recursos adverbiales para expresar simultaneidad, o describir, con la calidad de un plano detalle, una pequeña porción del espacio, o dejar en suspenso una escena para comenzar un capítulo con una acción “paralela” (empleos todos estos muy queridos por la novelística decimonónica desde Charles Dickens), la escritura es *sucesiva*, y crea significados a partir de la ordenación de sus significantes, mientras que la imagen es *simultánea*, e informa al mismo tiempo de todo un conjunto de rasgos y características de los objetos.

Mientras el relato literario afronta el problema de tener que mostrar sus elementos estructurales y estilísticos de una manera sucesiva, el relato cinematográfico reúne en un solo plano su estilo, su estructura, su puesta en escena, su acción. Es decir, el cine aparece ante nuestros ojos permanentemente traspuesto en cada imagen¹⁰⁷.

Pero, como ha puesto de relieve N. Mínguez Arranz, la imagen cinética cuenta con recursos que le permiten superar esta aparente imposición:

La simultaneidad y sucesividad de uno y otro medio implican esas restricciones aludidas sólo a nivel local, es decir en el nivel del plano. Pero el cine tiene dos opciones para superar esa limitación: la primera mediante la utilización del primer plano, que consigue seleccionar una pequeña parte del campo visual

¹⁰⁵ Mínguez Arranz, Norberto, *La novela y el cine...*, op. cit., p. 46.

¹⁰⁶ Hernández Les, Juan Antonio, *Cine y Literatura...*, op. cit., pp. 63-64.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 74.

dejando fuera lo innecesario o lo que se quiera ocultar; la segunda implica el uso de la naturaleza esencial de la imagen cinematográfica, es decir, su secuencialidad. El ensamblaje de planos permite dosificar y retardar la información hasta el punto de convertirse este recurso en la base de algún género típicamente cinematográfico¹⁰⁸.

Lo visual, desde el fotograma al plano, habla con distintas voces al mismo tiempo, proporcionando simultáneamente informaciones diversas; lo que es más, utiliza un “lenguaje” altamente complejo de naturaleza sintética, que contiene de alguna manera al texto y lo desborda. ¿Cuántas palabras son necesarias para describir, por ejemplo, el gesto de Scarlett O’Hara mientras levanta su puño contra el horizonte y jura su famosa frase? En cambio, una sola imagen nos devuelve su sombra recortada, con la voz rota por la banda musical al pie de la página sonora: la hipericonicidad del recurso visual es tan potente, que el sonido actúa tan sólo de manera tangencial; en los archivos de la memoria colectiva, lo que ha pasado a la historia es *esa* imagen, que persiste, mientras que las palabras, los ruidos, se concitan irremediabilmente junto a ella, a través de ella y por su causa.

Otra discrepancia que preocupó a los narratólogos fílmicos concerniría a la manera diferenciada en que ambos discursos, literario y fílmico, articulan el espacio. En la narración literaria, el espacio es reconstruido; en el filme, el espacio es presentado. En el primer caso se necesitan muy pocos medios –a veces incluso ninguno– para recrear los ambientes en que se desenvuelven las acciones y los acontecimientos de la historia, pero en el segundo, la imagen, debido a su iconicidad, a su naturaleza mostrativa, siempre tenderá a crear espacios perfectamente delimitados. El fotograma suministra información involuntaria de lugares y momentos concretos, del *hic et nunc* de la narración fílmica:

La novela participa de lo individual y lo concreto frente a la supuesta abstracción y generalidad de los materiales con los que trabaja. Aun así, es cierto que la capacidad de la novela para desarrollar sus acciones en un espacio indeterminado es mayor que la del cine, debido a la preponderancia analógica de este último. Mientras que a la novela le bastaría con eludir toda referencia espacial, el cine tendría que recurrir a efectos de iluminación destinados a oscurecer los fondos o bien utilizar primerísimos planos que consigan aislar el objeto de su entorno [...]¹⁰⁹.

Seymour Chatman explica estas imposiciones acudiendo a la propia ontología de la imagen cinematográfica, al poder definidor del *eikon* frente al *logos*:

¹⁰⁸ Mínguez Arranz, Norberto, *La novela española de postguerra...*, op. cit, pp. 58-59.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 63.

La narrativa verbal puede preferir no presentar ningún aspecto visual, digamos, la ropa de un personaje. Puede permanecer totalmente *unbestimmt* sobre esto o describir la ropa de manera general. El cine, sin embargo, no puede evitar una representación muy precisa de los detalles visuales. No puede “decir” simplemente: “un hombre entró en la habitación”. Éste tiene que ir vestido de alguna manera. En otras palabras, la vestimenta *unbestimmt* en la narrativa verbal tiene que ser *bestimmt* en una película¹¹⁰.

El espacio literario actúa a niveles profundos, devolviendo el esplendor a la imagen mental creada por el concurso en el signo lingüístico del significante y el significado, reconstruido el referente externo al texto por medio del proceso cognitivo estimulado por la lectura. Para Mieke Bal, «cuando la localización no se ha indicado, el lector elaborará una en la mayoría de los casos. Imaginará la escena, y, para hacerlo, habrá de situarla en alguna parte por muy abstracto que sea el lugar imaginario»¹¹¹.

Dentro de la categoría espacial, podemos situar la ubicua ambientación. Ésta es el fondo sobre el que descansa la narración, e impregna los lugares con su aura. Tiene que ver con el tono o con la melodía general de la narración; es una pantalla imprecisa en la que se mezclan confusamente el tiempo, la localización, las personas que cruzan la calle o llenan un espacio con su vida y su presencia.

La ambientación está presente en toda la novela, y cubre la diégesis como un fino velo de gasa. Se registra en algunas palabras, en el colorido de algunos adjetivos, en las descripciones, en la jerga de los personajes. En el filme, la ambientación subyace a todo el conjunto: está presente en el plano, en la escena e incluso puede llenar por entero una secuencia. Se apoya en la voz humana, en la música, en sonidos lejanos como el entrecocar los vasos en el brindis, en los murmullos, las sirenas de los barcos, el ruido del tráfico y también en el silencio que reina tras un sonido de combustión brusca. Tanto en el texto literario como en su translación fílmica, el ambiente es el envoltorio del universo ficcional, la “etiqueta” con que la obra se presenta en sociedad a los destinatarios.

Mínguez Arranz, siguiendo a Mieke Bal, afirma que novela y cine comparten una gran fluidez en la presentación y en el cambio del espacio:

Hay que decir, además, que esta capacidad compartida por la novela y el cine está muchas veces relacionada con el movimiento, en el sentido de que en

¹¹⁰ Chatman, Seymour, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus, 1990, p. 31.

¹¹¹ Bal, Mieke, *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 51.

ocasiones el paso de un espacio a otro no se hace bruscamente, sino que se produce mediante un desplazamiento del punto de vista que permite al espectador o lector hacer un recorrido visual por el espacio de la historia. En cine esto se consigue mediante movimientos de cámara que, aunque algunos autores los consideran específicamente cinematográficos [...] en la novela se pueden encontrar ejemplos de recorridos similares, aunque sin los efectos visuales de los movimientos de cámara¹¹².

En el cine, el espacio fílmico puede ser construido desde la ausencia, en el “fuera de campo”, o márgenes del cuadro visual, donde continúa la acción del mundo filmado. Mínguez Arranz define el fuera de campo como un espacio dinámico, movedido, presto siempre a entrar en escena, significativo por su ausencia y significado por su presencia. Su versatilidad en el medio fílmico le hace convertirse en un elemento más de la narración cinematográfica.

En la imagen cinematográfica el espacio fuera de campo suele tener una presencia mucho más violenta, pues en cualquier momento puede irrumpir en el campo y dejar de serlo. En la novela también es posible la construcción de un espacio fuera de campo, pero en cine hay tres aspectos que hacen de él un discurso especialmente poderoso: la movilidad de los objetos, los continuos cambios de punto de vista y la presencia del segmento sonoro¹¹³.

Este espacio profílmico es activo y ejerce una fuerza considerable porque, aunque no está, existe, y aunque se soslaye, en cualquier momento puede ser registrado, convertido en campo visual.

El espacio fuera de campo no es un espacio neutro, sino que incide y opera sobre el espacio mostrado [...]. En la imagen cinematográfica el espacio fuera de campo suele tener una presencia mucho más violenta, pues en cualquier momento puede irrumpir en el campo y dejar de serlo¹¹⁴.

Pero, mientras esto ocurre, el fuera de campo no tiene por qué ser estrictamente *un locus clausus*: de él pueden llegarnos indicios (como, por ejemplo, la música o el ruido procedentes de otra sala vetada a los ojos del espectador por una puerta entreabierta).

En literatura, el espacio es no sólo ubicuo, sino también dinámico: existen expresiones lingüísticas que significan la transición de uno a otro lugar o ambiente o el movimiento de un cuerpo a través del espacio; en el cine, tal dinamismo es un componente esencial de la construcción fílmica, ya que no sólo está significado en el nivel de la historia, donde los existentes objetuales se desplazan a lo largo y ancho del

¹¹² Mínguez Arranz, Norberto, *La novela española de postguerra...*, op. cit., p. 94.

¹¹³ *Ibidem*, p. 66.

¹¹⁴ *Ibidem*, pp. 98-99.

cuadro de imagen, sino también en el nivel de la narración, pues el movimiento es consustancial al medio de expresión: el movimiento cinético está significado por la yuxtaposición de los fotogramas en el plano y de los planos en la secuencia. El cine es, en esencia, “fotografía en movimiento”, un movimiento aparente fijado en el ojo por la persistencia retiniana, necesitada de la concurrencia de los sentidos humanos, engañados por una ilusión óptico-cerebral desencadenante de la semiosis fílmica.

Las disimilitudes de ambos medios de expresión afectarán también a la temporalidad. Mientras en el filme predominaría la acción, en la novela se privilegia la intriga; la película debe resolver en el tiempo estándar que dura una proyección la historia completa y alcanzar un desenlace satisfactorio; por ello, tenderá a resumir acciones y acontecimientos, a acortar la duración de las escenas y a multiplicar su número en comparación con el *tempo* más reposado de la novela, que puede tomarse todo el tiempo que precise –incluso generaciones o siglos– y desarrollar *ad infinitum* las relaciones entre las subtramas o el carácter de los personajes, subordinando duración y ritmo a diegésis:

Si el relato cinematográfico resuelve en un tiempo reducido las coordenadas del tiempo real, nos estamos encontrando ya en una seria contraposición con el relato literario, proclive a ser más excéntrico. Lo propio de la novela es relatar al completo la vida entera de un personaje, se trate de *La ciudadela* o de *Al este del Edén*, de *Pascual Duarte* o de *Los Gozos y las sombras*¹¹⁵.

Lo que finalmente acabará repercutiendo en la propia estructura de la narración, que gozará de una temporalidad mucho más marcada en literatura, mientras que en el filme habrá de contentarse con privilegiar una espacialidad que, no obstante, está constantemente atravesada por el flujo temporal de la secuenciación.

We may note, of course, that a fifty-hour novel has the advantage of being able to achieve a certain density, that “solidity of specification” which James admired, simply because the reader has lived with it longer. Further, because its mode of beholding allows stops and starts, thumbing back, skipping, flipping ahead, and so lets the reader set his own pace, a novel can afford diffuseness where the film must economize. Where the mode of beholding in the novel allows the reader to control his rate, the film viewer is bound by the relentless rate of a projector which he cannot control. The results, as may be expected, are felt in the contrast between the loose, more variegated conventions of the novel and the tight, compact conventions of the film¹¹⁶.

¹¹⁵ Hernández Les, Juan Antonio, *Cine y Literatura...*, *op. cit.*, p. 70.

¹¹⁶ Bluestone, George, “The Limits of the Novel and the Limits of the Film”, *loc. cit.*, pp. 142-143.

En el cine, incluso las más anchas y generosas panorámicas narran mientras describen, porque contienen, condensados, fragmentos de tiempo fílmico:

En la novela la descripción se caracteriza por una detención de la acción que tiene como objetivo fijar la atención del lector sobre una persona, un objeto o un espacio. No es necesario que la descripción provoque inevitablemente la detención de la historia, pero en todo caso sí produce una reducción de la velocidad del relato. Por esta razón, en la descripción literaria la dimensión espacial cobra un protagonismo que enmascara la temporalidad hasta hacerla casi desaparecer. La descripción es vital para la construcción del espacio literario [...], de ahí su carácter mimético frente al carácter diegético de la narración [...]. En el discurso cinematográfico es mucho más difícil separar narración y descripción, pues la propia esencia de este tipo de relato contiene el germen de ambas modalidades discursivas: por un lado, la narración es consustancial a la naturaleza secuencial del cine y, por otro lado, el carácter analógico de la imagen cinematográfica conduce inevitablemente a la descripción¹¹⁷.

En literatura, en el nivel de la narración, la distancia cronológica entre acto narrativo e historia ubicaría a ésta siempre en un tiempo pasado respecto de quien cuenta, distancia temporal que es incluso mayor respecto del lector hipotético. En el nivel de la historia, los hechos constitutivos del relato pueden ser recordados tantas veces como se quiera merced al recurso de la analepsis interna. Por consiguiente, parece obvio que la analepsis literaria es una retrospección dentro de otra retrospección, general y más amplia, que la contiene, ya que el acto enunciativo que da origen al relato ya es, en sí, un posicionamiento en un presente narrativo ulterior respecto del que se cuentan unos hechos ya ocurridos.

En el filme, ese pasado se actualiza y se convierte en un presente histórico, compartido por los espectadores en la sala, que lo asumen convencionalmente como un presente narrativo:

En ambos casos se nos presentan acciones, pero en la primera se nos narran lingüísticamente y en el segundo se nos representan audiovisualmente. Éste es el motivo por el cual algunos críticos consideran que la novela ofrece mayor flexibilidad en la expresión de la temporalidad, mientras que el cine se presenta como una sucesión de representaciones de un presente. De ahí se deduce también que una novela adaptada al cine suponga la mayor parte de las veces el paso de un relato en pasado a un relato en presente, porque se pasa del *telling* al *showing*. En cualquier caso, es evidente que no se puede hacer una tajante división de estos dos elementos, sino que, antes al contrario, existe una especial interdependencia entre espacio y tiempo. Dicha interdependencia se establece,

¹¹⁷ Mínguez Arranz, Norberto, *La novela y el cine...*, op. cit., p. 60.

pues, en la medida en que el tiempo se verifica en los objetos y en los personajes, pero todos ellos se mueven en un espacio determinado¹¹⁸.

Aun cuando la narración cinematográfica incurre en la quiebra de la línea temporal de sucesión ininterrumpida de ese “presente”, con la introducción de la analepsis visual (*flashback*), aunque el espectador sepa que a partir de ese momento la historia pertenece a un estadio temporal anterior a la de la historia marco, aunque el realizador fílmico le haya advertido de que está presenciando un recuerdo de un pasado ya extinto, que sólo habita en la memoria de los personajes que lo evocan, la sensación subjetiva que se crea es la de participar todavía en ese presente eterno: «Cuando un *flashback* se pone en acción deja de ser pasado para convertirse de inmediato en presente. El espectador olvida enseguida que se trata de un recuerdo»¹¹⁹.

Otra de las dificultades de la narración cinematográfica, puesta en evidencia por los narratólogos, será la torpeza de la imagen para desencadenar introspecciones, lo que diría muy poco a favor de la existencia de una narratividad basada exclusivamente en imágenes. En palabras de Peña Ardid:

La narración cinematográfica nos sitúa ante un universo de personajes, acciones y objetos mucho más preciso que la novela, mientras que su ambigüedad es mucho mayor cuando intenta expresar pensamientos y procesos introspectivos con la sola ayuda de las imágenes¹²⁰.

Tradicionalmente, se ha dicho que la narrativa literaria es propicia a la introspección; como prueba se aduce que las novelas y los cuentos contemporáneos están plagados de pasajes subjetivizados, en tanto que el cine es proclive a enseñar realidades superficiales y externas a la mente de los personajes, pero en los últimos decenios se ha demostrado que la narrativa cinematográfica puede penetrar en las profundidades de la psique humana y hacerlo, fundamentalmente, desde la imagen y por medio de imágenes.

Because its basic material is photography it does not follow that the seventh art is of its nature dedicated to the dialectic of appearances and the psychology of behavior. While it is true that it relies entirely on the outside world for its

¹¹⁸ Pastor Cesteros, Susana, *Cine y literatura...*, op. cit., p. 9.

¹¹⁹ Hernández Les, Juan Antonio, *Cine y Literatura...*, op. cit., p. 46. Podemos encontrarnos con variantes discursivas dentro de la narración fílmica que afectan al estatuto temporal de los narradores. La analepsis verbal, al igual que en literatura, obliga al narrador a arrastrar su bagaje de recuerdos y administrarlos por medio de su propio esfuerzo mnemónico, lo que subraya el vínculo con el pasado; el *flashback* descansa en la construcción fílmica, que libera al narrador de buena parte de ese peso y pone énfasis en la actualización del pasado mediante la mostración fílmica.

¹²⁰ Peña Ardid, Carmen, *Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 163.

objects it has a thousand ways of acting on the appearance of an object so as to eliminate any equivocation and to make of this outward sign one and only inner reality¹²¹.

En la literatura, la introspección está hecha de los mismos materiales sígnicos que las realidades externas creadas por la lengua; en el cine, puede crearse una introspección, pero ha de significarse con signos de puntuación específicos añadidos a la construcción fílmica. Al contrario que la narrativa literaria, que transita libremente del interior al exterior y del exterior al interior de los personajes, como si entre el espacio social y el espacio subjetivo no mediase más que una fina pared, la narrativa cinematográfica tiene que realizar una transición brusca, comunicada externamente por algún artificio de la técnica: *flo*, sobreimpresiones, *zoom* desde un ángulo cualquiera hasta el ángulo del rostro del personaje sometido a introspección, *voz off*¹²², música, etc. O bien confiar en las dotes interpretativas del actor, dispuestas y legibles en la carga expresiva, intensamente emocional, de los primeros planos. La mirada es una ventana al alma y en ella se reflejan multitud de sentimientos; gran parte de la expresividad de un rostro está en los ojos. Tal emotividad sólo puede registrarla el primer plano, que, lejos de ser un plano espacial (anula en su escala metonímica referencias concretas de ubicación geográfica) es un plano de naturaleza psicológica.

Las acciones, en el cine, necesitan ser dramatizadas, exteriorizadas, pero ello no quiere decir que el proceso de-mostrativo se limite a dar cuenta de lo meramente superficial. Ni siquiera son necesarias, en principio, las palabras para comprender el calado psíquico de algunos gestos y reacciones que denotan determinados estados anímicos de los personajes:

Pero en el cine, aun sin la ayuda de la voz en *off*, el espectador puede compartir los sentimientos de un personaje o saber lo que siente mediante su interpretación, su gesticulación, su mímica, su vestimenta. La exterioridad de la

¹²¹ Bazin, André, "In Defense of Mixed Cinema", en Harrington, John (Ed.), *Film and/as Literature*, op. cit., p. 18.

¹²² En ningún caso estamos hablando de novedades radicales de raigambre cinética. En tanto artificios, «pese a ser engañosamente cinematográficos en apariencia –en la medida en que son recursos de puro truco técnico– tanto el *flo* como la sobreimpresión constituían procedimientos miméticos respecto de la escritura literaria [...]. Estos recursos no utilizaban posibilidades potenciales efectivas del cine, sino que contradecían su propia esencia, al atentar contra la credibilidad visual de lo filmado». En Gimferrer, Pere, *Cine y literatura*, op. cit., p. 31. Por su parte, la voz *off* introspectiva es detraída del flujo narrativo audiovisual; en la translación fílmica del texto a la pantalla, este tipo de introspección no cambia su naturaleza lingüística, sino su naturaleza discursiva, convirtiéndose en un fragmento de oralidad inmerso en el *totum* cinematográfico, como parte de la banda sonora. En tanto elemento lingüístico, es una reminiscencia literaria, por lo que su uso, compartido con la literatura, no supone un aporte fílmico original.

cámara no puede asimilarse, por tanto, a una negación total de la interioridad del personaje¹²³.

El lenguaje fílmico expresa al literario mediante equivalencias, y esto es particularmente importante y delicado en el ámbito de las introspecciones. Éstas no son sólo manifestaciones de la mente de los personajes (y que, por cuanto conjuradas por el autor en el ejercicio de la escritura, se convierten en extraversiones); también el modo o focalización sirve de enlace al propio psiquismo del literato y la descripción en apariencia más limpia puede dar alas a la subjetividad que nace directamente de las fuentes de su creador. Con esto queremos decir que, efectivamente, hay ambientes introspectivos, narrativizados por el autor en tanto cuidadosamente escogidos y contruidos para plasmar determinado estado anímico, no necesariamente atrabiliario o pesadillesco. Como nos recuerda Sergei Eisenstein, «“atmosphere” –always and everywhere– is one of the most excessive means of revealing the inner world and ethical countenance of the characters themselves».¹²⁴ Convenciones como la niebla del Londres victoriano en *Bleak House* sirven a Dickens para criticar la lentitud e inoperancia del asfixiante sistema judicial decimonónico. La sustitución fílmica del significante subjetivizado (la niebla) por una planificación singularmente sofocante, por ejemplo, no afectaría al significado transpuesto¹²⁵.

Otra de las fuentes de conflicto de los narratólogos residiría en las diferencias expresadas por literatura y cine en la articulación de la instancia narrativa. En la narrativa literaria, no es usual el cambio de focalización, o al menos no lo es la transición brusca de uno a otro interlocutor; en cambio, en el filme, la propia esencia tecnológica del medio cinematográfico hace que estas transiciones sean connaturales a los modos de producción del discurso audiovisual:

Desentrañar el aparato de enunciación de una película resulta por lo general más complicado que hacer lo propio con una novela, tanto por la variedad de sus entrañas expresivas como por la tendencia natural del cine narrativo clásico a ocultar toda huella de enunciación. No debemos olvidar que una película media presenta entre cuatrocientos y seiscientos planos, cada uno de los cuales supone

¹²³ Pérez Bowie, José Antonio, *Leer el cine...*, op. cit., p. 45.

¹²⁴ Eisenstein, Sergei M., “Dickens, Griffith, and the Film Today”, loc. cit., p. 123.

¹²⁵ Vid. Kleinecke-Bates, Iris, “Historicizing the Classic Novel Adaptation: *Bleak House* (2005) and British Television Contexts”, en Carroll, Rachel (Ed.), *Adaptation in Contemporary Culture*, London, Continuum, 2009, pp. 111-122.

un cambio de punto de vista [...]. Cada imagen cinematográfica lleva inscrita dentro de sí la marca del punto de vista desde el que fue tomada¹²⁶.

Como hemos visto, pueden identificarse, desde el paradigma narratológico, categorías afines presentes en ambos medios expresivos, lo que permitiría una comparación entre ambos en base a sus semejanzas y equivalencias pero, lejos de ser un enfoque holístico, afecta sólo a la “materia de la expresión” y deja de lado cuestiones vitales como la ideología o la intención del texto, los imperativos de la industria cinematográfica o la recepción de la obra en el sistema cultural de acogida. Tampoco se preocupa por la “forma de la expresión” si no es a través de las equivalencias sintácticas (planos, fundidos, encadenados, ralentí) dotados de valor narrativo intrínseco. Más allá de las fronteras del texto o del filme, sólo debería ocuparse del narratario en su forma de lector o espectador implícito.

Desde principios de la década de los noventa se aprecian los esfuerzos por investigar las relaciones entre cine y literatura –con especial énfasis en el estudio del fenómeno de las re-creaciones fílmicas– que han permitido integrar los hallazgos y metodología de las diversas corrientes en propuestas de análisis inspiradas en modelos teóricos omnicomprensivos. Destacan aquí las aportaciones de Catrysse (1992), Serceau (1999), M. Marcus (1993), McFarlane (1996) V. Guarinos (1996), A. Helbo (1997) o L.M. Fernández (2000). Sin afán de exhaustividad, repasaremos algunos de los principales acercamientos teóricos.

El fenómeno de la adaptación ha de ser abordado mediante la recurrencia a un amplio repertorio de metodologías que den cuenta de los diversos factores que intervienen en el proceso [...]. Su estudio a fondo sólo resulta posible desde una perspectiva multidisciplinar, en tal sentido, las aportaciones de la teoría literaria contemporánea están desempeñando un papel decisivo en los recientes acercamientos: desde la estética de la recepción y el dialogismo bajtiano (con su concepción del autor como orquestador de discursos preexistentes) al pensamiento de autores como Deleuze o Derrida o a las aportaciones de la teoría de los polisistemas; sin olvidar las teorías postcolonialistas, multiculturalistas y feministas que han contribuido de modo decisivo a la subversión de los puntos de vista tradicionales sobre los que se asentaban la interpretación y el análisis de las creaciones artísticas y literarias¹²⁷.

Una de las contribuciones teóricas más recientes, que se realiza desde una renovada y sinérgica Literatura Comparada, es la propuesta de José María Paz Gago,

¹²⁶ Mínguez Arranz, Norberto, *La novela y el cine...*, op. cit., p. 86.

¹²⁷ Pérez Bowie, José Antonio, “Sobre reescritura y nociones conexas”, en Pérez Bowie, José Antonio (Ed.), *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2010, p. 25.

con la que inaugura el denominado *método semiótico-textual*. Con él, Paz Gago apuesta por fundir en un solo paradigma los aportes de la nueva Semiótica fílmica y de la Narratología Comparada, a fin de reconducir los estudios comparatistas y superar los obstáculos metodológicos planteados en los anteriores estadios de la investigación comparatista.

En una primera fase, se trata de analizar el texto fílmico y el texto novelístico independientemente, de acuerdo con sus respectivos sistemas semióticos de expresión [...].

Sólo posteriormente tiene sentido el estudio comparativo en el que deberán analizarse tanto los rasgos cinematográficos presentes en el relato verbal, que recurre a técnicas narrativas y descriptivas comunes para inscribir la visualidad en el texto o para configurar la estructuración de la intriga, como las huellas de la narración en el texto fílmico a través de narradores extradiegéticos mediante voz en *off* o de narradores intradieгéticos cuya función es asumida por una voz *over* o por algún personaje. Desde una perspectiva comparatista, deben tenerse en cuenta, pues tanto las convergencias y divergencias de texto narrativo verbal y texto narrativo fílmico como sus mutuas interferencias¹²⁸.

La tesis de partida se basa en el reconocimiento de que

la narratividad es una propiedad abstracta, única y general, que poseen los diferentes lenguajes, cuyas posibilidades adoptan y adaptan los diversos sistemas expresivos para narrar historias. Existen una serie de técnicas estructurales, procedimientos y recursos narrativos para contar una historia, y esas estrategias narrativas son utilizadas por los diferentes sistemas de expresión, tanto verbal-oral (narrativa oral) como verbal-escrito (novela o cuento) o visual-verbal (película de cine), y por sus respectivos sistemas semióticos, simbólicos y simbólico-indiciales¹²⁹.

De manera que, en los mensajes fílmicos, las estructuras significantes se encuentran íntimamente conectadas con las narrativas y se constituyen en fundamento esencial de la narratividad:

El texto fílmico se basa en la imbricación de los sistemas de signos indiciales con los sistemas simbólicos, tanto verbales escritos u orales como visuales, desarrollando códigos específicos para dotar a las imágenes en movimiento de una alta capacidad narrativa y de una intensa potencialidad ficcional¹³⁰.

La tendencia interdisciplinar hacia la búsqueda de un enfoque integrador se manifiesta en los trabajos de Patrick Catrysse (1992), quien aplica la teoría de los polisistemas y de la traducción a los problemas específicos derivados de las relaciones entre literatura y cine.

¹²⁸ Paz Gago, José María, "Propuestas para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones de literatura y cine...", *loc. cit.*, p. 200.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 207.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 213.

La recepción del film como adaptación lleva a interrogarse sobre la selección del texto de partida. ¿Cuáles son los mecanismos sistémicos que han determinado esa política de selección? Los elementos que determinan esa política constituyen un conjunto complejo y evolutivo de factores que resaltan en el contexto (histórico, político, cultural, etc) global en el que esa política se ha efectuado. El conjunto de normas preliminares se sitúa entonces por una parte en el texto de partida y por otra en el contexto fílmico de llegada. No hay que excluir tampoco la interferencia de factores provenientes de los sistemas intermediarios, lo que nos conduce a otro concepto básico, el de la *inmediatez* del proceso de adaptación y a preguntarse si los productores del film se han basado en el texto original o han recurrido a textos intermedios¹³¹.

Catrysse plantea dichas relaciones sobre una base inter-textual que libera a las obras –literarias y fílmicas– de su supuesta dependencia intersemiótica, con lo que por fin desde el ámbito especulativo se reconoce el valor artístico y comunicativo intrínseco de las segundas y su autonomía con respecto a las primeras.

Todo ello supone la superación del enfoque centrado en textos individuales para analizarlos en la perspectiva de lo no individual, pues sólo así se podrá determinar el valor de cada recreación, lo que es propio de ello y de un autor específico, al ver el lugar que ocupa y su funcionalidad dentro de la serie a la que pertenece y del conjunto del polisistema¹³².

Ello permitiría considerar las re-creaciones fílmicas como sistemas intermediarios que, a través de una serie de normas operacionales, sometidas a una estricta jerarquización, realizan transformaciones en las obras incursas en el subsistema literario (incluidas las manifestaciones producidas en su periferia)¹³³, de manera que se produce una nueva obra dentro del subsistema fílmico. Dichas permutaciones pueden incluir la eliminación de elementos difíciles de entender por los espectadores, la simplificación de los acontecimientos, la adición de episodios o incluso cambios en el género (*transgenerización*).

Así, en ambas se da una transformación intertextual más que intersemiótica, lo que implica el estudio de las prácticas transformativas concretamente realizadas y no la atención semiótica a prácticas posibles, el mantenimiento de elementos de invariancia en el proceso transformador de un texto a otro, la irreversibilidad en la transferencia textual debido a la inexistencia de relación particular alguna entre los sistemas semióticos subyacentes que puede ser postulada como condición necesaria, y la analogía en el contexto comunicativo, en el que

¹³¹ Pérez Bowie, José Antonio, *Leer el cine...*, op. cit., pp. 192-193.

¹³² Pardo García, Pedro Javier, "Teoría y práctica de la reescritura filmoliteraria (A propósito de las reescrituras de *The turn of the screw*)", en Becerra, Carmen, *et alii, Lecturas, imágenes*, op. cit., p. 62.

¹³³ La obra mantendrá una posición central si se usa con frecuencia; será periférica si se considera marginal en función de los usos dominantes. No obstante, se subraya el carácter dinámico de los elementos que integran los sistemas. La lucha entre centro y periferia determina qué elementos considerados centrales puedan desplazarse hasta la periferia y viceversa. *Apud* Pardo García, Pedro Javier, "Teoría y práctica de la reescritura filmoliteraria...", loc. cit., p. 55.

observamos unas instancias comunicativas semejantes (autores, textos y lectores primeros, de una parte, y autores, lectores/espectadores y textos segundos, de la otra)¹³⁴.

Otra de las recientes contribuciones considera a la recreación fílmica como *reescritura*. Se trataría de una maniobra de apropiación de un texto primero, cuyo resultado implicaría un nuevo texto, en el sentido amplio del término, sobre el que operaría una transferencia de sentido intermediada por una *lectura* personal de la obra de referencia, que llevaría a otra nueva completamente original, sobre la que el autor plasmaría sus propios condicionantes ideológicos y estéticos:

La noción de *reescritura* [...] se refiere a una opción personal mediante la cual el autor se enfrenta a un texto previo y lo somete a una lectura particular en la que proyecta su propio universo subjetivo o transmite de modo premeditado o inconsciente las determinaciones del contexto en que se halla inmerso; se trata, pues, de un proceso de *apropiación* y de *revisión* consistente en transformar y trasponer, en mirar con nuevos ojos o desde un nuevo contexto un texto precedente¹³⁵.

La intencionalidad del autor deviene un factor clave en la elección del tipo de transformación efectuada sobre el texto inicial y, por ende, en el tipo de *reescritura* resultante:

Tales actuaciones pueden conllevar estrategias muy diversas en función de la actitud adoptada ante el modelo: desde el homenaje destinado a subrayar su relevancia al cuestionamiento crítico y la parodia; de igual modo que puede tratarse de un ejercicio de investigación mediante el cual el autor entabla diálogo con su precedente para trascender la superficie de lo dicho por aquél y adentrarse en el subtexto; o, por el contrario, reducirse a un mero trabajo de vulgarización, más o menos explícito, destinado a poner un texto complejo y pensado para minorías al alcance del gran público¹³⁶.

Hay que tener en cuenta, sin embargo, que no toda adaptación puede ser considerada, desde esta óptica, como *reescritura*, pero tampoco todas las *reescrituras* han de proceder a operar necesariamente sobre material literario:

Una adaptación puede ser considerada *reescritura* sólo en el caso de que implique una apropiación del texto precedente para reformularlo y reutilizarlo desde una nueva mirada. Pero a la vez [...], la labor *reescritural* va mucho más

¹³⁴ Catrysse, Patrick, *Pour une théorie de l'adaptation filmique*, Berna, Peter Lang, 1992, p. 13-18, *apud* Pardo García, Pedro Javier, "Teoría y práctica de la *reescritura* filmoliteraria (A propósito de las *reescrituras* de *The turn of the screw*)", *loc. cit.*, p. 60.

¹³⁵ Pérez Bowie, José Antonio, "Sobre *reescrituras* y nociones conexas: un estado de la cuestión", en *Reescrituras fílmicas...*, *op. cit.*, p. 27.

¹³⁶ *Ibidem*.

allá de la mera reelaboración de un texto precedente y en muchas ocasiones resultaría difícil de deslindar su ámbito del de la intertextualidad¹³⁷.

Pardo García aventura una clasificación terminológica destinada a diferenciar las verdaderas reescrituras fílmicas de las simples transliteraciones basadas en la búsqueda automática de equivalencias:

Adaptación se reservaría para las transformaciones formales, tanto intramediales como intermediales, y en este caso para el proceso de traducción intersemiótica (transemiotización o transcodificación) de un discurso escrito a otro audiovisual; *apropiación* para las transformaciones temáticas o de contenido que responden a la interpretación o recreación que de forma deliberada realizan los adaptadores; y *revisión* para los cambios pragmáticos que resultan de las anteriores –en realidad que las motivan– y que pueden desembocar incluso en una radical subversión del significado del hipotexto¹³⁸.

La noción de *reescritura* se apoya en las teorías deconstructivistas que consideran toda producción humana un texto, y a la realidad un ingenio fabricado por el lenguaje, imposible más allá del hombre mismo¹³⁹:

La reescritura así concebida no es un invento de la postmodernidad, pero sí una estrategia característica de la misma, que la ha utilizado para transmitir la visión postestructuralista: todo es lenguaje, texto, por lo que no hay centro ni narrativas maestras, y no hay diferencia entre lenguaje y realidad (la realidad es un efecto o creación del lenguaje) o entre ficción e historia (la historia no es más que una historia). Para el autor postmoderno que piensa que no puede representar la realidad sino sólo re-presentar textualidad, la reescritura es un recurso esencial en el que convergen todas estas preocupaciones [...]. La

¹³⁷ *Ibidem*, p. 29.

¹³⁸ Pardo García, Pedro Javier, “Teoría y práctica de la reescritura filmoliteraria...”, *loc. cit.*, p. 65.

¹³⁹ Es interesante, para el estudio de las adaptaciones, la reconceptualización de la noción de “texto” que lleva a cabo el deconstructivismo. Frente a la noción dominante, heredada de la tradición, según la que el texto se constituía como una unidad cerrada dotada de sentido, perfectamente delimitable y autónoma, los deconstructivistas proponen un texto abierto, contagiado por otros campos de sentido situados fuera de sus fronteras, «that is henceforth no longer a finished corpus of writing, some content enclosed in a book or its margins, but a differential network, a fabric of traces referring endlessly to something other than itself, to other differential traces». *Vid.* Derrida, Jacques, “Living On: Border Lines”, en Bloom, Harold, De Man, Paul, Derrida, Jacques, H. Hartman, Geoffrey y Hillis Miller, J., *Deconstruction and Criticism*, London, Routledge & Kegan Paul, 1979, p. 84. Así, el texto se conformaría como eslabón de una cadena intertextual e interreferencial en el que el párrafo de apertura (*reading head*) se situara fuera y más allá de sí mismo. Por tanto, el texto remite a múltiples textos con los que se entevera para conformar secuencias de textos cuyo carácter episódico (precuelas, secuelas, sagas) resulta patente. Christopher Marlow, siguiendo a Derrida, demuestra que es impropio, en el caso de las adaptaciones, hablar de fidelidad a un texto en particular, ya que dicho texto no es más que la manifestación de una textualidad difusa, inconclusa, infinita. La iteración de universos ficticios, a un lado y otro de la pantalla, imposibilita una lectura canónica, lineal, de un supuesto texto fuente, si como texto fuente se entiende la búsqueda del texto como inspiración directa. *Vid.* “The folding text: *Doctor Who*, Adaptation and Fan Fiction”, en Carroll, Rachel (Ed.), *Adaptation in Contemporary Culture...*, *op. cit.*, pp. 46-57.

reescritura viene a ser la mejor estrategia para demostrar cómo el lenguaje construye la realidad e impone una serie de valores o ideas como verdad¹⁴⁰.

Tales textos, literarios y fílmicos, terminan configurando un depósito de narraciones –de historias– que viven y perviven independientemente del medio por el que se transmitan:

Transtextualidad adquiere aquí otro sentido, el de intermedialidad, y alude a la posibilidad de conformar una matriz o repositorio de historias o paradigmas narrativos circulando entre diferentes medios en los que se reelaboran y por ello mismo más allá del medio o el discurso específico que da sustancia a esa forma narrativa. Las sucesivas reescrituras de una misma historia en diferentes medios, en este caso la literatura y el cine [...] conforman un paradigma narrativo –un architexto– que no es literario ni fílmico –en todo caso filmoliterario– y que, a su vez, se incorpora a una especie de *fabulario* en el que figuran otros paradigmas [...] ¹⁴¹.

Y, lo que es más,

si se admite junto con la semántica que en todo discurso humano, sea cual sea su “sustancia de la expresión”, existe una dimensión narrativa, y si ésta se nutre en efecto de un conjunto de universales antropológicos [...], esa dimensión narrativa universal facilitará la transferencia terminológica entre el metalenguaje lingüístico y el metalenguaje cinematográfico. Y ello a pesar de que el primero esté mucho más cercano a su lenguaje-objeto, ya que en él las palabras de la lengua natural describen otras palabras de la misma lengua natural, mientras que el segundo se separa de su lenguaje-objeto porque en él las palabras de la lengua natural describen los signos complejos de la comunicación cinematográfica¹⁴².

El paradigma postmoderno arrasa con las convicciones acerca de un posible pacto semiótico entre significante y significado fílmico, negando finalmente validez a la Semiología Fílmica y a sus vanos intentos de reproducir para la inaprensible imagen las cláusulas convencionales que dan lugar al signo lingüístico:

Y cabe preguntarse si la aleación técnico-científica y artística que viene a golpear nuestras retinas, a trastocar las rutinas de la percepción biológica, no estará dando por fin, y definitivamente, razón a quienes, desde el imaginario pre-romántico y desde los experimentos de las vanguardias, entendían la imagen como epifanía, presencia, don sensible ingobernable con esos primitivos artefactos de la negociación social que son las palabras. ¿Pues cómo decir que el sentido, sin traicionarlo y sin devolverlo al redil de nuestras pobres representaciones cognitivas estereotipadas, de lo que ni se ha visto antes ni era pre-visible, de lo que se ofrece como estímulo para una heurística infinita?¹⁴³

¹⁴⁰ Pardo García, Pedro Javier, “Teoría y práctica de la reescritura filmoliteraria...”, *loc. cit.*, p. 97.

¹⁴¹ Pérez Bowie, José Antonio, “Sobre reescrituras y nociones conexas...”, *loc. cit.*, p. 100.

¹⁴² *Ibidem*, p. 21.

¹⁴³ González de Ávila, Manuel, “El arte y el cine, entre la transcripción y la reescritura (Por una semiótica transversal)”, en Pérez Bowie, José Antonio, *Reescrituras fílmicas...*, *op. cit.*, p. 111.

IV. TRAS LAS HUELLAS DEL CUENTO LITERARIO EN LA PANTALLA. DESBROCES Y DESLINDES

IV. 1. NARRATIVA BREVE: CUENTO Y *NOVELLA*

IV. 1.1. INTRODUCCIÓN: EL CUENTO, UN GÉNERO POLÉMICO

El cuento es el más polémico de los géneros narrativos breves. Lo que tenemos en las manos es una materia abstracta, evanescente, de algún modo inaprehensible. Una definición canónica no es posible, teniendo en cuenta que sus reglas de escritura son muy flexibles. Incluso el propio término “cuento” nos puede llevar a equívoco. De hecho, nombrar con este apelativo a todas las producciones literarias de breve extensión es problemático, porque han de tenerse en cuenta otros criterios ajenos a la extensión para fijar sus límites, aunque bien es verdad que, en el caso del cuento, la limitación previa del material narrativo a un espacio físico reducido condiciona la organización de sus elementos.

En primer lugar, tenemos que preguntarnos, y en ello habrá de guiarnos nuestra propia experiencia de cuentista, qué es un cuento, y qué requisitos han de cumplirse para escribir un cuento y no otra cosa. ¿Qué o quién decide lo que es un cuento y lo que no lo es? ¿Bajo qué criterio se escoge escribir conscientemente un texto literario breve y hacer de él un cuento? ¿Cómo se denomina a todo aquello que no cumpla en su estructura con los rasgos estipulados por el cuento, pero que aspire a un retrato breve y efectivo de algún aspecto de la vida humana, bajo la máscara de la ficción?

Partiremos de una intuición que nos dice que en el cuento no hay una extensión precisa, ni su categorización tiene que ver, en principio, con una cantidad exacta de palabras, sino con la disposición de estas palabras en la armazón del cuento, con la conjunción de sus constituyentes y su peculiar articulación en un todo narrativo.

El cuento breve es una modalidad textual que alcanza suficiencia gracias a la inteligencia y el deseo de quien escribe y quien lee. Reconocerlo y valorarlo exige aplicación y oficio: discernir su eficacia, ponderar su ambigüedad, evaluar

su concisión. También cierta monotonía: la repetición de mecanismos admirables, la rutina de medir el desconcierto y de prever el asombro¹⁴⁴.

IV. 1.2. ANTECEDENTES DEL CUENTO CONTEMPORÁNEO. LA NECESIDAD DE CONTAR

Antecedentes del cuento contemporáneo son colecciones tardomedievales como *Los cuentos de Canterbury* de Chaucer o *El Decamerón* de G. Boccaccio¹⁴⁵. Ellos plasman el principio irrefutable de que todo cuento nace de la necesidad de ser contado. Las convenciones narrativas que dan origen a estas antologías son muy similares, y consideran a las diversas historietas como fruto de un acto de enunciación vivo, surgido en un contexto oral, en un momento y lugar propicios para sentarse y escuchar atentamente al interlocutor: un viaje, la silenciosa quietud de la noche, un descanso en una villa de recreo cuando ya no se sabe qué hacer para entretener el ocio. La finalidad de estos cuentos suele ser moral y edificante (si bien su envoltorio deja entrever justo lo contrario).

¹⁴⁴ Brasca, Raúl y Chitarroni, Luis, *Antología del cuento breve y oculto*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2001, p. 7 [Recurso en Red: <http://files.embedit.in/embeditin/files/bQnHWTogFX/1-/file.pdf>].

¹⁴⁵ Aunque ambas obras son prácticamente coetáneas (la primera de finales del siglo XIV, la segunda de mediados), hay una diferencia de fondo que no puede ser pasada por alto. *Los cuentos de Canterbury*, a pesar de aparecer algo más tarde que el *Decamerón*, responden a una concepción medievalizante o tradicional. Colección de cuentos sin unidad temática ni organicidad genérica, en ocasiones parece más un compendio de consejos, sermones, hagiografías, pensamientos morales y sentencias que se superponen a historias heredadas de la tradición, con un fuerte peso de la oralidad en su origen y composición, pues no sólo fingen, en el nivel enunciativo de la historia, nacer de un acto vivo de habla (de ahí que en ocasiones el autor roce la chabacanería), sino que en el nivel enunciativo de la narración se incardinan en un contexto de producción fuertemente influido por la oralidad, y que presenta seis características: heterogeneidad, transnacionalidad, universalidad, intertextualidad, bajo nivel de elaboración artística y efecto estético desigual. En cambio, el contexto de escritura del *Decamerón* es la culta y cosmopolita Florencia inmediatamente anterior al *Quattrocento*, y que en pocos decenios estaría dominada por el espíritu crítico y humanista que, bajo la consigna antropocéntrica, comenzaba a realizar un trabajo filológico sobre las fuentes clásicas. Este espíritu auspició en los autores un tratamiento original de los temas y una renovación de los lenguajes artísticos, lo que conllevó, no sólo en literatura, sino también en pintura y escultura, la reivindicación de la figura del creador o genio individual preocupado por distanciarse de la tradición y distinguirse del resto merced a su inconfundible estilo personal, inquietudes en las que Boccaccio fue uno de los más destacados precursores, abriendo así la vía al Renacimiento.

IV. 1.3. EL CUENTO CONTEMPORÁNEO

En los orígenes del cuento contemporáneo se encuentran las historias de raíz oral, las colecciones de cuentos tradicionales y el instinto primitivo del ser humano por contar todo aquello que considere digno de noticia¹⁴⁶. Pero, con respecto al cuento tradicional, supone una evolución que implica una elaboración artística y una estilización muy acusada, así como una individualización y una autonomización con respecto a otros géneros artísticos próximos. Con la llegada de la edad contemporánea, el cuento se convierte en un producto artístico enormemente elaborado; frente a las colecciones y las antologías, que entendían al cuento individual como corpúsculo subordinado a un organismo mucho mayor, el cuento contemporáneo se configura como una obra de arte diferenciada del resto de los cuentos del escritor. Cada una de las pequeñas narraciones apunta a objetivos estéticos que comienzan y acaban en el propio cuento, cuya influencia en la literatura llega a ser tal que incluso puede asentar nuevos estereotipos y dar carta de naturaleza a géneros literarios antes inexistentes (recordemos cómo los cuentos detectivescos de Edgar Allan Poe prefiguraron el género policiaco).

Distinguiremos dos categorías dentro del cuento contemporáneo: el cuento moderno y el cuento postmoderno; en su conceptualización tenemos presente la época histórica en la que aparecieron, pero también sus rasgos de estilo y su estructura. Hoy día se siguen escribiendo cuentos modernos, aunque su canon estilístico fue fijado hace casi dos siglos; los cuentistas modernos asumen como propio el arte narrativo de los maestros del género. El cuento postmoderno es una tendencia de las últimas décadas, y convive con el anterior enriqueciéndolo y transformándolo. Ambos satisfacen las expectativas del lector contemporáneo y dan pie a un intenso diálogo que, aún hoy, expande los límites del cuento contemporáneo y permite que siga evolucionando y reinventándose a sí mismo.

¹⁴⁶ Sugieren muchos cuentos contemporáneos su entronque en una común raíz oral, al remedar en su enunciación la confesión (uso de la primera persona narrativa) o el relato a viva voz mediante el uso de una jerga particular y la recurrencia a expresiones procedentes del habla, cuyos usos concretos suponen una deformación de las normas gramaticales, y al incluir a una segunda persona del singular como sujeto testifical del relato, una suerte de invisible narratario-destinatario o voz dialógica implícita. Ambos procedimientos no dejan de ser sendas convenciones narrativas, y el supuesto diálogo, explicación o confesión, actos de habla fingidos, subsumidos en la dimensión diferida, mediata, de lo textual. Podemos encontrar ejemplos de este empleo en la cuentística de Cortázar (“Torito”, “El móvil”) y Raymond Carver, entre otros (“Tanta agua tan cerca de casa”).

IV. 1. 3.1. EL CUENTO MODERNO: NOCTURNIDAD Y ATAVISMO

El cuento modernamente entendido, como género artístico, es hijo del siglo XIX, y de cuentistas como E.A. Poe y sus epígonos Guy de Maupassant y H.P. Lovecraft, cuya estela continúan los representantes de la narrativa hispanoamericana como Julio Cortázar y Horacio Quiroga. Antes de 1832, fecha de publicación de *Metzgerstein*, primer relato escrito por Poe, no había exactamente *cuentos*, en el sentido moderno del término, sino leyendas, fábulas morales, parábolas, relatos, adivinanzas, historias, *exempla* y noticias. Y cuentos, en el sentido tradicional del término.

Los dos rasgos que singularizan al cuento moderno con respecto a estos precedentes y le otorgan su carácter diferenciado con respecto a otros géneros narrativos breves son su *excentricidad* y su carácter *atávico*. El narrador experimenta la necesidad de contar unos hechos, porque los cree extraordinarios, curiosos, raros o llamativos, anormales en el sentido de colocados en el extrarradio de *su* cotidianeidad, en el contexto que comparte con los destinatarios. En efecto, el cuentista siente una quemazón de cuento, una náusea de cuento, un anhelo por contar una historia que le perturba o le inquieta. Como muy acertadamente subraya el narrador de “Las babas del diablo”, de Julio Cortázar,

Cuando alguien nos ha contado un buen cuento, en seguida empieza como una cosquilla en el estómago y no se está tranquilo hasta entrar en la oficina de al lado y contar a su vez el cuento; recién entonces uno está bien, está contento y puede volverse a su trabajo [...]. Cuando pasa algo raro, cuando dentro del zapato encontramos una araña o al respirar se siente como un vidrio roto, entonces hay que contar lo que pasa, contarle a los muchachos de la oficina o al médico. Ay, doctor, cada vez que respiro... Siempre contarle, siempre quitarse esa cosquilla molesta del estómago¹⁴⁷.

El cuentista, además, experimenta la necesidad impetuosa de contar completamente, de una vez por todas, inspirado por una fuerza que le impide actuar de otro modo o pensar en otra cosa hasta que no haya contado su cuento, hasta que no haya compartido con el mundo su relato sobre un acontecer extraordinario, para extirpar “el coágulo abominable que había que arrancarse a tirones de palabras”, en expresión de Cortázar. Una angustia ontológica, manifestada en una especie de fiebre nerviosa, irrumpe en la vida ordinaria del cuentista, exhortándole a volcar en el desorden trópico

¹⁴⁷ Cortázar, Julio, “Las babas del diablo”, en *Las armas secretas*, Madrid, Cátedra, 2012, p. 116.

del lenguaje literario la consunción existencial súbita que trastoca por unos instantes su visión rutinaria del mundo:

Apelo entonces a mi propia situación de cuentista y veo a un hombre relativamente feliz y cotidiano, envuelto en las mismas pequeñeces y dentistas de todo habitante de una gran ciudad, que lee el periódico y se enamora y va al teatro y que de pronto, instantáneamente, en un viaje en el subte, en un café, en un sueño, en la oficina mientras revisa una traducción sospechosa acerca del analfabetismo en Tanzania, deja de ser él-y-su-circunstancia y sin razón alguna, sin preaviso, sin el aura de los epilépticos, sin la crispación que precede a las grandes jaquecas, sin nada que le dé tiempo a apretar los dientes y a respirar hondo, es un cuento, una masa informe sin palabras ni caras ni principio ni fin pero ya un cuento, algo que solamente puede ser un cuento y además en seguida, inmediatamente, Tanzania puede irse al demonio porque este hombre meterá una hoja de papel en la máquina y empezará a escribir aunque sus jefes y las Naciones Unidas en pleno le caigan por las orejas, aunque su mujer lo llame porque se está enfriando la sopa, aunque ocurran cosas tremendas en el mundo y haya que escuchar las informaciones radiales o bañarse o telefonar a los amigos¹⁴⁸.

Mientras el novelista es capaz de controlar el universo ficcional creado, y posee a su criatura, delegando en ella determinados rasgos de su escritura, esta clase de cuentos controlan a su cuentista absoluta y completamente.

Escribo en un estado equivalente al de un tipo que se ha tomado una droga; un estado a la vez de distracción y de concentración total en lo que estoy haciendo.

Siempre me he sentido un poco médium cuando escribo cuentos; veo nacer las frases con cierta independencia de mis decisiones, como si me las estuvieran dictando. Las novelas las firmo sin problemas pero a los cuentos me da un poco de vergüenza firmarlos porque no estoy seguro de ser el autor.

En la mayoría de mis cuentos no conozco el final. No sé lo que va a pasar en el cuento y creo que si lo supiera eso lo mataría en mí. Sería una simple construcción literaria: principio, medio y fin; se trataría solamente de escribirlos bien¹⁴⁹.

El universo ficcional cuentístico ejerce una dictadura sobre el autor impensable en el caso de la novela, donde los materiales narrativos son organizados en función de un orden más racional, que no excluye empero los dictados geniales de la inspiración artística. Para Julio Cortázar, el cuentista es, durante el proceso creativo, más que un demiurgo, un esclavo:

La tensión del cuento nació de esa eliminación fulgurante de ideas intermedias, de etapas preparatorias, de toda la retórica literaria deliberada, puesto que había en juego una operación en alguna medida fatal que no toleraba pérdida de

¹⁴⁸ Cortázar, Julio, "Del cuento breve y sus alrededores", Portal Literario Ciudad Seva [Recurso en Red: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz6.htm>].

¹⁴⁹ González Bermejo, Ernesto, *Conversaciones con Cortázar*, Barcelona, Edhasa, 1978, pp. 137-138.

tiempo; estaba allí, y sólo de un manotazo podía arrancársela del cuello o de la cara. En todo caso así me tocó escribir muchos de mis cuentos; incluso en algunos relativamente largos, como *Las armas secretas*, la angustia omnipresente a lo largo de todo un día me obligó a trabajar empecinadamente hasta terminar el relato y sólo entonces, sin cuidarme de releerlo, bajar a la calle y caminar por mí mismo, sin ser ya Pierre, sin ser ya Michèle¹⁵⁰.

En el cuento moderno, esa inspiración maldita deviene la llave de la puerta que da entrada al complejo universo autorial. Trabaja el cuentista bajo la presión de escribir su cuento en un solo golpe de mano; únicamente los escritores consagrados son capaces de lograrlo cumplidamente, aunque no todos sus cuentos son hijos del mismo efecto demoledor y casi maniático. No hay respiro hasta terminar la escritura del cuento, ni tampoco sosiego. Dice Cortázar:

Escribir un cuento así es simultáneamente terrible y maravilloso, hay una desesperación exaltante, una exaltación desesperada; es ahora o nunca, y el temor de que pueda ser nunca exacerba el ahora, lo vuelve máquina de escribir corriendo a todo teclado, olvido de la circunstancia, abolición de lo circundante¹⁵¹.

El cuentista no queda en paz consigo mismo hasta no haber cumplido fehacientemente su tarea: comunicar a sus congéneres la inquietud que le consume, la anomalía que subyace a lo anodino de la existencia cotidiana; en otras palabras: aquello que reclama ser contado y que, de otro modo, pasaría inadvertido a ojos menos acostumbrados a percibir lo extraño como una entidad diferenciada del acontecer corriente.

Quizá sea exagerado afirmar que todo cuento breve plenamente logrado, y en especial los cuentos fantásticos, son productos neuróticos, pesadillas o alucinaciones neutralizadas mediante la objetivación y el traslado a un medio exterior al terreno neurótico; de todas maneras, en cualquier cuento breve memorable se percibe esa polarización, como si el autor hubiera querido desprenderse lo antes posible y de la manera más absoluta de su criatura, exorcizándola en la única forma en que le era dado hacerlo: escribiéndola¹⁵².

Mientras la diversidad y la multiplicidad son las notas características de la novela, todo cuento moderno evoca los conceptos de *unidad*, *unicidad* y *univocidad*, no referidos a un “acontecimiento único”, a un suceso necesariamente aislado, sino a un único y poderoso efecto –que llamaremos “de captura”– sobre el lector. El cuentista ha de saber provocar en su público la misma náusea, la misma desazón que le llevara a él a escribir su cuento. Como aventuraba Edgar Allan Poe:

¹⁵⁰ Cortázar, Julio, “Del cuento breve y sus alrededores”, *loc. cit.*

¹⁵¹ *Ibidem.*

¹⁵² *Ibidem.*

The ordinary novel is objectionable from its length, for reasons already stated in substance. As it cannot be read at one sitting, it deprives itself, of course, of the immense force derivable from totality. Worldly interests intervening during the pauses of perusal modify, annul, or contract, in a greater or less degree, the impressions of the book. But simply cessation in reading would of itself be sufficient to destroy the true unity. In the brief tale, however, the author is enabled to carry out the fullness of his intention, be it what it may. During the hour of perusal the soul of the reader is at the writer's control. There are no external or extrinsic influences resulting from weariness or interruption¹⁵³.

O sea, que el cuentista agota en su escritura el conflicto existencial que el cuento le plantea y queda, de momento y hasta el próximo cuento, en paz consigo mismo, pero el cuento no se ha cerrado aún, porque su autor descarga sobre el lector todo el peso de esa inquietud primigenia, origen de su escritura, para que en un ulterior estadio la experimente su destinatario¹⁵⁴.

De una manera que ninguna técnica podría enseñar o proveer, el gran cuento breve condensa la obsesión de la alimaña, es una presencia alucinante que se instala desde las primeras frases para fascinar al lector, hacerle perder contacto con la desvaída realidad que lo rodea, arrasarlo a una sumersión más intensa y avasalladora. De un cuento así se sale como de un acto de amor, agotado y fuera del mundo circundante, al que se vuelve poco a poco con una mirada de sorpresa, de lento reconocimiento, muchas veces de alivio y tantas otras de resignación¹⁵⁵.

El cuento moderno no trabaja por acumulación, como la novela¹⁵⁶, sino desde la intensidad y la concentración. Mientras que en la novela, utilizando una metáfora geológica, el efecto consiste en ir ganando al lector por oleadas, en el cuento moderno, en cambio, el efecto consiste en arrasar como un *tsunami* la propuesta ficcional

¹⁵³ *Apud.* Cooper Lawrence, James, "A Theory of the Short Story", *The North American Review*, Vol. 205, Núm. 735, Febrero 1917, p. 274 [Recurso en Red: <http://www.jstor.org/stable/25121469>].

¹⁵⁴ Pero, para que se produzca el efecto deseado, éste debe mostrarse predispuerto a conmoverse, a estremecerse y sentir ese escalofrío de placer malsano recorriéndole la espalda mientras lee. Por ello es necesaria, para que se conserve prístino este efecto, una analogía decodificadora, mediada cierta distancia temporal, entre los contextos histórico-culturales de recepción y escritura. El cuento no puede burlar la expectativa lectora en modo alguno. Para Borges, «Si una persona lee un cuento, lo lee de un modo distinto de su modo de leer cuando busca un artículo en una enciclopedia o cuando lee una novela, o cuando lee un poema. Los textos pueden no ser distintos pero cambian según el lector, según la expectativa. Quien lee un cuento sabe o espera leer algo que lo distraiga de su vida cotidiana, que lo haga entrar en un mundo, no diré fantástico –muy ambiciosa es la palabra– pero sí ligeramente distinto del mundo de las experiencias comunes». Borges, Jorge Luis, "El cuento y yo", en Pacheco, Carlos, y Barrera Linares, Luis (Comps.), *Del cuento y sus alrededores*, Venezuela, Monte Ávila Editores, 1992, p. 440.

¹⁵⁵ Cortázar, Julio, "Del cuento breve y sus alrededores", *loc. cit.*

¹⁵⁶ Como explica Cortázar a González Bermejo: «Sigo creyendo que la novela es un gran baúl; es la posibilidad de expresar una multitud de contenidos con una libertad enorme porque, en realidad, la novela no tiene leyes, como no sea la de impedir que actúe la ley de gravedad y el libro se le caiga de las manos al lector. Pero, aparte de eso, se terminó: no más retóricas de la novela. En ese sentido es un instrumento precioso en manos del creador porque le da infinitas posibilidades». En González Bermejo, Ernesto, *Conversaciones con Cortázar, op. cit.*, p. 86.

acordada con el lector. Por supuesto, ello no quiere decir que el cuento moderno se dé en el vacío narrativo, que su anécdota esencial no esté antecedita o seguida, y por tanto encadenada, en una línea de sucesos conectados por relaciones fenomenológicas de causa y efecto. Lo que quiere decir es que tal encadenamiento ha de conducir en escala ascendente hacia su final apoteósico, partiendo de una situación inicial de estabilidad y distensión relativas hacia otra de tensión, zozobra y culminación.

La densidad narrativa del cuento moderno obliga a una estricta selección de los materiales; el flujo de la narración es imparable, como los rápidos en la corriente de un río de aguas bravas; la descripción y el diálogo se subordinan a la narración y ésta debe atrapar al lector desde la primera palabra hasta la última. Siguiendo a Roman Jakobson, Manuel Alberca denomina *recurrencia* a la técnica de crear y mantener la tensión recurriendo, incluso, a la reiteración intencionada de determinados componentes de la narración, que se convierten en claves explicativas. «Para ello es preciso que todos los elementos se sometan al hecho central del relato, como si cada palabra, objeto o detalle de éste fuera un indicio del hecho argumental o influyera en él»¹⁵⁷. Tal densidad provoca que algunos aspectos de la narración sobresalgan en bosquejo, mientras otros son obviados; sólo dos o tres puntos de apoyo bastan para articular el relato.

Todo aquello que obstaculice esta marcha forzada es desechable.

A man will listen just so long to a story or read just so many pages and then the spell is broken; his mind demands a change of diet, and the effect of the story is lost. Every extraneous statement, every unnecessary word, must be eliminated in order to bring the tale within the bounds of patience [...]. Human impatience insists that a spoken story shall be brief and to the point; and no better line of demarcation than this can be found to set off the literary type with which we are concerned from its brethren, the novel and the novelette¹⁵⁸.

Novelizar un cuento moderno supondría violar su íntima constitución orgánica, prolongar artificialmente el latido desbocado e intenso que atraviesa y vivifica los materiales narrativos. No sería legítimo ni útil aspirar a convertir un cuento de esta clase en novela, ni aun en *novella*, porque el cuento moderno es un género narrativo

¹⁵⁷ Alberca Serrano, Manuel, "Aproximación didáctica al cuento moderno", *Cauce. Revista de Filología y su Didáctica*, Núm. 8, 1985, p. 210. Podemos encontrar múltiples ejemplos de empleo de esta técnica en la obra de Julio Cortázar: el paseo plomizo del joven con la innombrada criatura de "Después del almuerzo", el insistente llanto del niño tras el armario de "La puerta condenada", el terciopelo verde del salón de "Continuidad de los parques", etc.

¹⁵⁸ Cooper Lawrence, James, "A Theory of the Short Story", *loc. cit.*, pp. 274-275.

diametralmente opuesto a la novela, distante en construcción, finalidad, efecto y técnica de escritura.

Tan importantes como la brevedad del cuento, son la tensión y el efecto que se deben producir en el lector, y ambos factores se necesitan recíprocamente. La narración del cuento no debe conocer momentos bajos o digresivos, como puede ser la descripción de una habitación, que en una novela llega a ocupar una o varias páginas. El cuento ha de mantener en su brevedad, una tensión o intensidad constantes. Esto no quiere decir que un relato breve no pueda tener aparentemente momentos descriptivos o digresivos, pero [...] éstos alcanzan a lo largo del relato una funcionalidad muy precisa; es decir, cada elemento del cuento, por pequeño que parezca, debe estar plenamente justificado en su relación con el resto, de tal modo que ningún elemento debe quedar suelto. Quiero decir con esto que el cuento no conoce tiempos muertos, porque la tensión debe sentirse de principio a fin. Para ejemplificarlo, digo que una novela se puede leer a lo largo de varios días y con tantas interrupciones como creamos necesario hacer sin que nada de lo fundamental se pierda. En un cuento, no. El cuento exige del lector una lectura de un tirón, de una sola vez, si no queremos que el efecto y la tensión se diluyan. Y cuando el cuento es bueno, y nos ha enganchado totalmente, no podremos dejarlo hasta el final¹⁵⁹.

Los cuentos modernos vacilan ostensible y continuamente en torno a la conceptualización de la realidad, a lo que entendemos consensuadamente por realidad. En el cuento moderno, esa pulsión subterránea, ese grito del inconsciente en un acto de lucidez súbita, concita un diálogo del autor con las raíces ancestrales del alma y una fluencia de los terrores más profundos y arraigados del ser humano a la superficie del papel en blanco. No por casualidad, la temática preferida por el cuento moderno es de corte fantástico, porque ese tipo de relatos comunican al hombre con el misterio y logran “conservarlo lo más cerca de su fuente, con su temblor original, su balbuceo arquetípico”, en palabras de Julio Cortázar. El proceso de escritura semiautomática, agotador y catártico, contamina el cuento moderno, desde los límites externos hasta el mismo centro del universo ficcional, de esa atmósfera mágica, preternatural. Su impedancia pone al descubierto la relación profunda del hombre con las fuerzas oscuras y primitivas que están en el origen de todo acto comunicativo: miedos irracionales, pesadillas de infancia, temores infundados, sueños imposibles, en fin, patologías del inconsciente revertidas y positivadas en forma de arte, en realidad pequeños fragmentos atormentados desprendidos de la psique como exorcismos encubiertos.

Los procedimientos de extrañamiento, en este tipo de cuentos, son varios. La anécdota puede partir de una situación inicial trivial que paulatinamente se va complicando por la intromisión de un nuevo plano de realidad, un componente extraño

¹⁵⁹ Alberca Serrano, Manuel, “Aproximación didáctica al cuento moderno”, *loc. cit.*, pp. 209-210.

que parece salido de una dimensión onírica o terrorífica, como sucede en muchos cuentos de Cortázar (recordemos, verbigracia, el pulóver de lana azul que el protagonista se está probando en “No se culpe a nadie” y que, incomprensiblemente, acaba por asesinarle). En ocasiones, esa dimensión invasora se encuentra ubicada en un plano diegético inmediatamente inferior al de la historia principal del cuento, y permea y contamina, por metalepsis, la narración que los contiene a ambos (es el caso del cuento “Continuidad de los parques”). En su interior mora el germen de una segunda realidad antitética, que conlleva la destrucción del antiguo orden impuesto por el universo ficcional. El choque de planos ficcionales daría lugar a un nuevo universo dinámico, permeable y abierto, donde ninguno de sus elementos resulta ya inamovible.

Neus Rotger alude al “motivo del umbral” para referirse a las fuentes de extrañamiento en la narrativa cortazariana: «El límite o frontera de las narraciones fantásticas esconde siempre alguna puerta, ventana o agujero que abre paso al otro lado. Se trata de insospechados accesos a lo oculto, a lo desconocido, a lo reprimido, a esa otra realidad incognoscible que el discurso racionalista se obstina en obviar»¹⁶⁰.

IV.1.3.2. EL CUENTO POSTMODERNO: LO PROSAICO Y LO DIURNO

El cuento postmoderno es un tipo específico de cuento influido por la estética artística postmoderna, caracterizada por la hibridación genérica y el diálogo interdisciplinar¹⁶¹.

Si el cuento moderno, desde Poe, surge de un acto de escritura febril, de un raptó poético que roza lo epiléptico, si con el alumbramiento creativo se exoneran pesadas cargas anímicas, si a través de este exorcismo el artífice literario dialoga con el cosmos, el cuento postmoderno surge de una dimensión diurna, de un acto de raciocinio que

¹⁶⁰ Rotger Cerdá, Neus, “La realidad contigua: el motivo del umbral en la narrativa de Julio Cortázar”, *Semiosis*, Tercera época, Vol. II, Núm. 3, Enero-Junio 2006, p. 172.

¹⁶¹ Esta característica ya ha sido señalada, entre otros, por Lauro Zavala, quien considera la hibridación genérica como rasgo distintivo de lo que denomina la *postmodernidad propositiva* en el cuento contemporáneo, junto con la brevedad extrema como tendencia a la fragmentación y la ironía lúdica (cuya intención es irrelevante). Vid. Zavala, Lauro, “Ética y estética en el cuento postmoderno”, *El cuento en red. Revista electrónica de teoría de la ficción breve*, Núm. 12, Otoño 2005, pp. 3-10 [Recurso en Red: <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>].

carga las tintas sobre lo prosaico (de estas fuentes procede la mayoría de los relatos de Raymond Carver, por ejemplo). Un detenerse en los asuntos cotidianos y retratarlos por un breve instante se convierte en el objetivo prioritario de muchos de estos cuentos. Pero «el cuento más realista del mundo debe trascender en su desarrollo escenarios, personajes y acciones para conseguir cierta palpitación arquetípica», dice, con conocimiento de causa, el escritor José María Merino¹⁶². Despojados de componente mágico, el cuento postmoderno, prosaico y diurno, no está desprovisto, empero, de tensión y emoción primigenias, ya que bajo ese barniz de normalidad que cubre la narración laten conflictos y se detectan fuerzas capaces de transformar lo aparentemente anodino en algo más, algo que a veces ni se dice ni se nombra, por lo que resulta difícil de identificar, pero que puede flotar en el ambiente y que acaba convirtiendo lo anecdótico e individual en un universal trascendente, prolongando la estela del cuento más allá de sí mismo¹⁶³. Como subraya Raymond Carver, «Tanto en la poesía como en la narración breve, es posible hablar de lugares comunes y de cosas usadas comúnmente con un lenguaje claro, y dotar a esos objetos –una silla, la cortina de una ventana, un tenedor, una piedra, un pendiente de mujer– con los atributos de lo inmenso, con un poder renovado»¹⁶⁴. Fijémonos un instante en esta peculiaridad de su narrativa en el siguiente fragmento:

—Tranquilízate, Claire.

—Les declararon inocentes. Dijeron que estaban locos.

Él quiere saber.

— ¿Quiénes? ¿De quiénes hablas?

—De los hermanos Maddox. Mataron a una chica que se llamaba Arlene Hubly. En mi pueblo. Le cortaron la cabeza y arrojaron el cuerpo al río Cle Elum. Cuando yo era adolescente.

¹⁶² Merino, José María, “El cuento: narración pura”, en Pacheco, Carlos, y Barrera Linares, Luis (Comps.), *Del cuento y sus alrededores*, op. cit., p. 466.

¹⁶³ Por tanto vuelve a introducirse la idea de *ruptura* en el universo ficticio del cuento. Habría que recordar la advertencia de Aguilera Garramuño: «La mayor parte de los buenos cuentos involucra una ruptura, una crisis. La felicidad, por ello, es mal asunto para un cuentista, por la misma razón es que tantos autores han declarado preferible irse al infierno, donde hay más variedad, que aburrirse en el cielo, donde se trata de cantarle alabanzas al Señor y contemplar su Majestad. La descripción de un fragmento de la vida o de la naturaleza, sin fragmentarlo, iluminarlo, exaltarlo o violentarlo de alguna forma, con dificultad dará material para un buen cuento». Aguilera Garramuño, Marco Tulio, “La creación del cuento”, en Pacheco, Carlos, y Barrera Linares, Luis (Comps.), *Del cuento y sus alrededores*, op. cit., p. 458.

¹⁶⁴ Carver, Raymond, “Escribir un cuento”, Portal Literario Ciudad Seva [Recurso en Red: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/carver.htm>].

—Vas a acabar exasperándome.

Miro el arroyo. Estoy en él, con los ojos abiertos, boca abajo, mirando fijamente el musgo del fondo, muerta.

—No sé lo que te pasa —confiesa, camino de casa—. Me estás exasperando por momentos.

No hay nada que pueda objetar.

Trata de concentrarse en la carretera. Pero no deja de mirar por el retrovisor.

Lo sabe¹⁶⁵.

El cuento postmoderno supone una continua experimentación que busca transvasar los límites estilísticos y formales del canon decimonónico¹⁶⁶. La ruptura del canon formal impuesto por el cuento decimonónico supone la supresión de algunos de los rasgos estructurales de éste: introducción, nudo o desenlace y, en el campo de los efectos, tensión nerviosa o extrañamiento. Algunos cuentos en esta línea parecen más bien átomos desgajados de un complejo literario tácito, fragmentos de textos mayores no expresados, pero implícitos en esa ausencia aparente de finitud, dispuestos a anclarse en continuidad con otros textos que los profundicen o los complementen. Un ejemplo de cuento incomplexo es “Colinas como elefantes blancos”, de Ernest Hemingway. Su final no es tan siquiera un desenlace; parece esperar una continuación explicativa de los silencios que alimentan al cuento, pero se detiene bruscamente antes de que el lector la encuentre:

El hombre levantó las dos pesadas maletas y rodeó la estación hasta las otras vías. Miró hacia donde se perdían las vías, pero no pudo ver el tren. Al volver cruzó el interior del bar, donde bebía la gente que esperaba el tren. Bebió un anís en la barra y miró a la gente. Todos esperaban sensatamente el tren. Salió por la cortina de tiras. La chica estaba sentada a la mesa y le sonrió.

— ¿Te encuentras mejor? —dijo él.

—Me encuentro bien —dijo ella. No me pasa nada. Me encuentro bien¹⁶⁷.

¹⁶⁵ Carver, Raymond, “Tanta agua tan cerca de casa”, en *Short Cuts*, Barcelona, Anagrama, 2009, p. 91.

¹⁶⁶ El paradigma postmoderno no sólo tiene consecuencias estéticas sino también epistemológicas. El cuento postmoderno, considerado bajo la óptica de la crítica actual, quiebra la consideración del texto como una entidad autónoma, tal como era concebido por la teoría narrativa tradicional, según la que «todo texto narrativo postulado como cuento, luego de elaborado en su versión definitiva, debe ser único y que sus secuencias se organicen dentro de un espacio semántico cerrado, lo que implica como necesaria una resolución que no traspase su propia esfera significativa». Barrera Linares, Luis, “Apuntes para una teoría del cuento”, en Pacheco, Carlos, y Barrera Linares, Luis (Comps.), *Del cuento y sus alrededores*, op. cit., p. 34.

¹⁶⁷ Hemingway, Ernest, “Colinas como elefantes blancos”, en *Cuentos*, Barcelona, Mondadori, 2011, pp. 335-336.

El cuento postmoderno no apunta a la consecución de ese efecto único clásico del cuento moderno, y que está asociado tanto al proceso atávico de creación como a su prolongación en el acto atávico de recepción. A veces, ni siquiera es posible hablar de efecto en absoluto, sino tan sólo de una leve reacción, de una cierta empatía o identificación con los personajes, de cierta dosis de reflexión sobre los problemas contemporáneos objeto de escritura.

Hay relatos breves, en apariencia más distendidos y menos efectistas, como pequeños trozos de vida corriente y mediocre, insignificantes crónicas de ambiciones frustradas, en situaciones amables o risueñas, levemente irónicas, o tristes y patéticas. Narraciones a primera vista sencillas que no alborotan nuestro interior como descargas eléctricas y de los que *no salimos agotados* como afirmaba Cortázar, pero sí con una pequeña sonrisa o una leve tristeza apenas esbozadas, y, en definitiva, con una sensación agrídulce de humanidad compartida que va mucho más allá de la mínima anécdota reseñada, que nos perturba levemente y sí nos hace salir momentáneamente de nuestra pequeña vida cotidiana¹⁶⁸.

Por ello, el impacto de este tipo de cuentos es psicológico –y no estético como sucede en el cuento moderno– ya que los personajes y sus conflictos suelen desbordar el marco de la anécdota argumental. No se trata de neuróticos, fríos asesinos o seres poseedores de una naturaleza endiablada. Se trata de personas corrientes, con vidas corrientes (a veces demasiado), que son immortalizados en el breve lapso en el que, sólo quizás, hacen algo fuera de lo normal o un acontecimiento singular altera su existencia. Pero nada más allá de eso. Lo extraordinario de estos cuentos es que no sucede nada extraordinario: ni alternancia de dimensiones paralelas de espacio-tiempo, ni invasiones inexplicables, ni manifestaciones sobrenaturales. Todo transcurre en la aparente quietud de lo próximo.

En Carver, la angustia existencial de los personajes tiene como eje un factor humano, y se manifiesta en una vaga inquietud: en un mundo donde nadie conoce a nadie, la intimidad es invadida, la sexualidad, desviada, la voluntad, aplastada. La anulación del individuo en la negación del *yo* al someterse al otro, la falta de referentes sólidos, la precariedad de la felicidad terrena, la manipulación extrema de la afectividad, las adicciones, las obsesiones compulsivas, el desorden mental provocado por la conciencia de vivir en una civilización en crisis, la fina línea entre la cordura y la locura, la incomunicación de la pareja, la autodestrucción, los celos, afloran al discurso

¹⁶⁸ Díaz, Miguel, “El cuento literario, o la concentrada intensidad narrativa”, Portal literario Ciudad Seva [Recurso en Red: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/hist/diez02.htm>].

consciente como profundas verdades: todos tenemos un lado oscuro. No somos quienes decimos ser, ni quienes aparentamos ser, por mucho que tratemos de disfrazarnos con las ropas de otros. Los personajes viven en permanente estado de excepción porque, tras haber recibido una revelación escalofriante, elucubran pensamientos trascendentales, que afloran en medio de situaciones banales. Después de mucho tiempo, nos damos cuenta de que convivimos con un extraño, que puede ser uno mismo, un amigo, el vecino de al lado. Los silencios son tan culpables como las palabras. Hay una serie de fuerzas externas al hombre que dominan su existencia y que entran en liza de repente, por un mero golpe de azar. Una ley ciega, aplicada indiscriminadamente, una especie de “suerte del revés” que nos hace susceptibles de convertirnos en juguetes en manos del destino. Suscitan los mazazos de la fortuna diálogos con el alma, con aquélla parte del corazón que sabe y siente, e incluso presente, la desgracia próxima. Los lazos materiales con la vida son frágiles; el miedo una reacción natural a lo desconocido que habita en nosotros mismos.

El modo de narrar de la postmodernidad está influido por el modo de mirar que tiene el cine, y en muchas ocasiones la narrativa literaria irrumpe en descripciones con calidad de planos: arrojadas, etéreas, brillantes, las escenas se llenan de un ritmo fuera del tiempo, de un colorido fuera del espacio. Las imágenes dejan de ser imágenes para convertirse en proyecciones:

Atardecía, anochecía casi, y Marian estaba inclinada hacia adelante, inmóvil, con los brazos apoyados sobre la balaustrada de hierro de la casita alquilada, y Ralph subía por el polvoriento sendero que ascendía hasta la puerta. Marian tenía el pelo muy largo, y le colgaba por delante de los hombros, y no le miraba a él sino hacia otra parte, en dirección a algo perdido en la lejanía. Llevaba una blusa blanca y un fular de un rojo vivo al cuello, y Ralph pudo apreciar el vehemente empuje de sus senos contra la tela blanca. Ralph llevaba bajo el hombro una botella de vino oscuro y sin etiqueta, y el episodio entero le trajo a la memoria cierta secuencia fílmica, un momento de honda intensidad dramática en el que Marian podía tener cabida, pero no él¹⁶⁹.

IV.1.4. EL METACUENTO

El metacuento reflexiona sobre el proceso de la creación artística. La metafísica de este tipo de cuentos es su trabazón teórica: el empleo metatextual de la lengua para

¹⁶⁹ Carver, Raymond, “¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?,” en *Short Cuts*, op. cit., pp. 57-58.

hablar del ejercicio de la escritura. Las anotaciones extraliterarias rodean la historia que se cuenta, informándonos de las etapas del proceso de escritura, e incluso de la opinión del autor sobre la calidad literaria de este ejercicio. Pero el metacuento es simplemente un cuento que emplea una técnica específica en la que las unidades metaliterarias se integran en el flujo narrativo, como parte esencial del relato.

Un ejemplo acabado de metacuento es “Diario para un cuento”, de Julio Cortázar. Este cuento se presenta en forma de diario de memorias íntimas, en las que su autor ficticio, *alter ego* del propio autor literario, manifiesta la intención de literaturizar a su musa, la prostituta Anabel. El lenguaje referencial desgrana los intentos frustrados de escritura, así como la inasibilidad de la fuente de inspiración.

Yo enfrento una nada, que es este cuento no escrito, un hueco de cuento, un embudo de cuento, y de una manera que me sería imposible comprender siento que eso es Anabel, quiero decir que hay Anabel aunque no haya cuento. Y el placer reside en eso, aunque no sea un placer y se parezca a algo como una sed de sal, como un deseo de renunciar a toda escritura mientras escribo¹⁷⁰.

Anabel es objeto de una búsqueda intelectual que la somete a las leyes de un placer estético; el autor ficticio parte del reconocimiento de su incapacidad narrativa; la bitácora se convierte en diario de un cuento imposible: el autor de ficción no puede acceder a Anabel, a la Anabel real, objetivada y externa, sujeto pasivo e involuntario de la experiencia artística, sino tan sólo a una imagen deconstruida, parcial y deformada, reflejada por uno de los vértices facetados del prisma existencial donde se alberga su verdadero *yo*.

Lejana a la memoria, Anabel sólo es alcanzable desde la escritura, y eso también es imposible porque uno siempre acaba recordando detalles estúpidos, fragmentos demasiado concretos que poco dicen del contexto en que se encontraban, o de Anabel. Además, el intento de salir del lenguaje es siempre frustrante: las entidades se escriben diferidas, nunca logran traspasar el umbral de la gramática¹⁷¹.

Así que la Anabel conjurada por el recuerdo es sólo una de sus múltiples, infinitas imágenes; el ser humano es incapaz de captar en su totalidad la pluridimensionalidad de lo absoluto; el objeto amoroso trascendentalizado es una visión fugaz de la divinidad. El hipotexto filosófico del cuento tiene reminiscencias platónicas y heraclíteanas. Lo que tomamos por real es sólo una proyección atenuada de otra realidad más perfecta y completa; el ser relativo, víctima de tránsito en el mundo

¹⁷⁰ Cortázar, Julio, “Diario para un cuento”, en *Deshoras*, Madrid, Alfaguara, 1996, p. 143.

¹⁷¹ Rotger Cerdá, Neus, “La realidad contigua...”, *loc. cit.*, p. 177.

corruptible, no puede más que fluir eternamente. El pasado es inasible y la escritura no puede ni detenerlo ni contenerlo. La memoria lingüística, expresión simbólica de la memoria psíquica y el pensamiento conceptual, no podrá devolver al autor ficticio la esencia de la verdadera Anabel, intraducible e irreductible, sino una mala copia del original desgastada por el tiempo.

Sé penosamente que jamás tuve y jamás tendré acceso a Anabel como Anabel, y que escribir ahora un cuento sobre ella, un cuento de alguna manera *de* ella, es imposible [...] porque hoy, después de tantos años, no me queda ni Anabel, ni la existencia de Anabel, ni mi existencia con relación a la suya, ni el puro objeto de Anabel, ni mi puro sujeto de entonces frente a Anabel en la pieza de la calle Reconquista, ni ningún interés de ninguna naturaleza por nada [...]¹⁷².

La substancialidad del acontecimiento es un rasgo permanente de la poética del relato breve de la postmodernidad; sin embargo, el autor imaginario lo cuestiona desde las coordenadas de su universo ficcional: el dramón bonaerense del frasco de veneno y la muerte violenta de la Dolly le parecen “anécdotas de milonga” y romance folletinesco. Esta postura permite al narrador explorar los límites del cuento y seguir reflexionando sobre las dosis de verosimilitud necesarias en el proceso de escritura creativa.

IV. 1. 5. CUENTO ESFÉRICO Y CUENTO ELÍPTICO

El cuento esférico es aquel que tiende en su concepción y estructura a la complejidad y redondez. Su perfección y armonía provienen de una suma parcial de elementos narrativos que conforman el entramado diégetico: nada se esconde al lector, al que se le ofrecen desde el detalle más nimio (en apariencia) hasta el más relevante para la comprensión y descifrado del cuento. “El Aleph”¹⁷³, de Jorge Luis Borges, es un ejemplo típico de cuento esférico. Un introito monologado, altamente especulativo,

¹⁷² Cortázar, Julio, “Diario para un cuento”, *loc. cit.*, p. 144.

¹⁷³ Estilísticamente, este cuento responde a unas constantes tipológicas que lo enmarcan dentro del discurso poético-alegórico. Bajo este epígrafe incluiremos a los cuentos de fuerte matriz poética, en los que la narración, vehiculada a través de un lenguaje elegante y cuidado, se construye merced a imágenes de extraordinaria belleza, que buscan ejercer un impacto estético junto con el efecto de “captura” propio de todo cuento moderno. Fragmentos de prosa lírica de cualidad casi musical, consiguen el extrañamiento del lenguaje gracias a los giros metafóricos y las figuras retóricas. Hay en ellos una clara voluntad de distanciamiento del narrador con respecto al objeto descripto, convertido incluso en fetiche mitológico, como sucede en el cuento de Cortázar “Axolotl”.

completamente banal, sirve de presentación a los tres elementos arquitectónicos de todo cuento: un espacio, la casa de Beatriz Viterbo, un marco histórico, desde 1929 a 1941, dos personajes: Borges narrador y Carlos Argentino Danieri; un espectro: la mujer amada. La cotidianeidad es rota por la irrupción de un elemento extraordinario, el aleph. Si en el introito el lector quedaba excluido de las reflexiones metalingüísticas hechas por Carlos Argentino, el descubrimiento del aleph le permite, mediante experiencia sensorial vicaria –Borges autor le presta sus ojos– contemplar todos los lugares del universo desde todos los puntos de vista posibles; el tiempo es infinito, y también el espacio. El lector ha perdido los referentes geográficos y cronológicos proporcionados por el cuento; la arquitectura ficcional ha saltado por los aires. El cuento viola sus propias normas: no puede ser todas las cosas, porque es ya todas las cosas. Llenados sus intersticios con emoción visual pura, no admite cambios ni permutas: no quedan “lugares de indefinición”. Su punto álgido es una explosión de los sentidos, y para llegar hasta ella era imprescindible un comienzo anodino, en que nada fuera de lo común ocurre, para que de repente ocurra todo lo que podría ocurrir más allá de los límites lingüísticos del cuento, obnubilando al lector y cortándole la salida hacia el desenlace imaginado por medio de un final ya sin fuerzas narrativas.

El acontecimiento de ruptura es riquísimo en matices visuales, por lo que, mediante el principio de representación, se destruye el principio de evocación: es poco sugerente imaginar lo imaginado cuando ya se ha visto, aunque sea por medio de la mirada de otro. El escritor ha actuado como un cineasta, o incluso como un artista plástico, al explorar todas las fronteras de la percepción de un modo experimental, tan visual como lingüístico.

Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó [...]. Vi tigres, émbolos, bisontes, marejadas y ejércitos, vi todas las hormigas que hay en la tierra, vi un astrolabio persa [...] vi la circulación de mi oscura sangre, vi el engranaje del amor y la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo¹⁷⁴.

¹⁷⁴ Borges, Jorge Luis, “El Aleph”, en *Obras Completas, I*, Barcelona, RBA, 2005, p. 626.

El contrapunto del cuento esférico es el cuento elíptico, es decir, aquel que menoscaba información esencial para la comprensión de la historia. En un famoso ensayo, Raymond Carver apuntaba la importancia de las elipsis en la construcción narrativa, en tanto forman parte indisoluble del espacio tensional del cuento:

De esa propia amenaza puede surgir el texto. En ella se contiene la tensión, el sentimiento de que algo va a ocurrir, la certeza de que las cosas están como dormidas y prestas a despertar; e incluso la sensación de que no puede surgir de ello una historia. Pues esa tensión es parte fundamental de la historia, en tanto que las palabras convenientemente unidas pueden ir la desvelando, cobrando forma en el cuento. Y también son importantes las cosas que dejamos fuera, pues aun desechándolas siguen implícitas en la narración, en ese espacio bruñido (y a veces fragmentario e inestable) que es sustrato de todas las cosas¹⁷⁵.

“Los asesinos”, de Ernest Hemingway, se verifica a partir de una serie de coordenadas específicas –ambientación, personajes, localización– que lo encasillan dentro del género *noir*. Isote narrativo, construido a partir de los silencios que lo enmarcan, es un minúsculo fragmento de espacio y una breve instantánea de tiempo, fotografía de un suceso que no llega a ocurrir más que en el “fuera de campo” lingüístico; el lector tendrá que poner a trabajar su imaginación e inventar lo que el texto no dice¹⁷⁶. Es lo que el Nobel norteamericano bautizó como “teoría del iceberg”:

I always try to write on the principle of the iceberg. There is seven-eighths of it underwater for every part that shows. Anything you know you can eliminate and it only strengthens your iceberg. It is the part that doesn't show. If a writer omits something because he does not know it then there is a hole in the story¹⁷⁷.

Entonces, «el cuento se construye para hacer aparecer artificialmente algo que estaba oculto. Reproduce la búsqueda siempre renovada de una experiencia única que nos permita ver, bajo la superficie opaca de la vida, una verdad secreta»¹⁷⁸.

No sería exagerado decir que las mejores historias de Hemingway están llenas de silencios significativos, datos escamoteados por un astuto narrador que se las arregla para que las informaciones que calla sean sin embargo locaces y azucen la imaginación del lector, de modo que éste tenga que llenar aquellos blancos de la historia con hipótesis y conjeturas de su propia cosecha. Llamemos a este procedimiento “el dato escondido” [...] ¿Recuerda usted ese

¹⁷⁵ Carver, Raymond, “Escribir un cuento”, *loc. cit.*

¹⁷⁶ Recordemos cómo también la narrativa cortazariana se vale profusamente de la elipsis significativa en piezas como “Casa tomada”, donde el motivo principal, que causa el efecto de extrañamiento y desrealización, es omitido por completo.

¹⁷⁷ Plimpton, George, “The Art of Fiction No. 21”, *The Paris Review*, Núm. 18, Primavera 1958; [Recurso en Red: <http://www.theparisreview.org/interviews/4825/the-art-of-fiction-no-21-ernest-hemingway>].

¹⁷⁸ Piglia, Ricardo, “Tesis sobre el cuento: los dos hilos. Análisis de las dos historias”, Portal Literario Ciudad Seva [Recurso en Red: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/tecni/tesis.htm>].

cuento magistral, acaso el más célebre de Hemingway, llamado “Los asesinos”? Lo más importante de la historia es un gran signo de interrogación: ¿por qué quieren matar al sueco Ole Andreson ese par de forajidos que entran con fusiles de cañones recortados al pequeño restaurante Henry's de esa localidad innominada? ¿Y por qué ese misterioso Ole Andreson, cuando el joven Nick Adams le previene que hay un par de asesinos buscándolo para acabar con él, rehúsa huir o dar parte a la policía y se resigna con fatalismo a su suerte? Nunca lo sabremos. Si queremos una respuesta para estas dos preguntas cruciales de la historia, tenemos que inventárnosla nosotros, los lectores, a partir de los escasos datos que el narrador omnisciente e impersonal nos proporciona [...] ¹⁷⁹.

El silencio, aquí, tiene valor psicológico y función narrativa, pues la historia continúa en la mente de quien lee. El crimen nunca llega a suceder; la acción central queda en suspenso mientras en la cafetería dos personajes conversan. El desvío narrativo es intencional y crea un intersticio diegético residual de enorme potencia situado fuera de la línea principal de la narración, a la que afecta cediendo en su arquitectura gran parte de su peso. La historia se estratifica a niveles más profundos y aparece una historia paralela, absolutamente imprescindible para comprender los hechos presentados en superficie, pero cuya virtualidad se nos niega (figura 1).

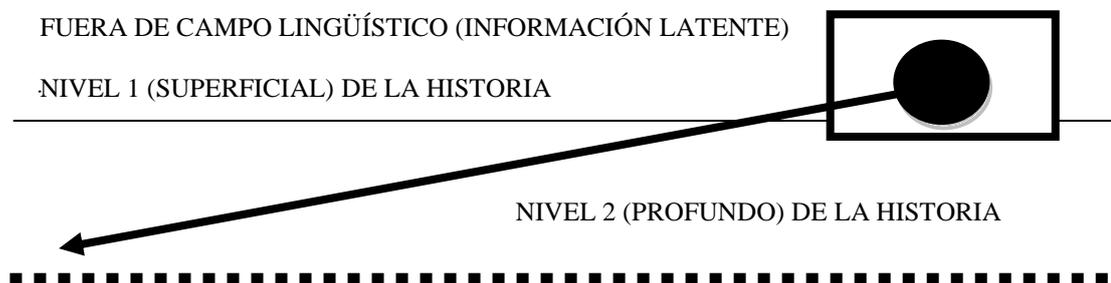


FIGURA 1 AFECTACIÓN DE LA HISTORIA POR LA INFORMACIÓN LATENTE

En el campo de lo probabilístico, los personajes especulan e imaginan ellos mismos qué habría hecho Ole Andreson en un pasado hipotético que ni ellos ni el lector, ni aun el autor, conocen. Las dudas gravitan en torno al pequeño mundo ficcional creado; los personajes sospechan de Andreson, y el lector intuye que lo fundamental es lo que se oculta tras sus palabras. El diálogo de cierre conforma un final abierto que puede ser el comienzo de todos los principios posibles:

- ¿Qué haría? —dijo Nick.
- Traicionar a alguien. Por eso quieren matarlo.

¹⁷⁹ Vargas Llosa, Mario, “El dato escondido”, Portal literario Ciudad Seva [Recurso en Red: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoría/vargas1.htm>].

—Voy a tener que irme de este pueblo —dijo Nick.

—Sí —dijo George —No es mala idea.

—No soporto pensar que está en esa habitación esperando y sabiendo que van a cogerle. Es algo horrible.

—Bueno —dijo George —Mejor que no pienses en ello¹⁸⁰.

Como vemos, todo se reduce a una cuestión de focalización y elección autorial sobre la amplitud del conocimiento de sus narradores. La construcción del punto de vista es esencial en la indefinición del cuento elíptico. Las lagunas de información responden a una focalización cero imitativa de la realidad: el escritor es simplemente transcriptor de lo que ve y su relato refleja la estrechura de su omnisciencia. Mientras el cuento esférico responde a una técnica de relato intensamente focalizado desde el interior mismo de la historia, un “contar por dentro, desde dentro”, mediada o no la primera persona protagonista-testifical, el cuento elíptico narra los hechos desde fuera mismo de la historia, como si las omisiones fueran meras incidencias de un narrador testigo ocasional apenas emparentado con la historia.

IV. 1. 6. CUENTO *PERVERSO*, CUENTO *IDÓNEO*, CUENTO *EXACTO*

¿Qué es un “buen” cuento? No sería lícito aducir principios estéticos, toda vez que hemos abandonado en este estudio el criterio comparatista basado en la calidad de las obras. El “buen” cuento, el cuento idóneo, sería aquel que cumple en su arquitectura narrativa los rasgos de brevedad e intensidad. Certero y tensionado, se vale de las palabras precisas y elide las informaciones que pudieran comprometer el efecto buscado. La maestría del cuentista es saber administrar con acierto y prudencia las elipsis y silencios que gravitan en torno al relato. El *súmmum* del cuento idóneo es el cuento *exacto*, aquel que se vale de las mínimas palabras para conseguir dicho efecto; el autor administra la información en golpes contundentes y precisos, conducentes a un extrañamiento donde la sorpresa, la aparición de lo inesperado, juega un papel esencial.

Ejemplificación de cuento exacto es “Las babas del diablo”, de Julio Cortázar. El autor, haciendo uso de conexiones de elementos *imprescindibles* para crear la trama,

¹⁸⁰ Hemingway, Ernest, “Los asesinos”, en *Cuentos*, *op. cit.*, p. 349.

abre el campo a lo probable y especula abiertamente, imaginando desarrollos alternativos y emplazando al lector a jugar con el destino de los personajes. Las posibilidades en conflicto son excluyentes; factibles pero no verificables, engendran planos de realidad en coexistencia: la realidad mirada y la imaginada:

Resumiendo, el chico estaba inquieto y se podía adivinar sin mucho trabajo lo que acababa de ocurrir pocos minutos antes, a lo sumo media hora. El chico había llegado hasta la punta de la isla, vio a la mujer y la encontró admirable. La mujer esperaba eso porque estaba ahí para esperar eso, o quizá el chico llegó antes y ella lo vio desde un balcón o desde un auto, y salió a su encuentro, provocando el diálogo con cualquier cosa, segura desde el comienzo de que él iba a tenerle miedo y a querer escaparse, y que naturalmente se quedaría, engallado y hosco, fingiendo la veteranía y el placer de la aventura. El resto era fácil porque estaba ocurriendo a cinco metros de mí y cualquiera hubiese podido medir las etapas del juego, la esgrima irrisoria; su mayor encanto no era su presente, sino la previsión del desenlace¹⁸¹.

Los personajes quedan atrapados en esta segunda realidad, marco fantástico del que escapan –he aquí el origen del extrañamiento en el cuento cortazariano–, dejando en su lugar, congelado para siempre, al narrador *voyeur* autor de la instantánea.

Frente al cuento idóneo, se yerge el “mal cuento” o cuento perverso. Sus rasgos, aunque cambiantes, podrían resumirse en la siguiente máxima: el cuento perverso es justo lo contrario al cuento idóneo. Si éste, por naturaleza, es breve, aquél adopta la apariencia externa de una *novella*. Y ello no a causa de imposiciones estructurales, sino debido a la cantidad de información innecesaria que administra. En una *novella*, todos los elementos son imprescindibles y forman parte de su constitución; se encaminan hacia un objetivo intencionalmente establecido por el escritor, y son concomitantes de la acción. Un cuento perverso trasuda, en cambio, información redundante o confusa, en forma de digresiones artísticamente inválidas que muy poco o nada tienen que ver con el relato y que serían perfectamente prescindibles.

Según Julio Cortázar:

Para mí el estilo es una cierta tensión y esa tensión nace de que la escritura contiene exclusivamente lo necesario. Imagínese que la araña que hace de su tela un modelo de tensión, después le sacara unos flequitos de costado y los dejara colgar...La mala literatura está llena de flequitos. Es literatura con flecos¹⁸².

¹⁸¹ Cortázar, Julio, “Las babas del diablo”, *loc. cit.*, p. 121.

¹⁸² González Bermejo, Ernesto, *Conversaciones con Cortázar*, *op. cit.*, p. 19.

En otras palabras, la *novella* es irreductible; el cuento perverso no lo es: podría acotarse hasta alcanzar la extensión del cuento idóneo sin perder un átomo de su esencia.

La tensionalidad, en el cuento perverso, se difumina hasta tal punto que ya no puede reconocerse. Los momentos de tensión son varios y nunca conducentes al clímax, ya que se ha hecho recorrer al lector un camino lleno de trampas. El suspense queda en suspenso, adherido a múltiples callejones sin salida, borradas las huellas de intensidad que conducen, de menor a mayor, al desenlace. No es posible hablar aquí de un único núcleo tensional, sino de múltiples núcleos tensionales menores, cada uno con su propio anticlímax, en una construcción que aspira a crear el esqueleto argumental de una *novella*, pero sin llegar a conseguirlo.

Basta preguntarse por qué un determinado cuento es malo. No es malo por el tema, porque en literatura no hay temas buenos ni temas malos, solamente hay un buen o un mal tratamiento del tema. Tampoco es malo porque los personajes carecen de interés, ya que hasta una piedra es interesante cuando de ella se ocupan un Henry James o un Franz Kafka. Un cuento es malo cuando se lo escribe sin esa tensión que debe manifestarse desde las primeras palabras o las primeras escenas¹⁸³.

Por la anulación del efecto conseguido por el cuento idóneo, el cuento pervertido no es sólo un cuento idóneo fracasado, sino también una *novella* abortada:

El cuento que equivalga a novela en síntesis es un producto literario deficiente: la novela que pudo ser y que por prisa, incapacidad narrativa de su autor o cualquier otra causa quedó transformada en raquílica sinopsis sin fuerza emocional ni estética¹⁸⁴.

IV. 2. LA NOVELLA

Menos conflictiva es la definición del otro género narrativo breve, la *novella*. Como la novela, se trata de una ficción con una configuración narrativa en la que los materiales empleados consiguen su efecto por acumulación; empero, coincide con el cuento en la frugalidad de sus elementos constituyentes: la diegésis fluye en un espacio comprimido y un tiempo –interno y externo– condensado; el acontecer no necesita ni

¹⁸³ Cortázar, Julio, "Aspectos del cuento", *loc. cit.*

¹⁸⁴ Baquero Goyanes, Mariano, *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1993, p. 131.

más espacio ni más tiempo que los que se nos presentan y en los que nos son presentados. Pero, a diferencia del cuento, la *novella* puede convertirse en novela¹⁸⁵; solamente hay que alargarla, dilatarla y aumentar el número de sus palabras, incluir escenas y diálogos, párrafos descriptivos y digresivos; ello es posible porque las bases de su estructura están asentadas sobre los mismos principios arquitecturales que los de la novela.

Una *novella* puede dilatarse y devenir novela; ahora bien, ello no quiere decir que sea ésta una práctica siempre conveniente o deseable¹⁸⁶. La *novella* es plenamente significativa en sí misma y no necesitaría desarrollos extra para comunicar satisfactoriamente la historia que narra. *Todos* sus elementos son imprescindibles, insoslayables: la *novella* se configura como un sistema organizado, vivo, dotado de sus propias coordenadas existenciales. No es una novela en germen, ni el resumen de una novela; la complejidad de su constitución, de la trabazón de sus componentes, es muy elevada, como es compleja y rica cualquier otra producción artística surgida del espíritu humano.

Una narración deja de ser cuento en el momento en que procrea un efecto acumulativo; la tensión se degrada y los eventos adquieren carácter dramatizado, episódico. No existe en la *novella* un único núcleo tensional, ni se busca un efecto demoledor y sorprendente, al que todos los pasos dados en la narración se encaminan y que surge por epifanía en el desenlace. Lo que se nos muestra, en cambio, es un universo diegético construido sobre los pilares de la eficacia y la consistencia narrativas, solidez en la que fundamentar una arquitectura cuyos materiales constructivos son, insistimos, absolutamente imprescindibles. Al poder hacerse su lectura de una sentada, mantiene a todo trance la emoción y el interés, ya que los elementos de la historia

¹⁸⁵ Citamos como ejemplo la *novella* de Isaac Asimov *El hombre bicentenario*, incluida en el volumen *Cuentos completos II*, Barcelona, Ediciones B, 2006, pp. 656-697, que se convirtió en la novela de Robert Silverberg *El robot humano*, Barcelona, Plaza & Janés, 2006.

¹⁸⁶ Cabría plantearse el siguiente problema: si la *novella* es una obra bien pergeñada, su redondez y perfección dificultarían la tarea del novelizador. Por otro lado, si éste es un autor distinto al de la *novella*, cabría considerar la delicada cuestión de la obligada intervención del novelista en un universo autorial ajeno, con el necesario respeto a las particularidades de estilo y de escritura, amén de que se le fuerza a familiarizarse con la obra y milagros del autor interpuesto, cuando no a conocerlos profundamente: «When you are dealing with your own work, you're inhabiting a familiar world, and you can move around with some confidence and freedom. But when you try to get inside the world of another writer, you're under a constant tension not to violate this person's vision». Foote, Horton, "Writing for film", en Aycock, Wendell y Schoenecke, Michael (Eds.), *Film and Literature. A Comparative Approach to Adaptation*, Lubbock, Texas Tech University Press, 1988, p. 7.

conducen a provocar esa única vibración emocional, algo más sostenida, de la que habla Baquero Goyanes:

La novela suele tener una estructura casi calificable de sinfónica, integrada por la disposición de varios movimientos, un juego de tensiones, de contrastes, una sucesión de vibraciones. No percibimos el efecto total hasta que ha sonado el último acorde, hasta que se ha extinguido la última de esas vibraciones. El cuento es una sola vibración emocional. La novela corta, una vibración más larga, más sostenida¹⁸⁷.

“El lobo, el bosque y el hombre nuevo”, de Senel Paz, es un relato de apenas cincuenta páginas, pero que condensa en su breve continente toda una declaración de amor al género humano, y que emprende un viaje a través de la geografía sentimental de Cuba sin salir de las paredes de un caserón de La Habana:

En mapas desplegados en el piso, ubicábamos los edificios y plazas más interesantes de La Habana Vieja, los vitrales que no se podían dejar de ver, las rejas de entramado más sutil, las columnas citadas por Carpentier, y trozos de muralla de trescientos años de antigüedad¹⁸⁸.

El espacio *unbestimmt* del relato está atravesado por corrientes de energía que unen a los dos protagonistas en una comunidad simbólica expresada en el lenguaje del arte; más allá de ellos, las ubicaciones son sólo fondos idealizados, y quedan colocados en el “fuera de campo” lingüístico. Los detalles concretos de la ambientación quedan difuminados y esquematizados, asumidos en la generalidad de un relato dialógico que transmite en forma lingüística pensamientos abstractos, y a través de ellos los conceptos, íntimamente conectados, de cultura y libertad.

Tras la hechura perfecta de “El lobo, el bosque y el hombre nuevo” se oculta un trabajo intensivo, encaminado a provocar una reacción en el lector asimilable a la del cuento, pero por otros medios: el golpe de gracia es sustituido por la impronta de un destello sutil de inteligencia, que perdura tiempo después de concluida la lectura, y que mueve a la reflexión sobre el valor de la amistad y el encumbramiento de la dignidad humana por encima de la mezquindad de quienes pretenden discriminar en base a las diferencias aparentes. La palabra-símbolo, trasunto de la contraconciencia, se encarna en un ideal de arte puro y bello, universal y transfronterizo, estancia alegórica del pensamiento liberado de toda servidumbre ideológica.

¹⁸⁷ Baquero Goyanes, Mariano, *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?*, op. cit., p. 127.

¹⁸⁸ Paz, Senel, “El lobo, el bosque y el hombre nuevo”, México, Era, 2007, p. 39.

“La historia inmortal” (Isak Dinesen) se sitúa en los márgenes del cuento, en tanto debe su unicidad y organicidad al trabajo de los materiales narrativos en torno a una anécdota única, mientras adopta la extensión y la estructura capitular de una novela. Pero, mientras en la novela los episodios son independientes y no tienen por qué estar conectados unos con otros, conformando “cuadros de acción” dotados de sus propios entramados y ramificaciones, aquí los capítulos presentan los acontecimientos y avatares en situaciones íntimamente conectadas, necesarias para el avance de la trama.

La compleja estructura narrativa del relato no sólo juega con los niveles diegéticos, sino también con los “niveles de la ficción”: la ficción asumida como plano de la realidad y la ficción comprendida como una historia legendaria inventada y transmitida sin apenas alteraciones, y que el avieso antagonista se empeña en convertir en *su* realidad.

En la novela, los personajes se retratan a través de sus obras. En cambio, aquí pareciera que Dinesen tuviera prisa por trazar un bosquejo del carácter de sus personajes que, insertados en el flujo narrativo, son rápidamente presentados e introducidos en la historia. El dominio de la narración por la autora es tan absoluto, que no deja pensar ni actuar autónomamente a sus criaturas, y da la impresión de que éstas no tienen vida ni voluntad propia. El juego de identidades y de realidades es continuo y el despotismo del nivel extradiegético permea el nivel diegético, haciendo del antagonista un tirano que utiliza, del mismo modo que Dinesen, a los personajes como marionetas de una comedia:

—Tú —empezó, apuntando con su índice hacia la muchacha de la cama —y tú —apuntando al muchacho sin mirarle —sois jóvenes. Gozáis de salud, no os duelen las piernas y dormís por las noches. Y porque podéis caminar y moveros sin dolor, creéis que andáis y os movéis por vuestra propia voluntad. Pero no es así. Camináis y os movéis porque yo lo ordeno. En realidad, sois dos jóvenes y robustos peleles en esta vieja mano mía¹⁸⁹.

De tal fluencia surge un conflicto que es fuente de extrañamiento, y éste es la infracción de las normas de la realidad, al tratar el carácter antagónico de hacer que suceda lo que nunca ha ocurrido. Esta violación tiene consecuencias inesperadas que ponen en peligro la existencia del propio relato. Si una historia se cuenta porque no sucede, lo que sucede no debe ser contado; lo que no se cuenta no existe, pero lo que se

¹⁸⁹ Dinesen, Isak, “La historia inmortal”, en *Anécdotas del destino*, Madrid, Alfaguara e-books, 2011.

cuenta tampoco existe porque nunca sucedió. Así pues, “La historia inmortal” cuenta una historia que no ha sucedido, y dentro de esa historia aparece otra que no existe, porque el carácter protagónico masculino ha decidido callarla:

— ¿Contarlo? –dijo lentamente. – ¿A quién se lo iba a contar? ¿Quién en el mundo lo iba a creer si se lo contara?

Puso su fuerza acumulada y concentrada y su peso en la última frase:

—No lo contaría –dijo –ni por cien veces cinco guineas¹⁹⁰.

¹⁹⁰ *Ibidem.*

V. CUENTO Y CINE

V. 1. INTRODUCCIÓN

Afirma Julio Cortázar:

La novela y el cuento se dejan comparar analógicamente con el cine y la fotografía, en la medida en que una película es en principio un “orden abierto”, novelesco, mientras que una fotografía lograda presupone una ceñida limitación previa, impuesta en parte por el reducido campo que abarca la cámara y por la forma en que el fotógrafo utiliza estéticamente esa limitación¹⁹¹.

La fotografía captura y eterniza el instante; se justifica como arte en tanto cristaliza *ese* instante, tomando de la realidad solamente lo trascendente y sublime de la realidad misma, «el gesto revelador, la expresión que todo lo resume, la vida que el movimiento acompaña pero que una imagen rígida destruye al seccionar el tiempo, si no elegimos la imperceptible fracción esencial»¹⁹². Reproducción bidimensional, ubicua, dotada de escala y angulación, selección o fragmento del mundo físico, un “allí” y un “entonces”, actualización del pasado en el presente. Su capacidad evocadora va mucho más allá de sus límites físicos. «Ese recorte actúa como una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia, como una visión dinámica que trasciende espiritualmente el campo abarcado por la cámara»¹⁹³.

La fotografía es, al mismo tiempo, descriptiva y narrativa. Descriptiva porque muestra un escenario o conjunto de existentes dotados de características físicas mensurables y atributos de apariencia, en tanto significantes visuales o referentes de nuestra experiencia de realidad. Narrativa porque el escenario contiene una escena en ciernes, átomo del espacio narrativo, envolvente y totalitario, del que proviene y que la significa, fecundándola de narratividad germinal. Sucede lo que en el cuento: «From a short story, one should be able to deduce the life of the hero before and after. In other

¹⁹¹ Cortázar, Julio, “Aspectos del cuento”, *loc. cit.*

¹⁹² Cortázar, Julio, “Las babas del diablo”, *loc. cit.*, p. 122.

¹⁹³ Cortázar, Julio, “Aspectos del cuento”, *loc. cit.*

words, the chosen moment should be of such significance that one can deduce all history from it»¹⁹⁴.

La fotografía sugiere, fascina, y nos remite a un universo a veces utópico; detrás hay un concepto que entra en asociación con el pensamiento de quien la contempla para generar otro distinto, más denso y polícromo. El espectador de fotografías completa las lagunas de información dejadas por los límites del cuadro de imagen; imagina los elementos que hay en el fuera de campo, y trata de establecer los acontecimientos que sucedieron antes y los que vendrían después. En el cuento, sea atávico o diurno, sucede algo similar. Las incógnitas, como pistas de lectura, son muchas; el deseo del lector de descifrar aquello que el texto calla le ayudará a averiguar precisamente lo que el texto quiere decir: un “fuera de campo” lingüístico que actúa más allá del texto y que le infunde parte de su propia fuerza latente, porque no está y aun así, es significativo precisamente por su ausencia.

El fotógrafo o el cuentista se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acontecimiento que sean *significativos*, que no solamente valgan por sí mismos, sino que sean capaces de actuar en el espectador como una especie de *apertura*, de fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria contenidas en la foto o en el cuento¹⁹⁵.

Como la fotografía, el cuento llama nuestra atención por la estrechura de sus bordes existenciales. Como la fotografía, es una proyección subjetiva de la realidad, en tanto visión fragmentaria, interesada, motivada por su autor¹⁹⁶. Como la fotografía, el cuento es el manual de la geografía de lo minúsculo, el tratado de la anatomía de un instante. Además, desde un punto de vista perceptivo, el cuento es como una especie de

¹⁹⁴ Deren, Maya, Maas, Willard, Miller, Arthur, Thomas, Dylan y Tyler, Parker, “Poetry and the Film: a Symposium”, en Harrington, John (Ed.), *Cinema and/as Literature*, op. cit., p. 186.

¹⁹⁵ Cortázar, Julio, “Aspectos del cuento”, loc. cit.

¹⁹⁶ La fotografía no es la *realidad*; la fotografía enmarca artísticamente la realidad y el encuadre no es sólo una opción técnica, sino también de estilo; el visor de la cámara está limitado a una porción del mundo exterior, que seguirá sus ritmos de cambio, degeneración, destrucción y regeneración, mientras en la fotografía el instante ha quedado atrapado *ad aeternum*, y este encapsulamiento al margen del tiempo sugiere el influjo de lo mágico, en el estadio pre-científico del hombre, de ahí su atractivo y su fuerza, porque siempre hará alusión a un “momento impregnado de acciones a medio concluir y miradas a medias” [Traducción propia; Vid. original: Kember, Joe, “Child’s Play: Participation in Urban Space in Weegee’s, Dassin’s, and Debord’s Versions of *Naked City*”, en Carroll, Rachel (Ed.), *Adaptation in Contemporary Culture...*, op. cit., p. 72]. La fotografía no es la realidad, porque el fotógrafo puede recurrir a una estudiada puesta en escena en donde la presencia de los significantes visuales no sería en absoluto accidental. Así, la fotografía devendría un fragmento congelado de tiempo artístico en un espacio imaginado, una dramatización de tiempo cero que perseguiría, de modo similar al empleo literario del lenguaje, el extrañamiento estético.

magnificación de esa realidad proyectiva y subjetiva, pues el ínfimo fragmento tomado del *continuum* de la realidad pasa, de repente, a primer plano, se “revela” desde sus mismas entrañas y cobra, durante un breve lapso, todo el protagonismo, igual que si fuera colocado con tiento en el portanegativos del laboratorio fotográfico para que toda la luz se concentrase sobre su imagen ampliada, monstruosa.

Como propuesta ficcional imaginaria, el cuento es una pequeñísima ranura abierta al paisaje descomunal de los mundos posibles, que no conoceríamos de no ser por aquellos que un día los concibieron. Más allá del cuento, en sus mismos bordes, esta realidad proyectiva es tan activa porque refleja un *más allá* donde sigue operando, dispuesta a entrar en cualquier momento desde el exterior y cruzar las fronteras ilusorias donde queda enmarcado, o a permitir que el lector se asome y explore ese territorio exterior con sus propios ojos. El vacío proteico más allá de la ranura es consustancial al cuento, porque allí moran todos los elementos de los que carece o que lo continúan. Digamos que el cuento es la suma de lo que muestra la ranura y de lo que no se puede ver más que espoleando los resortes de la imaginación.

Sobre todo, el cuento es, el cuento ha de ser una ranura abierta hacia un paisaje *visual*, una emoción de naturaleza perceptiva dotada de gran poder de captación de las realidades circundantes. El cuento debe ser *una imagen*, la imagen significativa del momento preciso en que comienzan a importar las cosas irrisorias que nos suceden a diario. Por eso el significado de lo que se percibe a través de la ranura es comprendido, fundamentalmente, a través de los ojos. Lo que avistamos es algo que está a punto de ocurrir, un interrogante preñado de posibilidades futuras, un cruce de caminos hacia horizontes aún cubiertos de bruma. El buen cuento participa de lo visual tanto como de la palabra; la palabra en el cuento es un medio generador de imágenes muy intensas, no totalmente desveladas. Afirma Herbert Read:

If you ask me to give you the most distinctive quality of good writing, I would give it to you in this one word: VISUAL. Reduce the art or writing to its fundamentals and you come to this single aim: to convey images by means of words. But to convey images. To make the mind see. To project onto that inner screen of the brain a moving picture of objects and events, events and objects moving towards a balance and reconciliation of a more than usual state of emotion with more than usual order¹⁹⁷.

¹⁹⁷ Read, Herbert, citado por Harrington, John (Ed.), *Film and/as Literature*, op. cit., p. 211.

El cuentista y el fotógrafo están en el lugar adecuado y en el momento oportuno. Las de ambos son posturas vitales relacionadas, en gran medida, con la capacidad para ver panorámicamente la realidad (*overviewing*). El cuentista y el fotógrafo se topan con la escena y, alterados por una espontánea inspiración artística, han sido capaces de detectar la ventana o rendija por la que se cuele esa realidad otra, por medio del lenguaje o a través del visor de la cámara, y que se perdería en el trasiego de la vida ordinaria, engullida por una infinitud de aconteceres quizás deleznable, al menos desde el punto de vista del coleccionista de rarezas.

Julio Cortázar define el proceso de escritura de sus cuentos como un *état second*, una permeabilidad de la inteligencia razonante cuya apertura le permite una especie de paraversión:

Esas mostraciones no pasan de ser un aletazo fulgurante, efímero, algo así como si en una pared totalmente cubierta me abrieran de pronto una ventana instantánea, un ojo que parpadea y que vuelve a cerrarse: veo la ventana, la veo durante una mínima fracción de tiempo pero no alcanzo a distinguir lo que esa ventana descubre más allá; en el mismo momento en que se me revela la ventana, el instante privilegiado cesa, el ojo se cierra, la superficie de ladrillos recobra su negativa, todo recae en la normalidad hasta el próximo aletazo, días o semanas después, siempre precario y siempre decepcionante¹⁹⁸.

El cuento es un fermento; hay más peso fuera de él que dentro; su potencia germinal constituye un golpe de intensidad, un conflicto de fuerzas irreductible e instantáneo. El cuento así conceptualizado se presenta como una materia narrativa extraordinariamente condensada, cuya fuerza latente explota de súbito en un final apoteósico que arrastra al lector y lo cautiva, envolviéndolo en las sacudidas de sus ondas expansivas. Una descarga psíquica de alto voltaje, que intermedia entre el ser humano y el cosmos.

Piensen en los cuentos que no han podido olvidar y verán que todos ellos tienen la misma característica: son aglutinantes de una realidad infinitamente más vasta que la de su mera anécdota, y por eso han influido en nosotros con una fuerza que no haría sospechar la modestia de su contenido aparente, la brevedad de su texto. Y ese hombre que en un determinado momento elige un tema y hace con él un cuento será un gran cuentista si su elección contiene –a veces sin que él lo sepa conscientemente– esa fabulosa apertura de lo pequeño hacia lo grande, de lo individual y circunscrito a la esencia misma de la condición humana¹⁹⁹.

¹⁹⁸ González Bermejo, Ernesto, *Conversaciones con Cortázar*, op. cit., p. 88.

¹⁹⁹ Cortázar, Julio, "Aspectos del cuento", loc. cit.

Spermata anaxagórica u *homeomeria* aristoteliana, «el cuento resume un universo, lo comprime en una masa apretada, densa, contenida que, como la fuerza del átomo, debe estallar ante los ojos del lector y revelarle amplios espacios»²⁰⁰. El cuento, pues, es un primer impulso conformado por una densa materia primigenia. Un pequeñísimo punto cósmico extraordinariamente denso, preñado de vida. Puede ser todas las cosas del Universo: disparadero de ideas en germen. Contenedor de fuerzas. Generador de corrientes. El potencial infinito. El Aleph. Su fin es el comienzo de múltiples posibles nuevos principios. Una acometida de energía que activa en el lector recuerdos ya olvidados, sueños, imágenes, mundos propios o apropiados a través de la lectura de otros textos, de imágenes sugeridas o contempladas, quizás imaginadas.

Como subraya Julio Cortázar:

Un cuento, en última instancia, se mueve en ese plano del hombre donde la vida y la expresión escrita de esa vida libran una batalla fraternal, si se me permite el término; y el resultado de esa batalla es el cuento mismo, una síntesis viviente a la vez que una vida sintetizada, algo así como un temblor de agua dentro de un cristal, una fugacidad en una permanencia²⁰¹.

Contrariamente, cine y novela parecen responder aparentemente a un orden laxo, sin restricciones de extensión o espacio; la limitación previa del material narrativo deja de ser un imperativo a partir del que elaborar el referente estético. Para el cineasta ruso Nikita Mijalkov, «El cine es parecido a la música, eliges una nota y luego otra que combine, y ese acorde nace de la armonía de lo que quieres decir».²⁰²

Lo que en el cuento y la fotografía era significativo se convierte aquí en *acumulativo*; lo que era intenso en aquéllos se convierte en *extenso* en éstos:

En el cine, como en la novela, la captación de esa realidad más amplia y multiforme se logra mediante el desarrollo de elementos parciales, acumulativos, que no excluyen, por supuesto, una síntesis que dé el *clímax* de la obra²⁰³.

Si esto es así, nos encontramos con los primeros interrogantes. Si el cuento, como la fotografía, está condicionado por el prerrequisito de sus límites estrictos, y el filme, como la novela, procede del modo inverso ¿es posible adaptarlo? ¿Hay alguna

²⁰⁰ Aguilera Garramuño, Marco Tulio, "La creación del cuento", en Pacheco, Carlos, y Barrera Linares, Luis (Comps.), *Del cuento y sus alrededores*, op. cit., p. 455.

²⁰¹ Cortázar, Julio, "Aspectos del cuento", loc. cit.

²⁰² Garbey, Marylin, "Aproximación a Nikita Mijalkov", *Espacio laical*, Núm. 2, 2011, p. 97 [Recurso en Red: <http://espaciolaical.org/contens/26/9598.pdf>].

²⁰³ Cortázar, Julio, "Aspectos del cuento", loc. cit.

concomitancia de fondo entre el cuento y el filme? ¿Hay alguna razón que justifique la elección del cuento como fuente de inspiración del cineasta en detrimento de la novela? ¿Hay algunos cuentos más adaptables que otros? ¿Por qué se han hecho múltiples adaptaciones de un determinado cuento, mientras que otros no han dado pie siquiera a un cortometraje? ¿Podemos hablar de grados de adaptabilidad? ¿Qué requisitos debe cumplir un cuento para que pueda ser llevado sin traumas a la gran pantalla? ¿Toda adaptación de cuento parte del desarrollo de sus elementos potenciales? ¿Es posible un desvío de la norma, como respuesta a esta intuición primera?

V. 1. 1. CONDICIONES DE NARRATIVIDAD FÍLMICA

Un tronco común: contar una historia

Cine y cuento son géneros diegéticos, es decir, que cuentan una historia valiéndose, eso sí, de los medios de expresión que les son propios (ya sean palabras o imágenes²⁰⁴), pero los dos provocan una ilusión de “realidad segunda” que se

²⁰⁴ El cuentista, especialmente el cuentista atávico, siente una náusea de cuento, y puede y debe escribir su texto bajo un único, fulminante golpe de energía. Emprende su tarea solitaria en lucha consigo mismo, con las fuerzas contrarias que obstaculizan el acto de escritura. De esta lucha y de su victoria sobre las fuerzas contrarias nace el cuento, a veces un exorcismo de los propios demonios personajes del autor, una abismación en las profundidades de su psique que nos devuelve, sublimados, sus miedos y sus traumas; el cuento así concebido es una pesada carga –quizás menos onerosa en el caso del cuento prosaico– de la que el cuentista debe desprenderse en un único y cerrado golpe de energía, casi en un proceso de escritura automática. El filme, en cambio, no se “escribe” de una sola vez; requiere un trabajo minucioso y muchas veces lento que excluye, por tanto, el estado de enajenación mental transitoria del autor literario, la náusea proteica; desde la concepción de la idea de la película hasta su materialización pueden transcurrir años; su elaboración, lejos de partir de un trabajo solitario, necesita de la concurrencia de un nutrido equipo de guionistas, *story boarders*, grafistas, técnicos de iluminación y sonido, directores artísticos, operadores de cámara fija y gruístas, encargados de vestuario, maquilladores, atrezzistas, montadores, actores, extras, agentes, productores y un director responsable del resultado final. Podemos pensar en el cuento como obra artística individual, pero no podemos dejar de concebir el filme como un producto colectivo de masas. «The Fiction writer enjoys virtual dominion over his or her narrative. Barring the editorial influences of a small cadre of agents, editors, and publishers, the author’s vision drives the literary product. Characters, plot, and setting all come into being through the function of one person’s imagination at work, a single pair of eyes observing and a single pair of hands recording over a period of time. Post-structuralist theory has exposed the myth of the singular, essential, and impervious authorial voice. Yet the writer of short stories and novels has the luxury of making every narrative choice in solitude; by contrast, films –even independent films with modest budgets– are ensemble projects requiring the participation of many». R. Tolchin, Karen, “Solitary Visions on the Cutting Room Floor: The Effect of Collaboration on Narrative in Hitchcock’s Film

manifestaría en una momentánea suspensión del tiempo del mundo real y una sustitución de la “realidad primera” o realidad ambiente por esa “realidad segunda” que la historia nos hace vivir mediante el recurso a las imágenes mentales o a las construidas externamente por el aparato proyector de cine. Se trata en ambos casos de mundos imaginados e imaginarios, reales sólo dentro de su propio contexto, y que pergeñan una realidad dentro de esa realidad genérica donde se desenvuelve la vida cotidiana del hombre. Desde una perspectiva metafísica, la realidad segunda es reflejo fragmentario de la realidad primera, que la contiene y alimenta creando una suerte de *mise en abîme* trascendente, porque está en juego la existencia del hombre mismo. Lo que nos proponen las ficciones, literarias o fílmicas, es una especie de puerta o pasadizo hacia realidades alternativas, mundos posibles o esferas autónomas respecto al fluir del tiempo: cronotopo ideal y a la vez inexacto más allá de sí mismo.

Film, like the novel or the heart of Columbus, is also concerned with the possible. It provides us with an illusion, an illusion that could be true. It provides us with a possible world, which we feel we might inhabit. In doing so, film follows the heart's surmise, penetrates to meanings hidden in the illusion, and reveals to us hitherto undisclosed aspects of the world and of ourselves. In film, aspects emerge from visibility to feeling to awareness that we would not ordinarily have perceived, had we merely remained at the level of the natural standpoint. All art transcends the natural standpoint to create an illusory world of emotional depth. It then negates itself as illusion and leaves us with altered eyes to view our everyday world. Film, being art, and a public one at that, participates in this dialectical movement²⁰⁵.

Si toda diégesis es una historia colocada fuera del tiempo y persigue la desrealización del lector o espectador, ese salir fuera de sí mismo y de su ambiente por un momento, el cuento atávico manifiesta un doble recorrido, y en las entrañas de su argumento plantea una nueva ruptura con respecto de la cotidianidad, desplazada por un elemento extraño que la altera o fagocita, invirtiendo o desestabilizando sus principios fundamentales. La desrealización, en el cuento atávico, apunta a una creación –y posterior destrucción– de los universos ficcionales propuestos, y a la suspensión de las leyes de la “realidad” para dar entrada a lo preternatural, lo mágico o lo insólito sin que el pacto ficcional con el lector se rompa.

Adaptation of *Rebecca*”, en Housel, Rebecca (Ed.), *From Camera Lens to Critical Lens. A Collection of Best Essays on Film Adaptation*, Newcastle, Cambridge Scholar Press, 2006, p. 91.

²⁰⁵ Linden, George W., “The Storied World”, en Harrington, John (Ed.), *Film and/as Literature*, op. cit., p. 156.

El cine no nace envuelto en la placenta primigenia del cuento atávico, porque no es fruto de una ósmosis súbita entre dos naturalezas —el creador solitario, su inspiración— luego, entonces, ¿podría en él o a través de él comunicar el cineasta esa fluencia de universos abisales reservada a las ficciones de tal índole?

Si examinamos los temas favorecidos por la narrativa fílmica daremos con un sinfín de argumentos extraídos de la propia vida cotidiana, y que resultan tan banales como la vida misma, con anécdotas muchas veces suministradas por la novela y el cuento prosaico. Pareciera que el cine comercial tuviera predilección por historias que empequeñecen el argumento y engrandecen a los personajes. Se narrarían, prioritariamente, historias sin pretensiones centradas en las personas y en sus luchas anónimas e individuales contra destinos colectivos que, por extensión, pudieran servir de lección o ejemplo para el resto: historias que movieran a la identificación con los personajes para que el público se reconociera a sí mismo en las tribulaciones o los éxitos de tales individuos, adalides de la humanidad por antonomasia el tiempo justo que durara la proyección en la sala. La desrealización, esa momentánea suspensión del tiempo que nos hace salir de nosotros mismos, apuntaría aquí a una reconstrucción de universos ficcionales compactos, que proporcionaran, por verosimilitud, una ilusión de realidad.

Pero el cine es un medio poroso, innegablemente flexible y maleable, y sus ficciones tienen también la capacidad de evocar un mundo más allá de sí mismas; como las entrelíneas del cuento prosaico, puede elaborar un registro secreto de una realidad escondida tras lo evidente, en este caso, aquello que se muestra. El silencio, entonces, es sólo aparente, una coartada que esconde misterios de profundidad insondable. El cine puede, además, ser más atávico y abisal que el más atávico y abisal de los cuentos, aunque no surja bajo la condición solipsista de un raptó anímico. Las imágenes, entonces, articulan estratos de significación cada vez más honda, y pueden de esta manera devenir polisémicas, tornándose así simbólicas, poéticas, oníricas, desdobladas en el conflicto del ser aparente y el trascendente.

¿Se trunca, pues, la liturgia de lo cinematográfico por la intrusión de elementos llamados a despertar el misterio latente más allá de las cosas? Nada menos cierto: el misterio se integra en esta liturgia y vibra, muere y renace en el frenesí visual de apariencias y destellos ordenándose, fijeza y mutabilidad. Reencontrada la realidad total, en su ambigüedad y sus oscuras latencias

vegetales, cada desplazamiento de la cámara absorbe, inhala o exhala la realidad y el misterio²⁰⁶.

La puesta en escena de todo filme implica la transformación de la “realidad” según criterios artísticos. El montaje de decorados, los fondos ilusorios, las transparencias, la manipulación del color en las tomas, los efectos especiales, etc, nos hablan de una activa intervención autorial en el espacio profílmico, conformándose así una “sobrerrealidad cinética” que se superpone a la “realidad” misma. Pero, además de las obvias intervenciones del cineasta en la creación del espacio dramático, hay filmes que exigen una cuidadosa transformación de esa sobrerrealidad fílmica, escenario ahora poblado por una fauna de criaturas y objetos de imposible existencia fuera de la esfera de tiempo mágico donde perviven encapsulados. «The film has the power of giving an impression of actuality and it can thrill us by its penetrating truth to live, but it may, if we desire, call into existence the strangest of visionary worlds and make these to seem real».²⁰⁷ Los mitos premodernos, remozados en y para la gran pantalla, subsisten prestando al cine sus temas y personajes inverosímiles, a la vez que aluden a complejos e impulsos primigenios, y por tanto a la matriz simbólica del mito encarnada en su individualidad catártica. Recordemos, verbigracia, a Eros y Psique transustanciados en los arquetipos literarios de la Bella y la Bestia, y la interpretación actualizadora de Cocteau en 1934: su *encre de lumière* sirvió perfectamente a la idea vanguardista de hacer un cine poéticamente escindido de la “realidad”. La prosopopeya dotó a los planos y lisos referentes de una vida propia, con cualidades alegóricas: candelabros cimbreantes, atlantes escrutadores, bestias enamoradas, diosas custodias. Acaso un cine emparentado con las raíces más ancestrales y puras del hombre.

Todo filme traza una línea de flotación bajo la que palpitan elementos inconscientes, aunque sólo algunos los hacen explícitos sacándolos a la superficie. El cine está tan dotado como la palabra para ahondar en el psiquismo de sus personajes, para hacer aflorar los elementos irracionales que se ocultan tras todo artificio humano. No hay barreras de espacio o de forma para la experimentación en el seno del plano; liberado de imposiciones compositivas, puede transgredir las normas de perspectiva, encuadre, iluminación o puesta en escena. Cuando se comporta de este modo, es más cinematográfico que literario, y desborda el marco del discurso consciente para jugar

²⁰⁶ Gimferrer, Pere, *Cine y literatura*, op. cit., p. 150.

²⁰⁷ Nicoll, Allardyce, “Film Reality: The Cinema and the Theater”, en Harrington, John (Ed.), *Film and/as Literature*, op. cit., p. 70.

con los mensajes sumergidos del inconsciente. La pintura, con toda su carga psíquica, ayuda a trazar decorados irreales, trasunto de la voz onírica del filme, puerta a las fantasías subterráneas y a los terrores sólo admisibles en los sueños.

Está claro que el lenguaje fílmico tiene la capacidad para expresar los mundos interiores, los impulsos, los sueños o los fantasmas, las ideas y el pensamiento.

Y si se desea hablar de pensamientos íntimos, monólogo lírico, introspección o cualquier otra cosa, de la misma manera que en la literatura, ahí está el verbo para encargarse de ello.

Lenguaje cultural y conceptual, lenguaje de los sentidos y de la afectividad, apto para traducir en la inmensidad de sus matices los mundos interiores, el lenguaje del cine se revela, en un último análisis, tan dotado y eficaz, tan fino y eficiente como el de las letras²⁰⁸.

The fall of the house of Usher, cortometraje de Melville Weber y J. S. Watson (1928), explora con espíritu experimental esa dimensión oculta en el discurso consciente de todo filme. El empleo de decorados pictóricos, la profusión de objetos móviles en el plano, la distorsión de las tomas con encuadres imposibles, transgreden todas las normas de representación canónica de la imagen y apuntan a una reconstrucción del cuento de Poe desde bases específicamente cinematográficas. La plasticidad de las escenas permite el empleo de elementos que funcionan como símbolos abstractos; la negritud del cuadro de imagen conforma vacíos proteicos en los que se materializa la angustia de los personajes; el plano se distorsiona y admite la multiplicidad de perspectivas, el movimiento infinito de las líneas, las superposiciones, apuntan a una fantasmagoría tan activa como la de su referente literario, al que reformula estéticamente por medio de un lenguaje vitalizado por los aportes de las artes plásticas, de los juegos de equilibrio típicos del cubismo, de las sinestesias de la poesía, de las escenografías teatrales y los decorados surrealistas.

Signo, pues, y símbolo que nos transmite otros signos: una liturgia visual se ordena ante y para nosotros y nos encadena a su discurso de pausas, giros y tensiones. Realismo, de una parte, según hemos visto: aquello es necesariamente verdad, fijado para siempre por la cámara para nosotros. Pero surrealismo, sin embargo: esta realidad litúrgica, sensorial, de representaciones y apariencias desplazándose, tiene que ver más con el mundo mental que con el visible, más con la realidad interna que con la externa. Como una estatua de dos rostros, el cine nos enfrenta a la realidad y nos sustrae a ella²⁰⁹.

²⁰⁸ Jaime, Antoine, *Literatura y cine en España...*, op. cit., p. 56.

²⁰⁹ Gimferrer, Pere, *Cine y literatura*, op. cit., p. 149.

Tiempo cuentístico y tiempo fílmico

Como género narrativo, el cuento se desarrolla a lo largo y a través del tiempo, un tiempo peculiar establecido por el autor, expresamente creado mediante un proceso de selección intelectual:

El tiempo de la vida espontánea fluye en una continuidad sin pausas, sin interrupciones, siempre prospectivo, siempre irreversible. El tiempo de la narración es discontinuo y cristaliza parcialmente en hechos destacados por su valor estético. El primero es un tiempo pluridimensional: múltiples hechos ocurren simultáneamente. El segundo es un tiempo lineal: los hechos se suceden uno tras otro. En la vida el pasado es irrecuperable: por mucho que retrocedamos en busca de un antecedente, detrás de éste nos aguarda otro, y otro, y otro. En un cuento, por el contrario, el narrador establece cuál es el antecedente decisivo y sanseacabó. Hay, pues, divergencias entre el proceso natural del mundo tal como nuestros sesos lo entienden y el proceso narrativo que el narrador nos impone²¹⁰.

Un tiempo el del cuento que, al igual que ocurre con la categoría del espacio, está subordinado a la narración. El espacio y el tiempo son los dos fundamentos del edificio ficcional: el primero devendría el límite físico del “marco” de texto o “fuera de campo” lingüístico; el segundo el necesario soporte de la narratividad. Ambos constituyen, por así decirlo, la urdimbre sostenedora del entramado diegético, y están sometidos a una gran presión interna, fruto de la compresión impuesta por la brevedad del formato cuentístico. Mientras en la novela el tiempo y el espacio son reflejo de la relativa ausencia de límites externos (recordemos, verbigracia, el episodio de la magdalena en la obra proustinana), en el cuento lo son de las constricciones propias del género. El tiempo en el cuento, como categoría narratológica básica, conforma la armazón de la diégesis literaria, y no posee valor semántico independiente, pues está subordinado a aquélla: su carácter funcional deriva de su estrecha asociación al avance de la trama; el cuento no entra en el detalle del tiempo y se sirve de él para construir la ficción literaria.

Consideremos, antes de proseguir con nuestro análisis, un sutil distingo. Un cuento muy breve parte de una “situación” o “escena”: sincronía o atemporalidad son sus notas dominantes. El cuento muy breve, aquel de dos o tres páginas a lo sumo, suele narrar concentradamente un suceso sobre el que detiene su atención, como si de repente, en el fluir del tiempo universal común a los hombres, el cuentista tomara un fragmento y lo aislara de ese fluir temporal para crear una dimensión ilusoria de tiempo

²¹⁰ Anderson Imbert, Enrique, *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel, 1992, p. 207.

exacerbado. De ahí el carácter seminal de este tipo de relato, fuertemente condicionado por sus límites físicos a una duración muy restringida, a un microcosmos de tiempo, suceso extendido en el *frame* de un nanosegundo. Si en este breve espacio de la hoja de papel en blanco el cuentista narrara una sucesión de hechos múltiples, lo haría muy en perjuicio de la dimensión estética del cuento, y su elaboración artística quedaría muy maltrecha, por lo que no sería un verdadero cuento, sino una crónica, porque el lenguaje literario, sin el módico espacio asignado por el cuento, ya no tendría lugar en el que jugar a la alteración poética, la medida o el ritmo.

Un cuento algo más extenso, de cinco, seis o siete páginas, puede partir de una misma situación o escena, pero su horizonte temporal puede ser más amplio, y la narración abarcar un mayor período, ser dinámica, moverse con mayor libertad hacia adelante o hacia atrás, porque los límites físicos ya no son tan restrictivos, ni tantos los impedimentos para una progresión un poco más sostenida en el tiempo. En el caso del cuento muy breve, la trama es *intuida* a partir de la situación inicial; en el caso del cuento menos breve, la trama está *bosquejada* en la concepción del propio cuento. La condición de este bosquejo está dotada, asimismo, de carácter seminal, porque a partir de este diseño basto el lector podrá elucubrar relaciones y prolongar y sostener la trama cuanto desee en su acto de apropiación e imaginación completiva.

El filme, por su parte, necesita elongar el tiempo físico del cuento; las adaptaciones de novelas proceden de modo inverso, por medio de la selección de elementos argumentales fílmicamente significativos; las adaptaciones de cuentos se enfrentan a una dificultad de distinto género: llenar el vacío de los espacios durativos del cuento con tiempo fílmicamente significativo. Mientras el adaptador opera sobre la novela selectivamente, el constreñimiento físico y temporal del cuento se anula en la estructura durativa del filme. El tiempo cuentístico se problematiza al convertirse en tiempo fílmico, y puede llegar a tener valor por sí mismo.

El formato cinematográfico condiciona y viene condicionado por el tipo de translación fílmica que se desee efectuar: la adaptación literal del cuento impone numerosas limitaciones temporales al cineasta, que debe someter su obra a la duración (extensión) y ritmo (trepidante) del relato. Por ello, este proceder daría pie a un cortometraje, o bien a un fragmento que sólo podría subsistir en un largometraje de manera no autónoma, en tanto dependiente de un todo narrativo en el que el referente

artístico pudiera hallarse ya difuminado. En cambio, a la adaptación y a la re-creación le es lícito prolongar o acortar el tiempo de la narración, o suspenderlo, cambiar la ubicación del tiempo histórico, trasladando la acción a un momento anterior o posterior al establecido por el texto matriz, anular la cronología o jugar libremente con el tiempo psicológico en una línea gradativa que va desde su desaparición hasta su exacerbación con respecto al texto de partida.

El albedrío temporal del cineasta-adaptador o re-creador de cuento es total, sobre todo si se compara con el del cineasta-adaptador de novela. La abierta organicidad de muchos cuentos permite un mayor margen de maniobra al realizador, quien podrá intercalar nuevos elementos temporales en los “lugares de indefinición” dejados por el autor literario, mientras que la cerrada organicidad de la novela y su mayor extensión en palabras obliga al cineasta a usar la “tijera” para suprimir alguna de sus partes a fin de encajar su duración en la estructura temporal del filme.

Si la condensación de la narración literaria ha sido bien realizada, queda lo esencial, lo que encaja en una duración normal de largometraje. Por eso se usan los relatos simplificados, extraídos del original, y levemente parecidos a él, reelaborados con absoluta libertad y hondas transformaciones, que puede llegar a ser lo más opuesto posible al que ha servido, en teoría, como primaria inspiración. Determinados directores, productores o guionistas no tienen el menor interés en la obra completa, sino en uno o dos de sus episodios más destacados, y retienen quizás algún rasgo o aspecto menor que acaba convirtiéndose, paradójicamente, en el aspecto central de la película²¹¹.

Descompuestas las unidades temporales del cuento, nos hallamos con un tiempo externo, perteneciente al discurso, esto es, el tiempo de la narración (lo que tarda en contarse, y también la distancia temporal con respecto a los hechos narrados), y un tiempo interno, el perteneciente a la historia, es decir, el tiempo del relato, que a su vez puede ser histórico (ubicación en una época o momento determinado), cronológico (mide la duración de la historia desde su principio a su final, en minutos, meses, años, etc.) y psicológico (el que experimentan internamente los personajes y se asocia a sus sensaciones y vivencias). Para Anderson Imbert, el tiempo en la ficción del cuento, como categoría absoluta, está dotado de una irrevocable dimensión teleológica, nacida de la voluntad de su creador por construir un mundo que sólo existe en su imaginación:

El Tiempo es una forma de sensibilidad. Lo que intuimos queda configurado por el orden interno de la sucesión. Es natural, pues, que pensemos el universo como un proceso. Todo nos parece tener un principio, sea Dios, sea la Materia.

²¹¹ Lara, Antonio, “Del libro al celuloide...”, *loc. cit.*, p. 9.

Todo parece desenvolverse hacia un desenlace, sea el Fin del Mundo como un Juicio Final, sea un cataclismo cósmico con la liquidación de la especie humana. En este marco mental insertamos la serie de acontecimientos que conocemos. Pues bien: un narrador hace lo que los demás hombres, sólo que él, por estar inventando un mundo propio, es libre para arreglar los acontecimientos. Con desenfadada arbitrariedad elige un principio y un final. Su cosmos narrativo es completamente mental²¹².

En el nivel externo o de la enunciación, mientras en el cuento la duración está asociada a la continuidad esencial de la cadena de significantes, rota, en el nivel de la recepción, por las pausas de lectura, el cine construye “estratos durativos”; los filmes se descomponen en niveles o unidades cada vez más pequeñas dotadas de duración, desde el plano secuencia o unidad durativa máxima hasta llegar al fotograma o unidad durativa mínima (1/24 segundos). El tiempo cinematográfico se conforma como una *discontinuidad* o una continuidad aparente. En cualquier caso, y esto es lo importante, mientras la novela conoce múltiples interrupciones, el cuento se lee *de una sola vez*, así como la película se contempla *de una sola vez*. Se trata, pues, de realidades unitarias, asociadas a un acto único y completo de recepción; el proceso cognitivo de adquisición de los mensajes cuentístico y fílmico realiza un trayecto similar en la mente del destinatario. Tanto es así que, en opinión de Alfred Hitchcock, «The nearest art form to the motion picture is, I think, the short story. It's the only form where you ask the audience to sit down and read it in one sitting»²¹³.

El tiempo en el cuento es una subcategoría especialmente ligada a la fluencia de la diégesis. El cuento no permite flexibilidad alguna en la trabazón de sus unidades temporales, absolutamente sometidas al curso tiránico del relato. La sensación interna de su transcurrir, su velocidad, son vertiginosas, al tiempo que la condensación narrativa será la nota dominante. Un tiempo comprimido que transcurre por el estrecho cauce de la diégesis parece ser el mayor hándicap con que se enfrenta el cineasta a la hora de articular la narración fílmica. En un principio, habría de optar por la elongación de las unidades temporales, prolongando el tiempo propio en el que suceden los acontecimientos y se desenvuelven los personajes. Se imponen cambios de ritmo, o la ruptura de la linealidad del relato –el cine contemporáneo siente predilección por las analepsis visuales– para establecer un orden propio y privativo del filme. Los desarrollos

²¹² Anderson Imbert, Enrique, *Teoría y técnica del cuento*, op. cit., p. 203.

²¹³ Crawley, Budge, Markle, Fletcher y Pratley, Gerald, “I Wish I Didn’t Have to Shoot the Picture: An Interview With Alfred Hitchcock”, *Take One*, 1966, vol. 1. [Recurso en Red: [http://www.hitchcockwiki.com/wiki/Take_One_\(1966\)_I_Wish_I_Didn%27t_Have_to_Shoot_the_Picture:_An_Interview_with_Alfred_Hitchcock](http://www.hitchcockwiki.com/wiki/Take_One_(1966)_I_Wish_I_Didn%27t_Have_to_Shoot_the_Picture:_An_Interview_with_Alfred_Hitchcock)].

temporales se apoyan también en otros elementos, como los desarrollos o añadidos de espacios dramáticos, dotados, cómo no, de su propia duración, de su propio ritmo. También pueden reinterpretar con medios fílmicos la prosodia del texto, y marcar con signos de puntuación cinematográficos el *tempo* del relato audiovisual. Pero el tiempo del filme no estará ya limitado ni constreñido a unos bordes necesariamente estrechos, y el cineasta se enfrenta al reto de trasladar la esencia del relato a un marco temporalmente ampliado que prolonga artificialmente la vida íntima del cuento.

Si examinamos con atención las concomitancias de fondo entre cine y cuento, veremos que éstas van más allá de la prolongación de la historia cuentística en un marco temporal durativo. Se trataría de una condición relativa a la escala a la que se perciben las cosas. Porque, si el filme, como el cuento, está tensionado y su prosodia dibuja en el aire una breve curva de tiempo, si contiene en su arquitectura al cuento, lo amplifica más que desarrollándolo, ampliándolo. Si el cuento es comparable a una fotografía lograda, el filme es una especie de logrado *close up*. En realidad, el filme es la arquitectura magnificada del cuento, conservando, eso sí, las medidas exactas de proporción en su edificio mayor.

En muchas ocasiones, el *screen player* sólo tiene que vaciar al cuento en la nueva estructura y adecuar su lenguaje al lenguaje fílmico. Las diferencias apreciables en la dimensión temporal afectan a la disimilitud de los modos narrativos. Si el cuento necesita *contar* y se tomará su tiempo en describir lugares y en narrar acciones, el filme por su parte necesita *escenificar* esos lugares y *dramatizar* esas acciones, lo que también toma su tiempo. Pero, en comparación con la novela, cuya arquitectura es tan compleja, barroca y necesitada de tan diversos materiales, las estructuras fílmica y cuentística se basan en el común pilar de la idealización y la simplicidad de líneas. Sólo uno o dos módulos son necesarios en filme y cuento para montar la idea general del edificio, más pequeño en el caso del cuento, mayor en el caso del filme, pero en escala proporcionados y visualmente colocados en perspectiva, asociados a un mismo y unitario punto de fuga.

Una última consideración teórica nos lleva a una estrecha asociación entre la dimensión temporal de cuento y cine. Aun cuando haya cuentos que emplean fundamentalmente el tiempo presente para fundar su narración –aunque la forma temporal privilegiada por la narración cuentística es el pretérito perfecto simple o el

imperfecto— lo escrito es siempre pretérito, porque *ha sido* escrito, esto es, narrado con antelación, puesto en papel y tinta un tiempo antes de que nuestros ojos lleguen a su lectura, preterido. Psicológicamente, el lector percibe que esas palabras *estaban ahí* cuando él abrió el libro. Por eso, el cuento contiene dentro de sí una lucha constante: sabemos, sentimos, que como escritura es un acto pretérito, pero su estilo impactante, redondo, pequeño e intensísimo nos hace revivir un presente que es casi cinematográfico por la expresividad de su vehículo de comunicación. Como el cine, el cuento es capaz de reconstruir un presente eterno, o mejor, un presente continuo. El cuento es la instantánea de la vida que pasa con cualidad de fotograma, y que la escritura atrapa. La viveza del acto de contar el cuento, la rapidez del flujo en el acontecimiento, la plasticidad de una retórica que comprime y amasa el lenguaje, dejan en segundo plano a las formas verbales, por otro lado imposiciones obligadas por el modo narrativo del cuento, participante en la producción de su discurso del símbolo convencional abstracto al igual que la novela.

Analicemos ahora algunos elementos temporales en la translación del cuento a la pantalla. El texto que hemos seleccionado, “Por una noche de amor”, de Émile Zola, es un relato construido sobre un ritmo lento y monótono, basado en gran parte en el relato iterativo de acciones retrospectivas que nos devuelven, en capas de profundidad, un tiempo laxo basado en escenas de la vida diaria del protagonista masculino, Julián, al tiempo que trazan un agudo retrato psicológico de la simpleza del muchacho:

Julián era muy feliz en el fondo. Tenía un alma tranquila y transparente. Su existencia diaria, sujeta a reglas fijas, estaba llena de serenidad. Por la mañana se encaminaba a su escritorio [...]; después comía, se acostaba y dormía pronto. De este modo, uniformemente, transcurrían los días, las semanas, los meses. Y esta uniformidad acabó por adquirir una música llena de dulzura, una actitud muy parecida a la de esos bueyes que tiran de una carreta y rumian por la noche su pienso, tumbándose sobre la paja fresca. Disfrutaba todos los encantos de la monotonía. Uno de sus entretenimientos, luego de comer, consistía en bajar por la calle del Beau-Soleil y sentarse en el puente, aguardando a que dieran las nueve. Dejaba colgar sus piernas sobre el agua, observando el paso incesante del Chanteclair, extasiándose con el ruido causado por sus ondas de plata. Los sauces, doblando sus ramas sobre la corriente, reflejaban en ella su imagen; el cielo se vestía con la palidez suave del crepúsculo, y Julián, sumergiéndose con deleite en aquella calma profunda, pensaba de una manera confusa que el Chanteclair debía ser tan feliz como lo era él corriendo siempre sobre las mismas hierbas en medio del mismo e invariable silencio. Al aparecer las estrellas íbase a acostar, con el pecho lleno de dulce satisfacción²¹⁴.

²¹⁴ Zola, Émile, “Por una noche de amor”, *La Novela Breve (Revista Semanal)*, Año II, Núm. 22, pp. 2-3.

Abundan las expresiones temporales inconcretas; la narración progresa de forma mínima en algunos pasajes, articulando una especie de tiempo subjetivo de carácter poético: «Las notas ascendían una por una con cierto ruido de alas agitadas perezosamente. Parecía que el canto brotaba de la noche; de tal modo se mezclaba al aliento silencioso de la obscuridad»²¹⁵.

Incluso en las descripciones puede rastrearse una dimensión cronológica, vertebradora de un tiempo automático, rígido y preciso, que nos devuelve instantáneas estáticas:

Una escalera de cinco peldaños, tapizada de musgo, daba acceso a una puerta redonda, defendida por las cabezas de numerosos clavos enormes. La morada se componía de un solo piso con diez balcones, cuyas persianas se abrían y se cerraban siempre a las mismas horas, sin dejar ver nada de la habitación por entre los espesos cortinajes, cuidadosamente extendidos²¹⁶.

El conjunto descriptivo responde a una tristeza asociada a Julián quien, por delegación de la voz omnisciente, contempla, a la vez que genera una sensación subjetiva de objetos y lugares detenidos en el tiempo:

A sus ojos el palacio estaba desierto, semejante a uno de esos palacios de las leyendas fantásticas, habitados por seres invisibles. Todas las mañanas y todas las noches lograba ver una cosa: el brazo del criado que abría y cerraba las persianas; y nada más. Después, la casa adquiriría un aspecto melancólico de tumba abandonada en el recogimiento de un cementerio. Los castaños crecían tan juntos, que cubrían con sus ramas los paseos del jardín. Aquella existencia herméticamente cerrada, altiva y muda, acrecía la emoción del joven. ¿Existía la riqueza entre aquella paz impenetrable, donde él encontraba ese estremecimiento religioso que sale de la bóveda de los templos?²¹⁷

La linealidad del relato queda rota por los quiebros y sobresaltos temporales (con valor de acronía o tiempo cero en los cortes elípticos, o de anacronía en las analepsis externas que desvelan el pasado de Julián y la infancia de Teresa), para volver de nuevo a un orden basado en la alternancia de relato iterativo y singulativo, en que se imprime, de cuando en cuando, una impresión subjetiva de tiempo agónico, asociado a detalles visuales que pertenecen a la mirada de Julián:

Quiso encaminarse al extremo opuesto del puente, donde solía sentarse, con las piernas colgando, a respirar el fresco de las noches serenas. El Chanteclair formaba allí un agujero negro, una sábana silenciosa que agitaban de vez en cuando los estremecimientos de una agitación interna. ¡Cuántas veces se había

²¹⁵ *Ibidem*, p. 4.

²¹⁶ *Ibidem*, p. 5.

²¹⁷ *Ibidem*.

entretenido Julián en arrojar piedras desde aquel sitio, para calcular por las burbujas del agua la profundidad de la hoya! [...]. Cuando se encontró solo, sentado sobre la piedra, sintióse lleno de tristeza y permaneció allí con el pecho anhelante y las piernas dobladas, fatigado por el viaje que acababa de hacer. Contemplaba la hoya a cuya superficie subían amplias y espumeantes burbujas²¹⁸.

Original es la narración en dos tiempos: primero, la historia de Julián, y luego, la de Teresa, cual si se alternaran sucesivamente dos puntos de vista complementarios en torno a un mismo suceso, para confluir ulteriormente en el mismo momento: el encuentro nocturno frente a la ventana y la llamada de Teresa a su enamorado, tras el homicidio involuntario del pérfido Columbel. Una vez en el dormitorio de la joven, advertencias de tiempo cronológico se suceden en el reloj de forma constante, pero lo verdaderamente esencial es que se va enhebrando una dimensión de tiempo interiormente vivido con angustia y desesperación, y que comienza a contaminar el dinamismo de los espacios con una especie de psicosis obsesiva:

Cuando se halló en la calle del Beau-Soleil se consideró en salvo [...]. Al verse en aquel refugio, un irresistible deseo de correr le hizo tomar un galope furioso. Aquello era una estupidez: tenía la conciencia muy limpia; pero a pesar de todo, no podía librarse de correr, como si le fueran persiguiendo el espacio vacío de la plaza de las Quatre-Femmes, las ventanas de la notaría y del capitán; todo lo que vivía en la ciudad. El ruido de sus botas sobre las piedras parecía el de los pasos de alguien que le persiguiera. De pronto se detuvo: había escuchado el rumor de los pasos de varios oficiales que se dirigían a su hospedaje de la calle del Beau-Soleil [...]. Se consideró perdido si seguían avanzando por la calle y no tropezaba con alguna callejuela transversal para escaparse de ella, pues no tendría tiempo de volver atrás. Escuchaba el crujido de las botas y el golpeteo de las espadas con ansiedad indecible²¹⁹.

De la misma obsesión parten cortes analépticos que, como el que sigue, podrían caracterizarse como *flashbacks* por la carga de visualidad que encierran, y que dan idea de un constante y enfermizo retorno al pasado donde se encuentra la seguridad de los brazos de la amada: «Sintióse soñoliento. Para despertarse evocaba la imagen de Teresa en el momento en que se lavaba, y la vio con los brazos remangados y la garganta desnuda; venía a su memoria con aquel recuerdo el del perfume que se desprendía de su piel»²²⁰.

Siendo, en líneas generales, respetuosa con el argumento y el papel que juega en la trama cada uno de los personajes, *La petición* (Pilar Miró, 1976) desarrolla el texto de

²¹⁸ *Ibidem*, pp. 30-31.

²¹⁹ *Ibidem*, p. 29.

²²⁰ *Ibidem*, p. 31.

Zola a partir del trabajo del tiempo fílmico, que destruye el relato iterado del cuento, sustituyéndolo por la mostración de acciones singulativas, expresadas a través de planos-secuencia cuya combinación consigue un efecto de lentitud similar al del cuento. El ritmo de la película es muy reposado; el tono, melancólico; la acción en el interior de los planos, prolongada por la inusitada duración de los cortes; la emotividad es máxima, al reforzar el primer plano el poder sugestivo de la mirada. La música instrumental, lúgubre y abúlica, parece recrear ese tiempo eterno e inmóvil del cuento, al marcar el tránsito de los personajes por los salones y pasillos del palacio que, por medio de planos generales y conjuntos, destacan la soledad y la pequeñez de sus amos.

En plano-secuencia se filma el dormitorio de Teresa, refugio de la intimidad de la constreñida moral burguesa, explosión de perversión libertina y amores depravados. En las escenas sexuales, la supresión de la música priva de ritmo a la banda sonora; las caricias y los gestos se prolongan interminablemente, filmadas con parsimoniosa cadencia; las evoluciones de los personajes se hacen conscientemente lentas; parecen tardar una vida en alargar un brazo para apoderarse del instrumento de tortura erótica.

Como consecuencia de esta estrategia de elongación temporal, la Teresa fílmica asume, frente al cuento, el principal protagonismo, y el desarrollo fílmico de su personalidad prefigura el modelo de anti heroína fuerte, independiente y lenguaraz a la que rendirían tributo los filmes posteriores de Miró. Hay algo de la cineasta en la joven de carácter decidido, que impone su voluntad al margen de convencionalismos sociales²²¹.

El filme conoce momentos regresivos, que reconstruyen el idilio con el hijo del ama y su muerte involuntaria, pero no están sintácticamente marcados ni por la imagen ni por la palabra; el retroceso no se presenta tampoco bajo la forma de un *flashback*,

²²¹ «El principal reto para los guionistas era alargar el breve relato del original de Zola hasta llegar a 90 minutos. Para ello desarrollaron más el personaje de Teresa, en detrimento del mudo, que en la novela no lo es y que en la película pierde su carácter referencial, ayudando a trenzar más la trama argumental, porque es manejado por la protagonista para la consecución de sus fines. La transformación del personaje de Teresa en protagonista absoluta despertó un interés añadido a la película y animó la discusión en torno a uno de los tópicos que más irritaba siempre a la autora: la adscripción de cualquier asunto o conflicto a las esferas de “lo masculino” y “lo femenino” como categorías determinantes». Fernández Soto, Concepción y Checa y Olmos, Francisco, “El cine de Pilar Miró. Homenaje y puente hacia la literatura”, *Arbor, Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXVI 741, Enero-Febrero 2010, p. 82 [Recurso en Red: http://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCEQFjAA&url=http%3A%2F%2Farbor.revistas.csic.es%2Findex.php%2Farbor%2Farticle%2Fdownload%2F756%2F764&ei=Vg6qUOe_GMTUsgbRiYHACA&usg=AFQjCNFUqsMat4REDLdqKOGfWhfqdLTqPA&sig2=akDoepucpuZD4b7Mz1Cc6A].

puesto que la retrospectiva no es un recuerdo (no hay sujeto enunciativo a quien atribuirlo). La mayor audacia de Miró consiste en construir el tiempo de la narración de forma circular, como en el texto de partida, pero haciéndolo con el apoyo de recursos típicamente cinematográficos; una analepsis interna explica, por medio de imágenes, lo que ha ocurrido entre la secuencia 2 y la 9, momento en que vuelven a confluír los dos tiempos de la diegésis en un único tiempo fílmico, en la alcoba de Teresa, frente a la cortina floreada del dosel. Mientras en la narración literaria se consagra todo un capítulo a relatar la vida de Teresa desde su infancia, señalándose gracias a una analepsis externa que desemboca en el instante mismo en que la joven llama a Julián por la ventana, reanudándose entonces el relato hasta su desenlace, el filme no puntúa el retroceso con ningún signo externo ajeno a la planificación o al montaje. Así, la realizadora demuestra que el cine posee, como la literatura, flexibilidad para transitar de un punto a otro cualquiera del transcurrir diegético, y que para ello no necesita apoyarse en la palabra, pues la imagen se basta a sí misma para ordenar los acontecimientos según el capricho del gran imaginador.

Acerca del tempo poético en cine y cuento

Como toda obra de arte, el cuento supone una desviación estética de la realidad. Desviación retórica, por cuanto su torsión gramatical supone una compresión máxima del lenguaje. Desviación poética, por cuanto esa compresión permite la aparición del símbolo y la alegoría, como idealización de la realidad. Desviación lógica, en tanto cauce de sucesión de acontecimientos extraordinarios. Desvío estético que consolida un desvío metafísico del cuento, en tanto unidad de espacio tiempo autónoma del flujo de continuo espacio tiempo de la realidad.

En el cuento, la idealización de sucedentes y actantes, la compresión narrativa, el ritmo tempo-espacial sincopado, el empleo del lenguaje o la estructura defectiva, incompleta, característica de algunos relatos, apuntan a la consecución de un efecto estético singular. Es innegable que el cuento es un género narrativo por cuanto cuenta una historia, pero el cómo la cuenta proporciona un ritmo marcadamente poético, musical: su brevedad condensada articula un *tempo* más propio del verso que de la

prosa; cada palabra deviene una extraordinaria pulsión del lenguaje, un retorcido y tortuoso camino hacia la expresión del yo íntimo del escritor²²². «El efecto, la intensidad, el estado anímico precisado en el receptor y la dimensión semántica del cuento lo ubican muy cerca de la requisitoria contextual relacionada con la escritura poética»²²³.

La lectura del cuento, proceso interior y solitario, genera una prosodia también interna, pero la breve extensión del género puede asimismo propiciar una lectura exterior o a viva voz, en la que el texto puede incluso recitarse como si sus líneas fueran versos.

El cuento es, efectivamente, una forma narrativa, pues contiene el germen de una historia. Pero, al tiempo, es continente de un elemento mágico inexpresable e incomunicable por medio de la mera palabra. Hay algo de preternatural en el mismo hecho que motiva contar un cuento, una especie de ritual preparatorio, un vínculo antiquísimo y vigoroso con el auditorio que lo recibe. Y este elemento inefable coloca al cuento en las fuentes mismas de la poesía: el extrañamiento estético, el impulso musical, el ritmo universal reniegan de las formas que los vehiculan y los conducen hacia un común horizonte sensitivo.

El cine crea significados mediante el montaje de imágenes. La poesía genera multiplicidad de imágenes por comparación, contraste o superposición. El cine es poético porque el montaje compara, contrasta y superpone mediante sus propios recursos. La poesía es sintética. El cine es sintético. El cuento es el *súmmum* del arte de síntesis. El cuento es poético. Su cadencia es defectiva, sincopada. Como el cine, como la poesía, “monta” imágenes plásticas, densas, intensas y se basa en un ritmo, en una cierta idea de ritmo, bajo la batuta imaginaria de la narración: «El cuento, dentro de la ficción, es como el soneto en lo que respecta a la poesía: forma viva, hermosa,

²²² Ya los movimientos artísticos de *avant garde* percibieron la potencialidad de las palabras para abrir vías a la expresión del yo poético, apuntando la existencia de una especie de lenguaje motivado, más natural, en el que la relación entre significante y significado no fuera fruto de un mero encuentro arbitrario. La palabra era ante todo sonido-ritmo, y su expresión debía encauzarse a través de una retórica plástica, visualizante, electrizante; los poemas eran creados para ser contemplados, no leídos. Por ejemplo, «The Dadaists’ experiments with language [...] were designed to shock the *viewers* (these were poem-performances rather than poem-texts) ». Trifonova, Temenuga, “Anti-theatre in Film”, en Housel, Rebecca (Ed.), *From Camera Lens to Critical Lens...*, *op. cit.*, p. 34.

²²³ Barrera Linares, Luis, “Apuntes para una teoría del cuento”, *loc. cit.*, p. 33.

melódica, concreta, sintética y sencillamente humana y musical»²²⁴, sugiere Mariño Palacio. Para Julio Cortázar, la tensión, en el cuento, nace del ritmo, y todo ritmo tiene un origen musical:

Eso [se refiere al *swing* en el jazz] se relaciona mucho con esa idea que tengo sobre el cuento, sobre la tensión en el cuento. Es decir que un cuento cuyo discurso no tiene una tensión determinada no es para mí un buen cuento. Y ésa es una característica musical [...]. La tensión del auditor es paralela a la de la obra que está escuchando. Y en la escritura me parece que es exactamente igual²²⁵.

El escritor argentino, quien definiera al cuento como “caracol del lenguaje, hermano misterioso de la poesía” comprendía el ritmo como una cualidad intuitivamente compartida por igual por artes dispares: «La ejercitación rítmica, ya sea en el plano visual, auditivo o sintáctico, como equilibrio de la escritura, es equivalente o intercambiable; siempre es la misma noción del ritmo»²²⁶.

El cine, como arte de síntesis, concita en su expresión a todas las artes, y en tanto arte del tiempo tiene como medida el ritmo. La voz *off* literaria contribuye a crear y fijar ese ritmo sobreimpresionándolo a la imagen. El interior del plano posee un ritmo basado en la idea de movimiento y duración. En su montaje con otros planos, genera un ritmo, y su acelerado o ralenti supondrían un extrañamiento de carácter poético, por contraste con el ritmo ordinario del mundo. Como Jan Svankmajer demuestra en su admirable *Zánik domu Usheru* (1980), el relato fílmico en primera persona (recurriendo a la voz *off* y a la filmación con cámara subjetiva) convierte al narrador en sujeto de una experiencia estética que, por vía sensorial, se acerca a la experiencia poética, en la que el yo íntimo se expresa plenamente.

El carácter simbólico de la imagen, la superposición de planos de significado, el montaje, la planificación, el juego pictórico de luz y sombras, la banda sonora, engendran una suerte de cine-poesía o cine-ritmo que, independientemente de la narración, teje una red de relaciones profundas que apelan simultáneamente a la emotividad del espectador, a su enajenación estética.

When one cannot express something directly and clearly, one uses indirect means. The rhythm, the movement of a film is one of those means whereby man

²²⁴ Mariño Palacio, Andrés, “El cuento, género vital”, en Pacheco, Carlos, y Barrera Linares, Luis (Comps.), *Del cuento y sus alrededores*, op. cit., p. 559.

²²⁵ González Bermejo, Ernesto, *Conversaciones con Cortázar*, op. cit., p. 103.

²²⁶ *Ibidem*, p. 111.

can express certain things that he doesn't really know how to express. Pacing and rhythm become very important in film. There are rhythms and speeds of excitement, there are rhythms and speeds of meditation, of loving, of gentle feelings. There are certain rhythms you respond to immediately without knowing what it is all about. You respond to the movement, to the rhythm, and it does something –you may not even be able to describe it clearly²²⁷.

Este ritmo está fuera y por encima del tiempo unidimensional y proyectivo del relato y se entona con los mismos acordes de la música; apunta a la construcción de una melodía universal:

Así pues, en su homología con la literatura, postulamos una doble condición del filme, narrativa, imitación de acciones, y poética, sometida a la medida y la proporción. En cuanto narración, el flujo de imágenes cinematográficas presenta una sucesión de acciones desde una mirada que las funda, organiza y expone; como poesía, la sucesión de imágenes ya no muestra acciones sino que ofrece estímulos sensoriales que se invocan mutuamente, independientemente del acontecimiento que contribuyen a representar²²⁸.

Unidad y tensión en el filme con base a uno o más cuentos

En la novela, la trayectoria de los personajes es errática y el argumento se ramifica incesantemente. Ello no quiere decir que la narración extensa carezca por completo de unidad; como cualquier producto artístico, la posee, si bien se trata de una unidad peculiar, una unidad polifónica, resultado de la combinación armónica de múltiples elementos. En el cuento, como en el filme, la duración y el formato impiden las divagaciones propias del formato novelístico. Productos artísticos de un solo uso, deben ser medidos en términos de efecto único asociado a un único acto de recepción completiva, por lo que las bifurcaciones y los desvíos alejarían a ambos de su primer objetivo como formas estéticas autónomas. Si el cuento mantiene la tensión, también el filme debe hacerlo, trazando un recorrido claro en el que se capturarían la atención y el interés del espectador de principio a fin. Ambos, cuento y filme, presentan la analogía

²²⁷ Mekas, Jonas, "The Other Direction", en Harrington, John (Ed.), *Film and/as Literature*, op. cit., pp. 192-193.

²²⁸ Núñez Ramos, Rafael, "El ritmo en la literatura y el cine", *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, Núm. 4, 1995, p. 188. [Recurso en Red: http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01371741344505955212257/p0000011.htm#l_14].

de su estructura tensionada *in crescendo*, perfectamente orientada hacia un clímax certero cuya solución encamine y mantenga la emoción del lector o espectador²²⁹.

La novela, en cambio, puede ser interrumpida tantas veces como se quiera; la tensión, suspendida; la intriga, postergada. Contiene en su interior múltiples clímax y anticlímax, pero no como realidades excluyentes, sino como dos caras de una misma moneda, complementos necesarios con los que el lector habrá de pertrecharse para emprender la carrera de fondo que le conducirá hasta el desenlace.

The film is an art of high points. I think of it as embracing five or six sequences, each one mounting to a climax that rushes the action onward. The novel is an art of high, middle, and low points and, though I believe its form must never be overlooked, it's the sort of form you lock the front door against, knowing full well it will climb into one of the small back-windows thoughtfully open for it. The film does best when it concentrates on a single character. It tells the "informer" superbly. It tends to lose itself in the ramifications of *War and Peace*. It has no time for what I call the essential digression. The "digression" of complicated, contradictory character. The "digression" of social background. The film must go from significant episode to more significant episode in a constantly mounting pattern. It's an exciting form. But it pays a price for this excitement. It cannot wander as life wanders, or pause as life always pauses, to contemplate the incidental or the unexpected. The film has a relentless form. Once you set it up it becomes your master, demanding and rather terrifying. It has its own tight logic, and once you stray from that straight and narrow path the tension slackens—or, you might say, the air is let out of the balloon²³⁰.

En el cuento, la fuerza del argumento es explosiva; la potencia de su anécdota resulta extraordinaria, devastadora. El filme también se articula en torno a un argumento extraordinariamente poderoso, cuyo interés y cuya tensión alcanzan un punto culminante y luego decrecen una vez logrado el clímax, normalmente coincidente con el desenlace. Comparada con la novela, la diégesis fílmica posee una estructura unitaria muy simplificada, en torno a un único y central argumento. En los filmes de base cuentística politextual, el argumento se complica y enriquece con los aportes de las diversas historias; los diferentes procedimientos de vertebración de los textos base apuntan a una pluralidad de estrategias narrativas que serán analizadas más adelante (*Vid. Infra.*, cap. V. 1.2.). La trabazón fílmica sugiere un trabajo de imbricación de las

²²⁹ Cabe destacar, dentro de la generalidad característica del cuento, ciertas variables que convendría tener en cuenta, porque tienen consecuencias transpositivas. El cuento breve (2-3 págs.) proporciona una estructura asimétrica que el filme de largo metraje debe reformular y ampliar. Sus elementos composicionales y argumentales apenas despuntan. Pero el cuento algo más extenso, de manera similar a la novela corta, proporciona un esqueleto estructural casi guionístico, porque todos sus elementos composicionales están apuntados y hay ya un evidente planteamiento argumental, si bien de hechuras más compactas que las de la *novella*.

²³⁰ Schulberg, Budd, citado en Harrington, John, *Film and/as Literature*, op. cit., p. 116.

anécdotas textuales desde un mínimo que las conserva independientes hasta un máximo en que dialogan en un mismo universo simbólico dinámico y permeable. Pero el filme de base politextual debe tener presente también ese movimiento ideal por el que la narrativa cinematográfica comprime y simplifica la acción hasta hacerla encajar en la duración de un metraje estándar, así como las constricciones derivadas del hecho irrenunciable del acto de recepción único del producto resultante. La selección y la estilización de aconteceres habrán de hacerse en beneficio del ritmo fílmico, mucho más fluido y con una vida mucho más fugaz e intensa que la de la novela.

El valor de los ruidos y los silencios

La palabra, en el cuento, sugiere, pero la imagen muestra, y no puede ocultar mostrando una parte; es todo o nada; si no se muestra no existe, y si se muestra existe en toda su plenitud. ¿Cómo podrá el cineasta resolver esta aporía? Frente a la naturaleza lingüística del cuento, el cine articula un discurso doble, de naturaleza icónico-verbal: palabra e imagen se superponen, se complementan e incluso pueden llegar a contradecirse. El texto puede callar; la fuerza del cuento reside precisamente en el alto valor al que cotizan sus mutismos. En tanto arte del espacio y del tiempo, pero también del silencio, en el cine los mutismos no son lagunas de información, sino elementos dotados de contenido semántico, valiosos *per se*. El silencio, cuando no es de naturaleza elíptica y se acompaña de la mostración insonorizada de los espacios, es el elemento más específicamente cinematográfico de la narrativa fílmica. Entonces el silencio, en tanto elemento significativo, realza los sonidos del filme, y los sonidos refuerzan su cometido como constructores –artífices– de espacios de profundidad acústica diferenciada. La profundidad de campo acústica apunta a la existencia de un espacio tridimensional dotado de fondo, remedo del espacio real donde se desenvuelve la vida del hombre. Los ruidos pueden ser manipulados por el autor cinético con fines de extrañamiento, y su prosodia iterativa, equivalente a la aliteración en el verso, habrá de servir a la *poiesis* estética del filme.

Admitiendo que lo propio de la imagen es mostrar, o mostrar veladamente, no se puede negar que su inclusión en un todo fílmico, construido con materiales

heterogéneos, entre ellos las propias palabras, ayuda a reubicar el producto resultante dentro de una dimensión narrativa más amplia, donde los constituyentes estimulan la diegésis al entrar en contacto unos con otros. De esta manera, la imagen, la palabra narrada en *off*, la palabra dialogada, los sonidos, la música, los silencios, la gestualidad actoral, etc. se someten a la historia y la refuerzan. Con ello, los concomitantes de la diegésis contribuyen, si están bien enlazados, a crear un discurso fílmico paralelo al literario: la lectura multiforme, a veces irreverente, siempre profundamente personal, del propio cuento.

Palabra e imagen

Las palabras nunca podrán describir una imagen en todos sus detalles pero, si emprendemos el proceso inverso de escritura fílmica, llegamos a la certeza de que una imagen tampoco podrá equipararse nunca a las palabras: será una re-construcción, un “poner cada cosa en su lugar”, un componer el cuadro y llenar sus aristas con música o diálogos. Si en literatura el espacio dramático es creado, en el cine el espacio dramático es re-presentado. Sus diferentes elementos ya estaban previamente; lo que no estaba era su combinación. El ser y la materia, expresiones del existente cinematográfico, se encontraban aislados, independientes, en el mundo real: el mundo físico externo a la pantalla.

La palabra, en el cuento, está llamada a cumplir esa misión sintética y grandiosa que en el cine desempeña la imagen. No todas las imágenes, empero, son sintéticas; algunas, incluso, resultan tremendamente anodinas. Equipararemos las palabras del cuento al conjunto de imágenes en el filme cuya significación va más allá de los límites físicos del cuadro de imagen: fotogramas, planos, conjuntos de planos, e incluso escenas y aun secuencias extremadamente sintéticas, que resumen la fuerza del filme y la resuelven como concentrados golpes de energía: en ellas, el realizador capta el instante significativo, fotografía y eterniza lo absoluto y lo sublima en una imagen móvil dotada de sonido (encarnación de este poder son, por ejemplo, el feto intergaláctico de *2001: una odisea del espacio*, de Stanley Kubrik, la barcaza del río en *Cuentos de la luna pálida* de Kenji Mizoguchi o la lapidación del maestro don Gregorio en *La lengua de*

las mariposas de José Luis Cuerda; *Vid. Infra*, Cap. VI. 1, Cap. VI. 2 y Segunda Parte, respectivamente). El poder de las palabras del cuento equivale a ese “tercer sentido” al que se refería Barthes al hablar de ciertas imágenes fílmicas: tanto en éstas como en aquéllas, la semanticidad deviene extrema, dramática. En el nivel del efecto estético, el cine actúa como el cuento, no por acumulación como en la novela, sino por *emoción*, aunque esa emoción se obtenga de formas diversas. El cine es un medio “caliente”, próximo, inmediato, proclive a provocar instantáneamente la emotividad del espectador. El cuento, por el contrario, es un medio “frío”, lejano, rígido, que dificulta la empatía; la emotividad, aquí, está mediatizada por el concurso del trabajo completo y la sensibilidad del lector.

En el cuento, la realidad creada proviene exclusivamente de referentes exteriores reconstruidos por la lengua. Es una realidad lingüística, arbitrariamente constituida por la unión de significante y significado, que otorga a los existentes unos rasgos más o menos definidos en función de la potencia semántica del léxico que los expresa. En el cine, en cambio, la realidad es presentada, existe fuera de la pantalla; lo que queda en la pantalla es tan sólo un residuo luminoso impregnado en el celuloide gracias a un proceso fotoquímico que fija no el objeto sino su *imagen*. Los existentes del universo fílmico tienen rasgos definidos: color, tamaño, forma y, en el caso de los personajes, complexión, estatura, gestualidad: un variado conjunto de informaciones no verbales que enriquecen el relato cinematográfico con un componente no presente en la ficción literaria: la *fisicidad*. Aunque sean recuerdos y se avise al espectador mediante convenciones fílmicas de que lo que está contemplando es un *flashback* o fragmento de memoria, los personajes fílmicos actúan frente a nosotros, sin mediación para ello de un componente lingüístico heteróclito respecto de su propio ser; se desenvuelven ante nuestros ojos y no pueden, por su propia naturaleza, negar su corporeidad. A los personajes del cuento puede atribuírseles una identidad falsa u oculta. Al escritor le es lícito dar pistas falsas, para llenar a quien las sigue de incertidumbre sobre cuál será el aspecto de sus criaturas. En el filme, la identidad es menos ocultable; el personaje adquiere rasgos físicos concretos, aunque esté deformado o transformado por la caracterización o el maquillaje. El escritor podrá escamotear, si lo desea, toda la información respecto de la apariencia de sus personajes, pero el cineasta no podrá eludir la representación de una forma concreta, dotada de rostro, voz, gesto, idiolecto, carisma.

El espacio *unbestimmt* del cuento, el espacio *bestimmt* del filme

Vimos en el primer capítulo que la narrativa literaria puede permanecer *unbestimmt* sobre el aspecto de los existentes de la historia. Pues bien, en el cuento la tendencia *unbestimmt* es máxima, dado lo reducido de su formato y la condensación narrativa que impone a cada elemento la absoluta subordinación a la trama. De manera que se vuelve una máxima el siguiente aserto:

La literatura es, por naturaleza, sugestiva, productora de imaginario. Esto se debe a la imprecisión inherente a las descripciones por medio de palabras [...]. Debido a que la palabra evoca (no muestra), debido a que apela a la experiencia personal, el libro halaga la imaginación. Responde a las expectativas de muchos, puesto que ofrece a todos la posibilidad de crear los personajes, las situaciones, los paisajes, que se parecen a los que guarda la memoria y que en el fondo se añoran²³¹.

Mientras la novela extensa opera con mayor libertad, y puede recrearse en las descripciones de lugares y personas, abriendo remansos en la corriente narrativa (¿cómo olvidar la Vetusta que, a ojo de pájaro, contempló Fermín de Pas desde su catalejo?), el cuento se apoya en un esqueleto argumental conformado por una serie de elementos “situacionales” básicos e imprescindibles para el avance de la historia. En este aspecto, toda adaptación que parta de un texto cuentístico asume el riesgo de la materialización figurativa a partir de una nada o unos mínimos descriptivos donde apenas se dejan entrever las características formales de los existentes. El filme debe desarrollar el diseño en ciernes de este bosquejo; dada su naturaleza concreta, la iconicidad de sus representaciones impide, de entrada, esa tendencia *unbestimmt* del cuento, y obliga al cineasta y a los *story boarders* a elegir una determinada opción compositiva del cuadro de imagen ni tan siquiera indiciada por el cuento. Pasar de las abstracciones de la lengua y de las constricciones formales del cuento a las concreciones de la imagen constituye la operación de paso más delicada en todo proceso de adaptación, ya que en muchos casos supone un ejercicio interpretativo a partir de un punto ciego en el texto de partida.

Si la naturaleza del cuento tiende a mostrarse *unbestimmt*, es decir, a trazar esquemáticamente los lugares y espacios propios que envuelven la diégesis, el filme necesariamente habrá de tomar partido por una puesta en escena que materialice visualmente las expresiones lingüísticas referidas al *topos* literario. La arquetipización

²³¹ Jaime, Antoine, *Literatura y cine en España...*, op. cit., pp. 63-64.

de las formas como prototipos ideales ya no es posible, porque todo filme se basa en la mostración, y si toda mostración requiere una visualización, el espacio profílmico habrá de ser descrito por la cámara en su recorrido por las escenografías, como un gran ojo tecnológico que engendrase la “realidad” al tiempo que la contempla. Este recorrido visual es ciertamente una opción técnica, pero también subjetiva, porque el espacio fílmico supone una interpretación determinada del texto literario causada por el gran imaginador. Así, una lectura respetuosa debería captar la atmósfera del cuento justo en el nivel de las esencias (que es el que realmente nos interesa), y plasmarlo en una determinada puesta en escena, asumida por un encuadre concreto y resumida en un estilo definido de montaje.

Focalización

En el cuento, la narración en primera persona expresa la existencia de un yo consciente y narrante, mientras que la narración en tercera alude a un *él* inconsciente y narrado, lo que supondría un considerable distanciamiento del narrador neutralizado con respecto a la historia.

En los cuentos narrados desde la primera persona, con un narrador-testigo o protagonista (recurso muy querido por el cuento moderno desde Poe), la cuestión de quién narra, qué posición toma y qué es lo que sabe se complica, porque la interposición de la voz narradora supone también un elevado grado de opinión narrativa sobre los hechos objeto de relato, hechos cuya verdad depende, en última instancia, de la credibilidad que los lectores otorguen al narrador. Esta opinión deviene un factor fundamental en el caso de las narraciones fantásticas, pues la percepción y la sensibilidad del narrador engendran una vacilación sin la que el género no podría existir. Siendo la vacilación el factor clave de la fantasticidad del relato, la construcción del punto de vista es esencial.

Partiremos de “Las babas del diablo” (Julio Cortázar) para analizar esta cuestión. En la obra cortazariana se distingue meridianamente entre el punto de vista óptico – determinado por la precisión de los instrumentos de captación de la imagen usados por el narrador-protagonista, así como por la posición en el espacio, delimitado éste por el

marco visual de quien mira– y la focalización, que es un punto de vista psicológico, subjetivo, delimitado por el conocimiento del mundo que tiene el narrador. El diferente estatus cognoscitivo de ambos procesos se resumiría en que el punto de vista nos indica *lo que se ve* y la focalización *lo que se sabe*. Así, mientras el narrador puede decirnos “Yo que no veo más que las nubes y puedo pensar sin distraerme, (ahí pasa otra, con un borde gris)”, solamente nos informa de su punto de vista, aquello que enmarca su cuadro visual, intermediado o no por el visor de una cámara fotográfica²³².

La focalización, en cambio, es una convención, un lugar psicológico de introspección fingido por el autor, pues éste decide en su elección la cantidad de información a que sus personajes tienen acceso. Con respecto al autor, demiurgo del cuento, dios omnisciente y plenipotenciario, el narrador ocupa una posición delegada y depende del grado de implicación en los hechos que el autor quiera otorgarle. En función de la amplitud de este grado, el relato estará más o menos focalizado. Mientras que el punto de vista ocupa una especie de “plano objetivo”, exterior (otra nube que pasa, o los cinco metros que separan a Michel de la pareja en el parque), la focalización se sitúa en un plano subjetivo, perteneciente al universo psíquico del narrador, quien acaba poniendo en tela de juicio la realidad de su experiencia sensorial, terriblemente limitado como está por la exigua información que le ha administrado el autor:

Ya sé que lo más difícil va a ser encontrar la manera de contarlo, y no tengo miedo de repetirme. Va a ser difícil porque nadie sabe bien quién es el que verdaderamente está contando, si soy yo o eso que ha ocurrido, o lo que estoy viendo (nubes, y a veces una paloma) *o si sencillamente cuento una verdad que es solamente mi verdad [...]*²³³.

El cuento “Las babas del diablo” propone una destrucción del yo. Diseccionado, escindido, el individuo transita de un estado a otro sin hallar su acomodo. Narrador-no narrador, personaje-no personaje, vivo-muerto, incluso, por metalepsis, en el seno de realidades contradictorias que se contienen una a otra²³⁴. El punto de vista se multiplica

²³² «En este sentido, el cuento de Cortázar se nos presenta como un caso extraordinario de reflexión desde la literatura sobre la imagen, un punto de encuentro entre dos formas de arte o dos formas de representación, la escritura y la fotografía, que en el escritor argentino están mediatizadas por sendos instrumentos técnicos, la máquina de escribir Remington y la cámara fotográfica Contax; de ahí que en todo el relato podamos percibir un cuestionamiento latente sobre la capacidad-incapacidad para narrar o, lo que es lo mismo, de un fotógrafo para captar la realidad objetiva con su cámara». Vázquez Recio, Nieves, “Del cuento al cine: Julio Cortázar”, *DRACO*, Núm. 3-4, 1991-1992, p. 139 [Recurso en Red: <http://rodin.uca.es:8081/xmlui/bitstream/handle/10498/10112/18487804.pdf?sequence=1>].

²³³ Cortázar, Julio, “Las babas del diablo”, *loc. cit.*, p. 117 (la cursiva enfática es nuestra).

²³⁴ Sobre las vacilaciones de la voz narradora como metalepsis discursivas en los niveles de la enunciación y el enunciado, *vid.* Filinich, María Isabel, “La procedencia incierta de la voz (a propósito de

y desfragmenta en este caos aparente donde no se sabe si quien mira es mirado y si narra o es narrado, aunque en cualquier caso se trata de un individuo escindido, temporalmente ambiguo y espacialmente inconcluso, desquiciado por la locura de cohabitar dos mundos: el de verdad y el de mentira, y no saber cuál es cuál.

Si en el cuento el punto de vista es una convención lingüística, en el filme el punto de vista viene determinado por una convención técnica. En el cuento, el responsable del relato es el narrador y, subsidiariamente, el autor, mientras en el filme lo es el gran imaginador. La diferencia entre uno y otro radica en que el narrador literario filtra la realidad desde su experiencia, mientras que en el segundo esta experiencia está mediada por el concurso tecnológico y lo que ve el gran imaginador no es la realidad sino un fragmento de realidad profílmica. La cantidad de información suministrada en el primer caso depende del conocimiento (vía sensitiva de exploración); en el segundo caso, del posicionamiento (vía sensorial de exploración) de la cámara.

Una de las mayores dificultades de la narrativa fílmica consiste en mantener el punto de vista del texto. Considerando que éste es teóricamente fijo y que se mantiene constante a través del cuento (no así en el caso de la novela, cuya fluidez en este aspecto es mucho mayor), ¿cómo resuelve el cineasta esta rigidez?

En el filme, el punto de vista oscilante introduce la idea de una focalización múltiple. El delegado del gran imaginador está siempre marcado, bien mediante el uso expreso de la primera persona fílmica (*voz off*, cámara subjetiva), bien mediante planos subjetivos de los personajes, cuando el punto de vista manifiesta la proximidad psicológica con lo filmado, confirmando así no una narración hecha por sino *desde* el propio personaje. El cine no puede generar esta vacilación de modo tan natural exclusivamente desde la primera persona narrativa. El recurso a la focalización interna fija, tal como la definiera Genette, no puede monopolizar la narración fílmica, ni en el nivel del relato visual (cámara subjetiva) ni en el nivel del relato verbal (*voz off*), pues podría conducir a resultados desastrosos. El cine prefiere, en la mayoría de los casos, asumir a los narradores como figuras diegéticas, fundamentalmente presentes en el acto de la narración, pero no ya como un *yo*, sino como un *él* que se dirige a un hipotético *nosotros*, y se marcarán las huellas de subjetividad por medio de recursos y

«Las babas del diablo» de Julio Cortázar”, *Signa*, Núm. 19, 2010, pp. 255-272 [Recurso en Red: <http://dialnet.unirioja.es/download/articulo/3135025.pdf>].

procedimientos fílmicos (planificación, banda sonora, etc). Y, si la hipericonicidad de la imagen cinética anula la vacilación consustancial a la materia lingüística, no masacra a la primera persona ni tampoco su capacidad para dudar del estatuto ontológico de su realidad.

Arte de observación del comportamiento humano, el cine puede, en efecto, sin despegarse del todo de la tradición narrativa griffithiana, desmentir la fe en el carácter inequívoco de lo relatado que caracterizaba al relato decimonónico, y dar paso a la distancia entre punto de vista de los personajes y punto de vista del narrador, que en casos más extremos puede no ser más que el ojo de la cámara, identificado con la mirada del espectador en su butaca. Pero ya el terreno es más movedizo cuando el centro del relato se instala en esta propia conciencia individual que se sabe disgregada, múltiple, dispersa, sólo a medias o a rachas segura de ser lo que es, sólo incompletamente firme en un estado²³⁵.

Los principios de mimesis y diégesis

El cine construye un universo ficcional a partir de la alternancia de los principios de mimesis y diégesis. Como género discursivo, el cuento traslada un mensaje de impronta lingüística; tradicionalmente se ha dicho que las palabras (o su ausencia) significan *diciendo* (o *callando*), mientras las imágenes significan *mostrando* (u *ocultando*). Pues bien, las palabras, el empleo de las palabras en el cuento, es coadyuvante de la concentración narrativa. Lo propio del cuento es el *computum*, el recuento de acontecimientos. Forma narrativa, *diegesis* frente a *mimesis*, el cuento es texto, reflejo escrito de la oralidad, testimonio de una historia digna de ser contada; surge del acto de contar, y reivindica en su conformación psicológico-lingüística la diegésis lógica sobre la mimesis dialéctica, sin negar, empero, la presencia a constituyentes paramiméticos con o sin valor narrativo, como la descripción o los diálogos.

Pero, sobre todo, el cuento es un género fundamentalmente diegético; a diferencia de la novela, que se sirve profusamente del principio mimético de representación, dejando hablar directamente a sus personajes, en el cuento los diálogos son completamente prescindibles, y los parlamentos de los personajes pueden transcribirse en estilo indirecto, quedando insertos en el flujo narrativo. El peso de la

²³⁵ Gimferrer, Pere, *Cine y literatura*, op. cit., pp. 33-34.

diégesis puede ser tal y la fluencia de la corriente del relato tan fuerte, que puede llegar a anegar al resto de los elementos categoriales presentes en el cuento, asumiéndolos comprensivamente la narración. Es lo que ocurre, por ejemplo, en cuentos que siguen el patrón de “Emma Zunz”, de Jorge Luis Borges. Diálogos y pensamientos, expresión de la conciencia de los personajes tanto como convención de mimesis, pasan a formar parte de la argamasa arrolladora de la narración:

Había en la fábrica rumores de huelga; Emma se declaró, como siempre, contra toda violencia. A las seis, concluido el trabajo, fue con Elsa a un club de mujeres, que tiene gimnasio y pileta. Se inscribieron; tuvo que repetir y deletrear su nombre y su apellido; tuvo que festejar las bromas vulgares que comentan la revisión. Con Elsa y con la menor de las Kronfuss discutió a qué cinematógrafo irían el domingo a la tarde. Luego, habló de novios y nadie esperó que Emma hablara. En abril cumpliría diecinueve años, pero los hombres le inspiraban, aún, un temor casi patológico...²³⁶

En cambio, el cine es un género diegético-mimético, fundado a partir de una historia *que se cuenta* y que, al mismo tiempo, *nos es mostrada*. Además, y puesto que estamos ante un arte visual, la palabra hablada, dialogada o monologada en *off*, se apoya en recursos paralingüísticos: la comunicación no verbal, la kinésica y la proxémica devienen imprescindibles, porque refuerzan o contradicen, en la mostración fílmica, lo que el discurso verbal da por supuesto, o bien confirman o niegan aquello que las palabras sugieren o entredicen.

La versión fílmica se ve forzada a proveer a la historia de un escenario dramático del que carece el cuento. La cuarta pared del cuento no es una forma de representación, sino una convención simbólica dotada de valor sémico, una “imagen imaginaria” sin profundidad de campo ni materialidad alguna. En el cosmos literario, el tiempo es sentido y constatado, porque su fluir es connatural a la diégesis, y transcurre en nuestro mundo mientras leemos, pero el espacio de representación del cuento, el espacio dramático del cuento, es presentido y reconstruido, merced a la inventiva del lector.

La versión fílmica parte de un arduo trabajo previo, en el que el texto –o, mejor dicho, lo que queda del texto– se convierte en guión literario. La adaptación queda en buena medida en manos del *screenplayer*, que se convierte de esta manera en intermediario, en filtro selector y en intérprete activo de un proceso transgenérico de intercambio narrativo. El guionista toma el cuento y lo dramatiza, lo prepara para que el

²³⁶ Borges, Jorge Luis, “Emma Zunz”, en *Obras Completas, I, op. cit.*, pp. 564-565.

cineasta lo ponga en acción, para que las historias y las ubicaciones cobren vida ante nosotros, espectadores.

El cuento es un minúsculo fragmento desgajado de un arte del tiempo, la literatura; la película es un fragmento desgajado de un arte espacial, el cine, atravesado en su constitución por el transcurrir temporal, que le presta sensación de movimiento. El cuento es un género ficcional. Sin ficción no habría cuento; se requiere la existencia, convencionalmente asumida, de un narrador interpuesto entre el autor real y los hechos ficticios narrados; esa figura vicaria se sitúa necesariamente en un momento y en un lugar, y cuenta los hechos desde un punto de vista determinado. El marco ficcional queda configurado, así, como la condición básica para que la narración, el acto físico de contar la historia, tenga lugar.

El resultado del acto narrativo es el relato o historia; la ficcionalidad atraviesa sus constituyentes: hay un tiempo ficcional, un espacio ficcional y unos personajes también ficcionales. Es, por tanto, una construcción diegética, puerta de entrada a un universo poblado de seres ficticios que gozan, sufren, aman, odian, tienen miedos o sueñan en un tiempo imaginario, en el espacio acotado por unas coordenadas inventadas.

Una vez escrito, el cuento ya no se relaciona con una realidad extraliteraria. Es una creación artística que agota su significación en sí misma. Es una ficción, una ilusión, una aparición. El lector acepta las convenciones del juego literario y actualiza, en su propia fantasía, la realidad virtual que el narrador le ofrece en forma del cuento²³⁷.

Mientras que el universo ficcional es asumido por los personajes como su realidad, el acontecimiento significativo y excéntrico extiende una trama de relaciones angustiosamente nuevas en un territorio inédito, permeable a cualquier posible mutación, que puede afectar a todas las categorías narrativas.

En tanto arte diegético, el cine da pie a una segunda realidad ficticia que, al igual que en la literatura, los personajes asumen como única posible; en tanto arte de mimesis, se vale, lo mismo que el teatro, de personas reales, actores que encarnan un papel y que son plenamente conscientes de que están actuando dentro de un mundo inexistente más allá de la construcción fílmica, el guión de plató o los decorados. Pero, a la vez, el personaje que los actores crean se apodera de ellos y comienza a vivir para la

²³⁷ Anderson Imbert, Enrique, *Teoría y técnica del cuento*, op. cit., pp. 166-167.

pantalla una existencia propia, una existencia *real* dentro de los límites impuestos por su realidad de celuloide. Mientras los actores y actrices continúan su existencia humana y se someten a las leyes degradadoras del mundo físico, los personajes se mantienen incólumes, prestos a repetir eternamente su función en la segunda dimensión de la pantalla. «A un actor no le queda evidentemente otra alternativa que vivir realmente las experiencias de su personaje, imbuirse de su psicología, sentir en su cuerpo los efectos de su experiencia (no representar, sino ser), si desea transmitir las emociones»²³⁸.

Personajes de cuento y personajes de cine

Los personajes, en el cuento, son criaturas dependientes, transitorias, sometidas a la disciplina tiránica de la diégesis. El dominio del autor sobre ellos es absoluto; la rebelión impensable o de consecuencias desastrosas para el universo ficcional creado. Los personajes dependen del escritor y su estatuto ontológico está marcado por la eventualidad. No son nada más allá de las palabras y necesitan, como el hemofílico la sangre, de la lengua, de las expresiones simbólicas acordadas por la comunidad para nacer, vivir y continuar viviendo a través de la lectura intergeneracional. Los símbolos arbitrarios les prestan su apariencia, su ser y su estar en los mundos ficticios creados expresamente para ellos mediante el instrumental sígnico-lógico de la lengua. Hay una relación intensa y casi mágica entre los símbolos que comunican su existencia y su existencia misma. Los personajes, así como la circunstancia que les rodea, son inaprehensibles para todo aquel no iniciado en el conocimiento de la lengua a través de la que se comunica su existir.

Los personajes del cuento tienden a ser *planos*. El carácter literario del cuento es derivado, sujeto paciente de la diégesis. Debido a la brevedad exigida por el formato, los rasgos del personaje son esquemáticos, ideales, genéricos; ha de trabajar la imaginación del lector para que se terminen de perfilar sus rasgos; debido a la intensidad característica del género, sus acciones, sus emociones, sus reacciones, resultan agónicas, extremas, sintéticas en tanto son “capturadas” en el instante mismo en que devienen significativas. Por ello, son desechables todos los detalles de su

²³⁸ Jaime, Antoine, *Literatura y cine en España...*, op. cit., pp. 53-54.

aparición, su vida cotidiana, sus conversaciones, sus encuentros ocasionales, sus viajes, etc, siempre y cuando su omisión no altere la diégesis. Tales banalidades sólo pasan a primer plano lingüístico si contribuyen –y en la medida en que contribuyen– a provocar o realzar el efecto que todo cuento busca producir.

En cambio, los personajes del cine tienden a ser *plenos*, a causa de la ya mencionada hipericonicidad atribuible, en general, a todas las representaciones de naturaleza audiovisual. La narración cinematográfica transmite de modo simultáneo y superpuesto incontables informaciones que por fuerza habrán de resultar redundantes al ojo y la comprensión humanos. La información visual es tan detallada, tan exacta, tan *bestimmt*, que si el cineasta deseara omitirla, se vería obligado a cerrar el diafragma de la cámara y a privar de luz a las escenas, o bien a acortar la extensión del plano sobre pequeños fragmentos del espacio profílmico, dejando en penumbra al resto²³⁹. Por ello, en el filme, los personajes tienen mayor protagonismo y presencia que el argumento mismo. Su fotogenia apabullante hace de ellos el centro de atención. Tiempo después de haber asistido a la proyección de la película, al espectador le es más fácil recordar la interpretación de los actores que la anécdota esencial del argumento.

Hay un elemento que el cineasta no puede controlar en su personaje, un factor involuntario al personaje mismo: su humanidad, lo que le hace inestable y altamente imprevisible. Esa humanidad está íntimamente imbricada con la hipericonicidad de la expresión fílmica y, por extensión, de la narrativa audiovisual.

The cinematic character is an uncanny amalgam of photogenie, body movement, acting style, and grain of voice, all amplified and molded by lighting, mise-en-scène, and music [...]. Film adaptations have both character (actantial function) and performer, allowing for possibilities of interplay and contradiction denied a purely verbal form²⁴⁰.

La “persona del personaje” deviene un factor de riesgo de cara a construir un universo diegético cerrado. Aunque la persona está condenada a ceder, en el filme, su lugar en beneficio del personaje, el “fuera de plano” aparece como un espacio extrafílmico fuertemente tensionado por los problemas conductuales de los divos o la falta de entendimiento del director con sus actores-fetiché. Cabría reprochársenos que estas circunstancias no afectan al producto resultante, pero podríamos argüir que no

²³⁹ «Pero, en la situación actual del cine, no es posible en buena ley escamotear nada, a menos que se quiera correr el riesgo de destruir el asentimiento a la complicidad en la ilusión realista en que se basa la actitud receptiva del espectador cinematográfico». Gimferrer, Pere, *Cine y literatura*, op. cit., p. 73.

²⁴⁰ Stam, Robert, “Beyond Fidelity...”, loc. cit., p. 60.

considerar el contexto de producción como parte intrínseca de la construcción cinematográfica sería un error por nuestra parte, dado que equivaldría, salvadas las distancias, a los imperativos del proceso de escritura literaria.

En cuanto a la profundidad psicológica de los caracteres, los personajes del cuento, tanto como los del cine, tienden a la *simplicidad*, mientras los novelescos propenden a la *complejidad*. ¿Por qué? La descripción literaria es subjetiva; el autor puede entrar en valoraciones y hacer uso de la etopeya para aludir a la calidad moral de sus personajes. Pero el cuento, a diferencia de la novela, trabaja sobre la condensación narrativa y la liviandad de las descripciones, y no entra en detalle en los rasgos de carácter de los personajes. El retrato psicológico de los caracteres cuentísticos es poco profundo; en el cuento, necesariamente, los límites formales emplazan a un bosquejo de la personalidad de los protagonistas; los pasajes introspectivos están justificados y son administrados de tal modo que sirven al clima general del cuento, en tanto contexto explicativo o en cuanto causa que provoca la ruptura de los diques del universo diegético y, por ende, el extrañamiento base del efecto al que aspira todo cuento. Mientras, el cine masacra la descripción y la etopeya; se contenta con presentar a sus personajes y hacer que por sus actos se retraten a sí mismos. En su caso, la superficialidad psicológica de los personajes no se debe, compulsoriamente, a la escasa capacidad para generar introspecciones que se atribuye a la naturaleza mostrativa de la imagen; ya demostramos más arriba (*Vid. Supra*, cap. III) que la imagen cuenta con sus propios recursos para conseguir introspecciones o ambientes introspectivos; más bien habría que buscar la razón en el ritmo imparable de la diegésis fílmica y en la subordinación parcial de todos los elementos categoriales de la narrativa cinematográfica a la trama propuesta: he aquí otra concomitancia, tangencial en este caso, entre las dos disciplinas que conforman nuestro estudio: en cuanto a la disposición de los materiales narrativos, y en cuanto a las relaciones entre éstos y los existentes, cuento y cine están más cerca que este último con respecto a la novela, que puede explotar sin apuros de espacio la configuración mental de los personajes, llenar sus páginas con pasajes digresivos y dar realce psicológico, con precisión escultórica, a sus criaturas, aunque para ello tenga que interrumpir el flujo de la diégesis, ya que podrá reanudarla en el punto y con la longitud que lo desee.

V. 1. 2. CONDICIONES DE ADAPTABILIDAD DEL CUENTO: TRADUCCIÓN, ADAPTACIÓN, CREACIÓN

Un gran imaginador libérrimo

La fijación del canon es más estricta y rígida en el caso de la novela y el teatro que en el del cuento. El cineasta que pretenda transponer una novela canónica al estilo de *Ana Karenina* se enfrenta a un gran reto, dado que dicho canon establece una serie de pautas y expectativas lectoras que el artífice fílmico no podrá defraudar. Si pretendiera modificar el texto tanto como le fuera posible, por medio de una lectura moderna, debería ser capaz de trasladar respetuosamente la atmósfera, los valores, la esencia del texto y, aun así, estaría indefectiblemente obligado a simplificar la historia que se nos cuenta. La película puede verse eventualmente obligada a sacrificar personajes, tramas o partes de la obra literaria en aras de agilizar la narrativa fílmica y hacer posible la proyección del largometraje en la sala de cine. Y, con ello, corre el riesgo de chocar con la idea que de la obra pueda tener el espectador-lector, quien buscaría ver reflejada en la pantalla la historia que una vez revivió y que le hizo soñar. Los vínculos emocionales con determinados personajes novelescos pueden ser muy fuertes e incluso comenzar desde la misma infancia; el estereotipado y la construcción de arquetipos mediáticos contribuirían asimismo a divulgar los modelos a través de imágenes universalizables que el cineasta debería comprender antes de reinterpretarlas.

Por su parte, la obra teatral impone al cineasta el obstáculo de su estructura dramática basada en la palabra (piénsese, por ejemplo, en el teatro clásico isabelino). El dialogismo y el monologismo escénicos, junto con la unidad tiempo-espacio característica de la puesta en escena teatral, llegan a coartar al realizador poco hábil, más si cabe cuando intenta transponer a genios como Shakespeare conservando atmósferas y lenguajes. ¿Quiénes, más allá de sir Laurence Olivier, han logrado ir más allá del dominio del teatro filmado?

El cuento ofrece al cineasta la imperfección de su estructura defectiva, inconclusa. Una gran obra de arte acabada y esplendorosa impone al realizador el peso de la expectativa lectora. Por muy injusto que parezca, hay cuentos, cientos de cuentos,

tan sublimes y hermosos como la novela del siglo o la pieza dramática del milenio, y que luchan denodadamente contra las corrientes comerciales o estéticas dominantes, tratando de imponerse a obras de mayor calado, para morir, exhaustos, en la orilla, sin haber alcanzado su objetivo, el éxito. Pensamos que este anonimato forzoso es parte integral de la estructura defectiva del cuento (de aquel que nunca llega a conocerse), porque su desconocimiento entre un amplio auditorio impide su redondez, la complejidad sémica que otorgan los actos de recepción y lectura. Pero, paradójicamente, esta circunstancia favorece su adaptabilidad.

Incluso si el cuento es una pieza bien conocida de su autor, el hecho fehaciente de su autoría o el magisterio literario del cuentista no coartan ni supeditan el trabajo del cineasta, ya que, de por sí, toda obra literaria de talento responde al axioma baziniano según el que «The more important and decisive the literary qualities of the work, the more the adaptation disturbs its equilibrium, the more it needs a creative talent to reconstruct it on a new equilibrium not indeed identical with, but the equivalent of, the old one»²⁴¹.

A lo que se suma que, por su propio carácter defectivo, el propio cuento reclama ser modelado, reconfigurado, absorbido y catalizado por otro ser o ente en que se cumpla su afán voluptuoso, truculento, de complejidad, de lo que se deriva que, más que como una imposición, el cineasta lo contemple como una fuente de delectación estética que le insta a jugar con su forma inestable infinitamente.

La reverencia hacia los clásicos consagrados por el canon llega a convertirse en un hándicap para los *screenwriters*, quienes pueden llegar a sentir su intervención sobre el texto original como una masacre artística.

It recognizes an unwritten law: the more “literary” or well-known a novel is, the less “filmable” it is. Indeed, film adaptation has been the Achille’s heel of the cinema. Unavoidably it offers itself for the kill. Such a film suffers a bad reputation even before the shooting has begun [...].

If we look into the reception that these films adaptations have had, we notice the same attitudes from critics and sophisticated viewers that were voiced previously: the film is still compared to its source, the film’s achievement gauged with that of the novel. In a way, novel and film look at each other and judge each other. At best, the filmmaker will share credit with the author’s achievement, and will also have to account for every deviation from the novel. At worst, the film is measured against the novel, accused of leveling off the

²⁴¹ Bazin, André, “In Defense of Mixed Cinema”, *loc. cit.*, p. 21.

novel's content, of "desecrating" and vulgarizing it. The film is never judged in its own right, and the original forsaken. In almost every case, the final verdict is returned: "It is not the novel"²⁴².

Pero esta especie de psicosis cultural es un sinsentido si se tiene en cuenta que la transferencia de contenidos narrativos se realiza en un contexto de disparidad de los medios de expresión que los emiten y los receptionan. «I actually advocate that people who are going to adapt books not be quite so respectful. I do not see why they need to be that respectful of material that was written for the mind of the reader, not for movie producers who want to appeal to the eyes and ears of movie audience»²⁴³, se queja el productor Samuel Marx, no sin cierta amargura.

En el caso del género que nos ocupa, muchos cineastas optan por cuentos desclasificados, prácticamente desconocidos u olvidados, para a partir de ellos elaborar una obra personal más allá de los imperativos de la literatura canónica y, por tanto, a salvo de críticas asociadas a una comparación viciosa entre letra y fotograma. No es que el cuento esté desprovisto de canon, sino que éste es más flexible y abierto: el último cuento que en estos momentos pueda estar escribiéndose es susceptible de modificarlo. Esta flexibilidad, esta atracción porosa y multiespecular por lo nuevo, deriva de las escasas imposiciones de la estructura: del cuento se recuerda, fundamentalmente, su anécdota; poco importa que las circunstancias accesorias cambien y se trasladen a otra época o lugar. Los personajes, como concomitantes de la acción, no tienen tiempo de entablar vínculos afectivos con los lectores; los modos de lectura que imperan en el cuento apuntan a una apropiación imaginativo-completiva; los propios del género extenso son proclives a consolidar una apropiación imaginativo-reconstructiva.

La propia flexibilidad del cuento ayuda a vertebrar la obra cinética desde los presupuestos de la libertad creativa. El gran imaginador es antes que nada un lector y, después, un intérprete. Suyo es el trabajo de apropiación del texto; suya la responsabilidad de convertirlo en algo más que una vulgar parodia del original literario. Los "vacíos de información" –las pistas de lectura–, las sugerencias, las ideas en germen, los esbozos, el dinamismo propio de los "bordes lingüísticos" del cuento, son esenciales porque, frente a la definición de la novela, que supone una seria cortapisa a la

²⁴² Géloin, Ghislaine, "The plight of film adaptation in France: toward dialogic process in the *auteur film*", en Aycock, Wendell y Schoenecke, Michael (Eds.), *Film and Literature...*, *op. cit.*, pp. 136-137.

²⁴³ Marx, Samuel, "A Mythical Kingdom. The Hollywood Film Industry in the 1930s and 1940s", en Aycock, Wendell y Schoenecke, Michael (Eds.), *Film and Literature...*, *op. cit.*, p. 32.

creatividad del cineasta, el cuento permite a éste hacer casi cualquier cosa. Puede imaginar todos los comienzos; puede reescribir todos los finales; puede añadir o suprimir a su voluntad a los personajes que desee; le es lícito, además, insertar en su obra su propia cosmogonía. Pero –y esto es lo más importante– se le permite engendrar y alumbrar un mundo nuevo, inédito, si lo desea apenas emparentado con el literario en estructura y contenido. Puede, además, jugar con el tiempo y el espacio, alterarlos, vapulearlos, destruirlos, reconstruirlos.

Una de las razones es la disponibilidad de la maleable estructura del cuento a dejarse modelar hasta ajustarse en los moldes fílmicos:

The short story lends itself readily to motion-picture adaptation. Whereas a novel adapted to the screen must be contracted in scope and a play must be expanded, a short story may be adapted with only slight change in scope, if any at all. Given the usual short story, that is, one dependent largely on narration, an adapter has for the most part only to translate epic terms into cinematic ones. It is not surprising that short stories were popular sources or early films. Many a short story was ready-made for representation in one or two reels.

Although films are now longer, short stories continue to be drawn on as source material. But the increased length of films has resulted in a different treatment. A short story made into a feature-length film must be expanded, although not in the same way as in the adaptation of a novel. For whereas a novel adapted to the screen is expanded in detail and contracted in scope, a short story is made into a feature-length film by an expansion of both scope and detail. A short story so adapted to the screen therefore implies a film more different from the story than a film adapted from a novel is different from the novel. [...] This additional difference implies a correspondingly greater freedom in adaptation [...]²⁴⁴.

El cineasta puede trabajar los silencios como un artífice, desarrollando la potencia contenida en las semillas argumentales del texto; puede trabajar a partir de los silencios dejados por el texto y llenarlos; recorrer el camino marcado por las pistas de lectura, seguir las indicaciones: rescatar y poner al descubierto aquello que las palabras esconden, informándolo con los principios generadores de su propia creación. Al realizador le corresponde imaginar más allá del “cuadro” textual lo que sucedió antes, lo que sucede alrededor y mientras tanto. Desechada la idea del texto como única existencia monolítica, el buen lector-intérprete-cineasta admite en cambio la poligénesis: el texto como excusa de una obra nueva.

El intérprete-cineasta no tiene por qué seguir al pie de la letra el cuento; de hecho, si así lo hiciera, el producto resultante sería una traducción o un “cuento

²⁴⁴ Fulton, A. R., citado en Harrington, John (Ed.), *Film and/as Literature*, op. cit., pp. 116-117.

filmado”: una copia del modelo, aunque empleando por materiales la luz y el sonido. Interpretar un cuento es releerlo sin ataduras, lo más libremente que el cineasta sea capaz de imaginar, pues ello no está reñido con el respeto a la esencia de la obra original. A partir de una breve frase de fuerte densidad narrativa (gran peso diegético condensado en un volumen milimétrico), el realizador puede y debe dar salida a nuevas escenas, nuevos diálogos o a nuevas situaciones dramáticas. El libre albedrío del cineasta se enfrenta con la materia prima del cuento y ésta le impele a aceptar un reto: extender sus redes, crear nuevos nódulos narrativos y conexiones entre los existentes, o crear existentes nuevos de la nada, una nada preñada de oportunidades, camino de senderos que pueden bifurcarse potencialmente hasta el infinito. El cine construye y reconstruye y, a partir de sus giros, de sus cambios, de sus hipérbaton, articula mensajes poéticos, que pueden incluso apuntar a horizontes estéticos no presentidos por el texto de partida (En *2001: una odisea del espacio*, Stanley Kubrik pudo, con sólo un cambio de plano, resumir la historia de la humanidad mediante una metáfora puramente cinematográfica, y por ello intransferible: el hueso lanzado al aire se convierte en nave espacial; la elipsis sintetiza el viaje del hombre en el tiempo y la colonización del universo; *Vid. Infra*, Cap. VI. 2.).

En este sentido, el cuento opera con mayor libertad que la novela y, a niveles más profundos, ofrece al cineasta ideas, temas o constantes desgajados del texto en su literalidad, y que le permitirán experimentar y explorar visualmente hasta límites insospechados.

Traducción

Reconocemos dos tipos de traducciones: la *literatura filmada* y la traducción *stricto sensu*²⁴⁵. Ambas son altamente problemáticas: en el caso de la literatura filmada, el filme se limita simplemente a contar al auditorio la historia literaria, sin apenas

²⁴⁵ Por otra parte, no debemos confundir el término “traducir” con el término “importar”. Este último consistiría en tomar el texto o parte del texto e inyectarlo en el filme en forma de fragmento de discurso sin llevar a cabo ninguna otra operación suplementaria. No se ha alterado la naturaleza lingüística del texto que, verbalizado o literal, mantiene su forma tal y como fue concebida por el autor literario, mientras la traducción sugiere transmutaciones obligadas por el cambio de medio.

elaboración ni esfuerzo en el nivel de la imagen (tal sería el caso del espacio *An evening of Edgar Allan Poe*, adaptación televisiva de la obra del genio de Boston llevada a cabo por David Welch en 1970). Cuando un filme solamente se reduce al *telling* y sacrifica al *showing*, cuando no expresa por completo todo su potencial cinético para narrar en imágenes, está fallando como filme.

Por otra parte, existe la traducción en sentido estricto, por medio de la que se intentan trazar equivalencias muy próximas entre palabra y fotograma. El primer problema que enfrentan este tipo de transposiciones es que en ocasiones (de forma análoga a como ocurre en la traducción de ciertos términos de uno a otro idioma, pero en el marco de sistemas semióticos disímiles) es imposible hallar tales equivalencias, por lo que habrá que proceder a sustituir y aproximar con términos cercanos, lo que nos llevaría al dominio de la interpretación. Porque en muchas ocasiones tales equivalencias son sólo eso, interpretaciones o lecturas más o menos minuciosas en las que se intenta captar la intencionalidad del autor literario: un proceso de reconstrucción del texto, previa deconstrucción analítica que demanda un estudio concienzudo de la obra; estudio de introversión, por cuanto el traductor pretendería “hacerse” con la idiosincrasia del texto, con los condicionantes estilísticos del autor literario; estudio de extraversión, porque también se exigiría un conocimiento amplio de la época y la cultura donde se forjaron el literato y su obra.

El segundo problema remite a las fuentes teóricas que polemizan sobre la naturaleza lingüística del medio cinético. No queda claro ni hay pruebas fehacientes de que el cine sea una lengua, y, si lo es, es una lengua cuyos “signos” participan de una gran variedad de “lenguajes”: palabras, imagen, música, movimiento, ritmos, espacios, etc, cada uno adscrito a los sistemas de comunicación que le son propios; cada uno con su forma de expresión y su filiación al campo de la cultura del que ha surgido y que le ha dado forma material. Luego, por tanto, si la traducción es sólo posible entre sistemas de comunicación compatibles (homogéneos), si reservamos el término “traducción” al dominio de las lenguas, no al de los lenguajes, necesariamente debemos desechar, por impropio, el término “traducción” al hablar de transposición fílmica, y hablar sólo de adaptación.

Y, si es posible hablar de traducción fílmica, entonces, ¿qué es lo que se traduce? ¿El lenguaje en que se expresa el cuento, o lo que el cuento expresa a través

del lenguaje? Es decir, ¿la forma o el contenido? Más bien lo primero, porque de lo segundo se encargan las adaptaciones genuinas. Porque adaptar es buscar –y encontrar– el equivalente cinematográfico puro que consiga un efecto estético similar al del cuento. Traducir es operar en el nivel de la expresión, convertir el lenguaje escrito y sus grandes unidades gramaticales en conjuntos de planos vertebrados por el montaje, y sus pequeñas unidades en partes de la composición en el espacio profílmico. Proceso vano, en tanto el resultado, medido en términos de efecto estético, puede situarse a años luz del buscado por el cuento. Proceso incierto, en cuanto la mentada fidelidad al texto no es más que un experimento con la forma, desde la forma y encaminada hacia la forma. Lo que nos aleja de la experiencia del receptor, tercer vértice en el triángulo completivo de la semanticidad fílmica.

El tercer problema es que, si se toma el cine, en tanto “lengua” *sui generis*, como objeto pasivo de las traducciones, éstas, en cuanto tales, carecerán de alma. Serán operaciones mecanizadas en las que dejará de tener sentido el trasunto metafísico del texto, su carga simbólica subtextual. ¿Cómo traducir, en el cuento *Los muertos*, el esnobismo del Gabriel joyceiano, donde se mezclan, en estilo indirecto libre, acción y descripción de unos tacones masculinos claqueteando groseramente en el suelo? ¿Cómo traducir los titubeos de la pluma de Chéjov al acercarse tímidamente al solaz de los amantes de sus cuentos? ¿Cómo efectuar la transubstanciación de sus atmósferas sentimentales? Y es este trasunto subtextual precisamente el que posee una dimensión dialógica que entra en comunicación con el filme y le presta sus motivos, resta en su sustrato, se filtra a través de las rendijas del guión, impregna la película y hace reflexionar al equipo de realización. Es aquello que engrandece al filme y a lo que el filme, en esencia, rinde homenaje, aunque no se pueda medir ni manipular ni reducir a fórmulas preestablecidas. Es lo que da vida al texto e inunda al filme de calor humano, de color. ¿Qué haría la traducción con respecto a ese sabroso y enriquecedor diálogo intersemiótico? Anularlo, porque no le interesaría. Desplazarlo, porque estaría demasiado pendiente de ser fiel al texto, de convertir las imágenes literarias en planos que, al ser trasladados al lenguaje fílmico, quedarían vacíos de expresión. Y por ello, el filme acabaría traicionando al texto de la forma más brusca posible, porque hay ciertos elementos que, siendo parte irrenunciable del texto, no tienen equivalente, no existen sino dentro y para el lenguaje compuesto por signos arbitrarios; palabras, conjuntos de

palabras, giros o expresiones aislados en su propio archipiélago significativo, incapaces de comunicarse más allá de la propia lengua. Intraducibles.

Adaptación

¿De qué hablamos cuando nos referimos a *adaptación*? Podríamos definirla como un proceso de transferencia de elementos desde un sistema narrativo a otro. Una definición tan amplia cubriría todo tipo de trabajo de translación del texto a la pantalla, por lo que aquí se incluiría el dominio de las traducciones, es decir, aquellas “adaptaciones” que simplemente expresan en lenguaje fílmico al cuento, incluyendo la literatura filmada. Afinemos, entonces: la adaptación es el proceso de transferencia de elementos desde un sistema narrativo a otro; proceso técnico-instrumental, por tanto se apoya en un medio tecnológico, y creativo, por cuanto el cineasta logra imprimir su propia visión del texto. Con respecto a la traducción fílmica, requiere un grado más de interpretación y sugiere un diálogo mutuo entre creadores, cuya recíproca influencia logra transformar y transfigurar el texto, ampliando sus horizontes estéticos y prolongándolo más allá de sí mismo.

André Bazin define el proceso adaptativo como un delicado trabajo de intensa imaginación e invención. Sus afirmaciones sobre la novela son en todo punto extrapolables al cuento:

Undoubtedly the novel has means of its own –language not the image is its material, its intimate effect on the isolated reader is not the same as that of a film on the crowd in a darkened cinema– but precisely for these reasons the differences in aesthetic structure make the search for equivalents an even more delicate matter, and thus they require all the more power of invention and imagination from the film maker who is truly attempting a resemblance. One might suggest that in the realm of language and style cinematic creation is in direct ratio to fidelity. For the same reasons that render a word-by-word translation worthless and a too free translation a matter for condemnation, a good adaptation should result in a restoration of the letter and the spirit²⁴⁶.

El texto, enriquecido por las sucesivas lecturas, permanece como referente esencial, al tiempo que entra a formar parte, por vía dialógica, del bagaje intertextual e interfílmico de la cultura humana.

²⁴⁶ Bazin, André, “In Defense of Mixed Cinema”, *loc. cit.*, p. 20.

A filmic adaptation differs necessarily from the original if the potentialities of the medium are to be fully exploited. It is necessarily an interpretation. It always contains an internal (or explicit) criticism of the original (like the act of reading itself). This time literature and its language are scrutinized and judged coldly by the cinema²⁴⁷.

Las adaptaciones toman al cuento como punto de partida y de llegada. Arrancan del texto su esencia, el núcleo argumental, la ideología subyacente e incluso la visión del mundo del autor literario, *como* si el realizador pudiera tener acceso al territorio subjetivo donde se fraguan las imágenes mentales del escritor. Pero es éste un proceso que no se lleva a cabo sin un gran esfuerzo exegético y una predisposición a entrar en el mundo autorial del escritor para conocerlo y captarlo en toda su extensión:

To be really succesful adapting one must like the original work. I don't have to allways understand it, but I have to like it and be willing to try to understand it and go through the painful process of entering someone else's creative world. And each time, I find that entrance into that world is different²⁴⁸.

Se trata de un esfuerzo consciente en el que el cineasta reflexiona abiertamente sobre aspectos del universo autorial externo ajeno a su experiencia. Y este esfuerzo consciente concita tanto el poder creativo del adaptador como su capacidad de asimilación. En el contexto de la adaptación transgénica, el escritor Horton Foote describe este proceso con una afirmación generalizable a cualquier tipo de transferencia narrativa:

Yes, when you are working on something of your own, it's like going into an uncharted world, and part of the secret is to find form, the structure. When you are restructuring a story in dramatic form, you are involved in the process of construction, but there are so many things that you assimilate differently. When you're working on sometihing on your own, you call upon a lot of unconcious things that you have been storing up and thinking about. Well, here a great deal more is concious, and you have to approach consciously what must have been an unconcious process for the original writer²⁴⁹.

El cuento posee un *tempo*, un ambiente, un ritmo, una densidad propias. Los elementos que se agreguen a partir de desarrollos o mediante operaciones de añadido deberán estar en plena sintonía con el entorno natural del cuento, que se configura como un ecosistema vivo, atravesado por fuerzas de distintos espesores ejerciendo su presión diferenciada sobre los materiales narrativos. Se trata de desarrollos y añadidos que no se

²⁴⁷ Así es como el grupo de la Nouvelle Vague concibió el trabajo de transposición de los textos literarios a la gran pantalla. *Vid.* Gélain, Ghislaine, "The plight of film adaptation in France: toward dialogic process in the *auteur film*", en Aycocock, Wendell y Schoenecke, Michael (Eds.), *Film and Literature...*, *op. cit.*, 141.

²⁴⁸ Foote, Horton, "Writing for film", *loc. cit.*, p. 7.

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 11.

limitan meramente a completar las lagunas del texto y extender el metraje, sino que se preocupan de construir un entramado coherente, en el que el cuento es perfectamente reconocible, pero sólo uno más de sus elementos constituyentes. Fiel a la esencia del texto, tal canon artístico plasma con gran sensibilidad las preocupaciones éticas y estéticas del autor en el nuevo universo diegético o universo de acogida, que parece entonces responder perfectamente a las directrices marcadas por el cuento: los elementos así incorporados encajan en el engranaje diegético y parecen ir de suyo; son corpúsculos que prolongan el organismo literario y del que dan la impresión de formar parte consustancial.

En las orillas fronterizas entre adaptación y re-creación, el artífice cinético puede mostrarse libre y no coartado por las imposiciones estéticas del cuento y operar sobre una suerte de reducción del texto en la que restan, decantados, sus componentes esenciales, aquello que permite vincular cuento y filme por muchas transformaciones que el primero haya sufrido en su transmigración hacia el segundo. La idea germinal textual o idea-fuerza se convertiría en la idea-motor –de explosión y arrastre– en el universo diegético desarrollado por el cineasta. Las “ideas-fuerza” aportan esa esencia nuclear origen de una obra original y nueva, en la que pueden rastrearse, modificados, tensados, respondidos, algunos de los elementos del texto fuente. El cineasta puede trabajar sobre la idea generatriz del texto literario para explorar los límites de su propia creatividad.

Al autor cinético le es legítimo tomar la idea germinal textual, descartando incluso, o modificando substancialmente, todos aquellos elementos supletorios de carácter estético que dan carta de naturaleza al cuento (personajes, narración, descripciones, diálogos, etc). La sola potencia de esta idea-fuerza es suficiente para que el creador audiovisual manifieste su propia visión artística de la obra que le sirve de inspiración, encontrando en una narrativa cinematográfica original las vías adecuadas para su expresión, que puede alcanzar elevadas dosis de libertad.

Asistimos, así, a la instauración de un verdadero diálogo entre dos creadores. El realizador se reivindica como autor, que busca imprimir la huella de su creatividad, firmar con su nombre la obra que construye, pero sin borrar la creación literaria preexistente ni el nombre del escritor. La película se convierte en una variante, más o menos trabajada, del libro, una obra hermana de la obra

original, que afirma a la vez su propia originalidad y la irrefutable identidad que la liga a su hermana mayor²⁵⁰.

Nos propone el gran imaginador, así, su propia lectura e interpretación del cuento, pero tan rica y llena de vitalidad que desborda el marco textual de referencia y apunta a nuevos y complejos horizontes artísticos. Lejos de constituir una lectura viciada, esta mirada alternativa completa al texto y lo redondea, otorgando una nueva dimensión a las realidades literarias a las que contiene y que lo contienen en estado embrionario. Los silencios del texto, el “fuera de campo” lingüístico del cuento, deviene condición necesaria y los vacíos textuales se convierten en espacios proteicos a partir de los que se generan nuevas corrientes de energía. El cineasta logra un producto acabado y personalísimo, pero todavía son rastreables en él las huellas del cuento, perfectamente identificable y reconocible más allá de su forma literal, en el nivel de las esencias, donde el texto vive y pervive tan prístino como vigorizado por los aportes estilísticos de la narración en imágenes.

Podremos ver en la adaptación una traducción en sustancia. El realizador se convierte en intérprete del autor, se las arregla para transmitir lo esencial del sentido, de la evolución lógica de la narración, de las particularidades estéticas, pero lo hace mediante la utilización de una expresión que es suya, que marca, con su discurso, el texto original con la huella de su personalidad. Lejos de difuminarse, señala su presencia con efectos de estilo propios para dar testimonio de su virtuosismo en el doble ejercicio de captación y de devolución. Se afirma como ese puente necesario entre dos seres que se comunican –el autor del libro y el espectador de la película–, pero como un enlace activo, que no renuncia a los privilegios ni del análisis ni del comentario²⁵¹.

En relación con la intervención del cineasta sobre el texto, la adaptación supondría un grado intermedio entre la traducción, que representa el grado mínimo, y la re-creación, que constituye el grado máximo. No hay un punto exacto en el que la traducción se vuelve adaptación o la adaptación se transforma en re-creación. En el caso de la traducción, el gran imaginador se propone ser absolutamente fiel al texto y emplear el lenguaje fílmico para buscar las necesarias equivalencias, en términos visuales, de duración, de ritmo y de estructura, con el texto literario. En el caso de la adaptación, hablar de fidelidad supondría una contradicción puesto que el cineasta ni está obligado a ella ni la busca; su objetivo es enriquecer el texto con su propia lectura. Sería conveniente, empero, hablar de grados. Llamaremos *adaptación prescriptiva* al trabajo de adaptación más sometido a las imposiciones éticas y estéticas del cuento, y

²⁵⁰ Antoine Jaime, *Literatura y cine en España...*, op. cit., p. 110.

²⁵¹ *Ibidem*.

adaptación creativa a aquella transposición que bordea los límites de la adaptación para convertirse en re-creación.

En la adaptación creativa, el cuento se convierte, así, en referente estético, pero sobre todo ideológico; ambos, cuentista y cineasta, contemplan de la misma forma el mundo. Su diálogo contrasta puntos de vista que, en el fondo, son complementarios. No hay un juicio de valor basado en prejuicios éticos; lo que hay es una armonía de caracteres, integrados en un común universo de preocupaciones vitales. El adaptador creativo no busca imponer, sino componer, equilibrar, permitiendo que la obra del cuentista penetre y traspase su obra, pero sin que ello le reste un ápice de autonomía con respecto a las decisiones que haya de tomar sobre su dirección artística y los cauces de expresión privativos de su oficio.

Re-creación

La adaptación toma como referente al cuento para narrarlo en imágenes, pero con una originalidad tal que no se limita al mero registro automático del cuento filmado, y para ello el cineasta utiliza cuantos procedimientos sirvan para proporcionar una lectura del texto respetuosa no sólo con el trasfondo ético sino con el mensaje estético del mismo. La recreación sería la libre disposición del texto o de alguno de sus elementos en la estructura del filme, y puede ser tan respetuosa como la adaptación en lo que atañe al alcance del mensaje ético, pero supone una intencionada extralimitación de las formas estéticas, de manera que exige del creador cinético un grado mucho mayor de intervención en el texto que la mera adaptación. Utilizando cauces artísticos propios, el cineasta vuelca en su obra aquello del texto que permanece en la migración del cuento a la pantalla: su esencia.

Ya en fecha tan temprana como 1945, Béla Balázs hablaba de la verdadera adaptación como una extralimitación de fronteras entre formas artísticas; la pérdida de referente en la forma de la obra supondría para el cineasta rupturista un alejamiento voluntario de las imposiciones de los medios de expresión y una apertura omnímoda al intercambio de contenidos históricamente supeditados a determinadas tradiciones artísticas. Apuntaba ya al objetivo de la re-creación cinematográfica:

If, however, the artist is a true artist and not a botcher, the dramatist dramatizing a novel or a film-script writer adapting a play may use the existing work of art merely as raw material, regard it from the specific angle of his own art form as if it were raw reality, and pay no attention to the form once already given to the material²⁵².

El cuento se convierte en un género de enorme eficacia cuando actúa como percutor o disparador de las propias ideas del gran imaginador. Ello ocurre cuando el cineasta toma al texto como un punto de partida, pero no de llegada, pues manifiesta su genio creador la voluntad expresa de apartarse de la obra literaria, de recogerla de manera tangencial, anecdótica o hasta subrepticia (cuando no se desea que se conozca al autor literario, o cuando no es importante señalar su origen, y ni los créditos reflejan la deuda contraída con el escritor).

Más allá de motivos más o menos honrosos, hay filmes que, partiendo de la substancia literaria, elaboran una nueva historia, distinta y distante de la historia que le sirviera de inspiración. El autor cinético interviene en el proceso de creación *transformando* los materiales narrativos, muchas veces sin ser consciente de que al crear su obra se adueña de historias que, en puridad, no le pertenecen, sin saber él mismo en tales ocasiones que en su inspiración súbita concita recuerdos dormidos de lejanísimas lecturas, de infantiles fascinaciones pictóricas, escultóricas o arquitectónicas, de fragmentos de memoria oral que capturaron su impresionable espíritu²⁵³. Dado que los materiales narrativos objeto de intercambio semiótico habitan en continentes dispares, pero siempre prestos a salvaguardar y dar forma a dichas historias –y, en este sentido, hay tanta potencia narrativa en el *Laocoonte* como en un filme de Bertolucci–, cualquier obra de inspiración habrá de entenderse como un despertar de esos recuerdos impelida por una voluntad artística que, en efecto, crea, pero que no puede partir de la nada.

Una palabra, un personaje, un título llamativo, una sugerencia, pueden ser suficientes para desatar la creatividad del gran imaginador. El relato deja una impronta que el filme recoge para, desde el texto, violentar su esencia constitutiva, e incluso hacerla saltar por los aires, en una autoafirmación de originalidad.

La película de inspiración anuncia de entrada una obra nueva, una auténtica creación cinematográfica. Presentándose como inspirada por un texto, significa

²⁵² Balázs, Béla, "Art Form and Material", en Harrington, John (Ed.), *Film and/as Literature*, op. cit., p. 10.

²⁵³ Habría que tener cuidado entonces con las categorizaciones ligeras. En tanto proceso no siempre consciente, la obra fílmica de inspiración nos llevaría al extrarradio de la re-creación para situarnos en la antesala de la hipertextualidad.

que éste es su origen, su punto de partida, pero también que toma sus distancias de él, buscando autonomía. La referencia al escrito original se limita a haber salvaguardado uno o varios aspectos primordiales, lo bastante explícitos como para no ofrecer duda alguna en cuanto a la obra madre; pues se trata, en este caso, de señalar una filiación: el realizador se embarca en variaciones personales sobre lo que ha retenido, sobre lo más interesante para él de la creación literaria²⁵⁴.

Tal decodificación creativa se basa en el añadido de giros expresivos a partir del texto, que puede aparecer como lejano referente, tan substancialmente transformado que resulta irreconocible. No se trata de una mera operación de maquillaje estético, sino un traspaso de fronteras creativas: el cineasta es dueño y señor del universo ficcional del cuento, se ha apropiado omnímodamente de sus criaturas, y aspira a engendrar un universo muy otro, una dimensión paralela e íntima en permanente diálogo, no obstante, con su matriz literaria, aunque sea para contradecirla.

El trabajo del cineasta aparece entonces como una especie de puesta a punto mayor sobre ese tema o asunto, y transforma al público en testigo de su originalidad de espíritu (aunque no fuera más que en el plano estético). Con este tipo de relación respecto de la obra escrita, el realizador se sitúa más como autor que como técnico; se inscribe junto a aquellos que tienen algo que decir, algo importante, puesto que se refiere a nociones ya tratadas por seres de talento²⁵⁵.

Ahora bien, la creatividad transformadora tiene un límite externo puesto que, nunca debemos olvidarlo, estamos hablando de filmes basados en textos literarios, y no de filmes a partir de la escritura guionística original de una historia elucubrada *ex novo* por el gran imaginador. En sentido inverso, no podremos hablar de re-creación como tal si no es posible hallar en el filme un parentesco, por débil que sea, con los textos de los que se le supone deudor. Hay situaciones oscilantes, donde se alcanza un grado de ambigüedad tan notorio que sirven magníficamente a la polémica de hasta dónde llega la influencia de una obra o de un autor literario en un filme y si se trata de una verdadera adaptación o de una *pseudoadaptación* o, en el mejor de los casos, de una adaptación encubierta. Traemos a colación sendos casos pertenecientes a dos filmes aquí analizados: la supuesta inspiración indirecta de *La diligencia* (John Ford, 1939) en *Bola de Sebo*, de Guy de Maupassant, y la probable influencia de *Decoré!*, del mismo autor, sobre la historia de To[^]bei y Ohama que Mizoguchi narra en el filme *Cuentos de la luna pálida* (1953).

²⁵⁴ Jaime, Antoine, *Literatura y cine en España...*, op. cit., p. 112.

²⁵⁵ *Ibidem*.

La forma mínima del cuento propicia, más que la adaptación, la libre creación. El cuento, como breve impulso narrativo-emotivo, es antesala de una experiencia estética singular que, al ser transferida al lenguaje de la luz y el sonido, podría quedar circunscrita al cortometraje por la parquedad de su argumento, por lo minúsculo de su tamaño, si se traduce o si se adapta con espíritu más literal que exegético. Por ello, el guionista está condenado a desarrollar, a añadir y a alargar artificialmente el texto, intentando en el camino ir al compás del creador literario, pensar la puesta en escena como si fuera el escritor mismo.

Si, en cambio, lo que el cineasta alumbra es una adaptación *ad libitum* o una recreación, dejará de preocuparse por asumir el lugar del autor; el argumento, los personajes, los escenarios dejarán de ser una imposición, y lo que en la traducción y la adaptación *secundum arte* refleja la lucha del cineasta por conservar, en su estilo de transposición, el estilo del escritor, se convierte en un esfuerzo de concentración en el trabajo propio de decantación y transfiguración.

Apropiación

La *apropiación* es una modalidad re-creativa por la que el cineasta anula en su obra, hasta hacerlos desaparecer, los vínculos éticos y estéticos con el texto en el que se basa para hacer el filme. Ello ocurre a menudo con obras poco conocidas o de deficiente calidad literaria, a las que el realizador silencia en los títulos de crédito porque no le interesa evidenciar el parentesco entre texto y filme. Del texto desecha todo lo circunstancial y se queda solo con la idea germinal, de la que se apropia para, a través de ella, manifestar su propia opinión o dejar entrever su propia posición ideológica, a veces en oposición con el autor del cuento. Esta apropiación le permite ser creativo y libérrimo, sin el inconveniente de tener que lidiar con un texto consagrado por el uso o la tradición. Ahora bien, no se trata de una apropiación indebida, puesto que el cineasta nunca negará su filiación, por lo que no se trata de una traición, sino el paso intermedio para la elaboración de una obra muchas veces estéticamente superior dentro de su marco de referencia artístico.

Lecturas perversas

La lectura perversa se produce cuando el cineasta toma al texto como pretexto para ofrecer una historia alternativa que, valiéndose de la estructura y de los elementos estéticos del cuento, vulnera su trasfondo ético hasta tal punto que puede considerarse una traición a los ideales y a los valores defendidos por el autor literario, de manera que ni el autor mismo pudiera, de poder manifestar su opinión, estar de acuerdo con el mensaje de la nueva historia, en la que se reconocería una abierta manipulación subordinada a criterios diferentes de los artísticos.

Existen filmes que operan sobre el argumento del texto despojándolo de sus elementos estéticos –su literariedad– para luego difuminar o masacrar sus elementos éticos. Resultan, así, una lectura deturpada, al desposeer al cuento de su esencia. Las variantes de esta interpretación viciada son múltiples, y pueden atacar, fundamentalmente, al género del cuento (*degeneración*). Todo trabajo de acentuación de las pautas genéricas del texto supone una idealización, así como una insistencia en determinados rasgos permanentes de escritura fílmica pertenecientes al dominio genérico. Pero este tipo de películas propenden a interpretar la cuestión del género no como un horizonte de referencias estéticas, sino como proyecciones sesgadas, incompletas, de los géneros literarios que les sirven de inspiración. Las constantes argumentales de dichos filmes se basan en la repetición de clisés formales, deficitarios en cuanto al contenido se refiere, puesto que descansan en imágenes repetidas hasta la saciedad, fácilmente identificables y catalogables en el depósito del imaginario colectivo, fuertemente estereotipadas y poco dables a la asunción de riesgos creativos. El cineasta se ampara en ellas para evitar intervenir en el texto con su propia interpretación personal. Ejemplo de ello es el filme *Desafío total* (Paul Verhoeven, 1989; *Vid. Infra*, cap. VI. 3.).

Otras lecturas perversas atacan a la ética del cuento. Este tipo de transformaciones depauperadas suponen una abierta traición al texto en que se inspiran, pues parten de la tergiversación –no siempre bienintencionada– del mensaje subyacente o de la ideología pergeñada por el cuento. El poder de la idea-fuerza textual se corrompe hasta tal punto que, aunque la adaptación sea respetuosa con los aspectos estéticos y se conserve la estructura narrativa original, así como los elementos sostenedores de la ficción, fracasa por completo en el ámbito de las esencias, aquél en que se plasma la

hondura y el valor de la interpretación del cineasta. No supone esta opción riesgo creativo alguno, ya que trabaja con materiales prestados y cuya íntima constitución vulnera, en virtud de una serie de elecciones en las que pesan más los condicionantes económicos que el tributo a la obra del maestro. De esta manera, la estética fílmica se subordina a criterios éticos extrafílmicos establecidos expresamente por el cineasta, con lo que el diálogo entre sistemas artísticos no es posible, y cualquier comparación estilística partiría de una situación de inferioridad con respecto a los objetivos artísticos del texto matriz. Esto ocurre, por ejemplo, en *Las nieves del Kilimanjaro*, (Henry King, 1952) versión deturpada del cuento del mismo título de Ernest Hemingway (*Vid. Infra*, cap. VI. 3.).

Principales transformaciones en el paso del texto cuentístico al filme

La casuística de transformaciones en el paso del texto cuentístico al filme es muy amplia. No obstante, intentaremos ofrecer un resumen de las principales transformaciones que pueden operarse de uno a otra, teniendo en cuenta la especificidad de la materia narrativa objeto de estudio:

1. Supresiones.

La breve extensión del cuento no es proclive a la supresión de alguna de sus partes, y si esta operación se lleva a cabo, ha de hacernos pensar en los motivos que han llevado a ella. Pueden suprimirse pasajes narrativos, diálogos, monólogos, personajes, ubicaciones o acontecimientos.

2. Transformaciones.

i) Transformaciones argumentales.

La historia sufre modificaciones puntuales con respecto al texto base, pudiéndose alterar en el camino las constantes argumentales y sustituirse por otras más rentables en términos visuales.

ii) Transformaciones en el discurso.

Los párrafos narrativos pueden convertirse en el filme en diálogos o monólogos, o bien en escenificaciones, donde se muestran, singularizadas y dramatizadas, secuencias de acciones o acontecimientos simplemente narrados por el cuento, con las consiguientes consecuencias durativas. La narración literaria, merced a procedimientos como la voz *off*, la escritura de un diario o la lectura de una carta, puede conservarse en el filme, bien respetando el estilo original, bien partiendo de una *reelaboración* del fragmento narrativo, conservando entonces la idea o concepto del texto, pero empleando un lenguaje, una cadencia o un estilo distinto al estilo literario del fragmento narrativo. Merced a este recurso, los diálogos del cuento pueden transformarse total o parcialmente. Los diálogos literarios pueden contener ciertas dosis de narración (por ejemplo, cuando un personaje cuenta a otro algo que ha sucedido) que puede también escenificarse, dramatizada, en el filme.

iii) Cita.

El cuento aparece en el filme en forma de producto artístico diferenciado imputable a un autor perfectamente identificado, cuya obra aparece doblemente reflejada: como base del filme, y como parte integrante del universo cultural y simbólico de los personajes, quienes leen sus pasajes y también fragmentos de otras obras del autor, vía erudita o estética de incorporar su pensamiento a la obra cinética. Si el autor aparece representado (en un libro que se lee, por ejemplo), hablaremos de *cita ilustrada*. El filme deviene, así, un metalenguaje plagado de referencias intertextuales que conforman una *mise en abîme* gracias a la que la obra del autor literario remite constantemente a sí misma y cada una de sus partes dialoga con el todo a través y mediante la arquitectura fílmica. Es lo que ocurre, verbigracia, en el medimetraje para televisión *El Sur* (Carlos Saura, 1992), basado en el cuento de Borges con el mismo título –donde también podremos encontrar la variante hipertextual de la *cita externa*, a través de las numerosas referencias a *Las mil y una noches*–, o en el arranque literario de *The fall of the house of Usher* de Melvin Weber y J.S. Watson (1928).

iv) Reminiscencias.

La *reminiscencia* narrativa aparece cuando la narración fílmica en *off* mantiene alguna palabra o expresión idéntica a la narración literaria. La *ilustración* representa el caso extremo; las imágenes escenifican al pie de la letra el texto y reproducen con

exactitud los parlamentos de los personajes, o bien ilustran visualmente un fragmento narrativo o descriptivo que el filme reproduce mediante el recurso a la voz *off*.

v) Ruptura de la cadena narrativa.

En el proceso de transvase, se puede producir una *ruptura de la cadena narrativa*, entendiendo por “cadena narrativa” la secuencia de hechos o acontecimientos del cuento ordenada y relatada según un orden lógico. Esta ruptura daría lugar a una desfragmentación del discurso, autonomizado con respecto al orden impuesto en el cuento, y a su inclusión en la narración fílmica, donde el fragmento pasaría a formar parte de otro discurso sometido a su propia lógica interna. O bien a un *desplazamiento*, con la aparición en la secuenciación de un elemento narrativo posicionado en el cuento en un momento previo o posterior con respecto a su irrupción en el filme. Con el desplazamiento de determinadas acciones, también pueden desplazarse diálogos y escenas.

vi) Exteriorizaciones.

Las introspecciones literarias pueden invertirse y convertirse en exteriorizaciones, en las que sólo se mostrarían las acciones externas expresadas en el cuento, mientras que se omitirían los fragmentos digresivos.

vii) Introspecciones.

Inversamente, los fragmentos descriptivos o narrativos que trasladan aspectos o realidades externas pueden transformarse en introspecciones fílmicas, en las que queda patente el psiquismo de los personajes o del narrador.

viii) Visualizaciones.

Concreciones formales de ideas, nociones, pensamientos y reflexiones de carácter abstracto mediante imágenes que los expresan.

ix) Traslaciones espaciales.

Cambios de ubicación de la acción fílmica con respecto al planeamiento espacial de la ficción literaria, cuando dichos cambios afectan a la trama y son, por tanto, significativos en cuanto afectan a la construcción del argumento.

x) Transformaciones temporales.

(1) Traslaciones temporales.

En cuanto al tiempo de la historia, el filme puede modificar la ubicación temporal, para situar la acción antes o después (ya se trate de meses, siglos, o años) de la fecha escogida por el cuento para situar los hechos constitutivos del relato en un hipotético eje cronológico. Tal desplazamiento puede ser leve, moderado o extremo, en función de la distancia cronológica entre la ubicación temporal del filme y la del cuento. Además, es posible realizar irrespetuosamente esta operación de desplazamiento, con la introducción de anacronismos, o elementos extemporáneos a las coordenadas temporales del relato.

(2) Elongación/contracción.

La duración de la historia (el tiempo que tardan en suceder los hechos constitutivos del relato) también puede alterarse con respecto al texto literario: en el filme esta duración puede ser mayor (*elongación*) o menor que en el cuento (*contracción*).

(3) Cambios de ritmo.

En cuanto al ritmo, o velocidad de sucesión de los hechos constitutivos del relato, el filme puede optar por un *tempo* más reposado que en el cuento, o por uno más vertiginoso y acelerado.

xi) Transformaciones de los personajes.

Los personajes literarios también están sujetos a cambio; un personaje puede dotarse en el texto de ciertos rasgos que su descripción realza; la *transformación física* tiene lugar cuando el filme presenta al personaje con una apariencia marcadamente distinta a la de su *alter ego* literario, con vistas a enfatizar ciertos elementos genéricos o argumentales. A veces, la mutación en el aspecto exterior puede venir acompañada de cambios que afectan a los rasgos morales, intelectuales o de personalidad del sujeto, es decir, a su “aspecto interior”.

Pueden producirse fluctuaciones en el transvase narrativo del texto al filme que afecten al número de los personajes preestablecido por la trama literaria, y ello es posible merced a dos procedimientos:

- (1) Por *fusión*: dos o más personajes literarios se convierten en un único personaje fílmico. La fusión debe partir de la amalgama de los rasgos físicos, morales y psíquicos de personajes complementarios, cuyas vidas puedan ser intercambiables sin afectar gravemente la trama. Es lo que sucede con el personaje Pablo Hardoy de *Diario para un cuento* (Jana Bokova, 1998), que funde al abogado Hardoy del cuento de Cortázar “Las puertas del cielo” y al ex socio de la traductora donde trabaja el narrador-testigo del cuento que da título a la película. Además, el guión recurre a la intertextualidad para hilvanar sólidamente su mundo de intereses y su filosofía vital (*Vid. Infra*, cap. VI. 1).
- (2) De modo inverso, por *desdoblamiento*, cuando un único carácter literario permite la aparición de varios personajes fílmicos dotados de algunos de los rasgos atribuibles al primero.

xii) Transferencias de bagaje mnemónico.

Debido a estas transiciones, junto al desdoblamiento puede producirse lo que denominaremos *transferencia de bagaje mnemónico*, cuando los recuerdos que pertenecen a un personaje literario pasan a otro u otros personajes desdoblados por la trama fílmica. En el relato “Diario para un cuento”, es el narrador quien cuenta el desfloramiento de Anabel por analogía con una historia parte de un recuerdo que le pertenece a sí mismo, mientras en la película es la propia Anabel la que se apropia de este recuerdo y cuenta la anécdota original de la pérdida de su virginidad como parte de la historia de su vida.

xiii) Transformaciones en la instancia narrativa.

En cuanto a la instancia narrativa, se pueden producir cambios de focalización que llevarían bien desde el relato en tercera persona, bien desde el relato en primera persona, hasta el relato fílmico no focalizado o, más ajustadamente, de focalización múltiple, debido a una instancia omnisciente y ubicua, presente en todas las fases de la planificación y responsable de la totalidad de la arquitectura narrativa.

3. Desarrollos.

La mayoría de adaptaciones cinematográficas de cuentos favorece el desarrollo de elementos ya presentes en el texto de partida, debido al potencial diegético que encierran. Como apunta el guionista Rafael Azcona: «Creo que el cuento es el género literario que mejor se presta a la adaptación: todo lo que hay que hacer es desarrollar lo que el autor se ha callado; en la novela, en cambio, se plantea el problema de eliminar mucho de lo que el autor ha dicho»²⁵⁶.

Realmente, el desarrollo es un trabajo interpretativo gracias al que se prolonga la vida del texto. Es como si el cineasta imaginara de qué forma hubiera continuado el escritor el camino del cuento, entendido como un palimpsesto o una obra abierta. Sin embargo, el cuento no ofrece un único y unidireccional camino, sino múltiples desvíos direccionales que lo jalonan de principio a fin. Continuar el texto de esta manera es abandonar el camino principal (y las otras numerosas sendas) y atreverse a recorrer una, dándole una vida al cuento que antes, al estar periclitada esta vía, no tenía.

Habría que insistir en que el desarrollo trabaja a partir de elementos específicamente preexistentes en el cuento, aunque sólo aparezcan sugeridos, en estado embrionario, en la ficción literaria. Es muy difícil, prácticamente imposible, desarrollar simplemente un cuento a partir de sus elementos constituyentes para enhebrar el entramado argumental del filme de largo metraje, dado que toda su arquitectura descansa en un único golpe de energía, tegumento vital delicado e intencionadamente denso, malla de relaciones tan apretada como fértil, pero cuya realización queda constreñida por unos límites físicos que no pueden ampliarse indefinidamente, por lo que el gran imaginador habrá de recurrir a estrategias alternativas que le permitan amplificar el texto. Un mismo filme puede desarrollar unos elementos y añadir otros, pues no se trata de operaciones excluyentes sino complementarias. Digamos que el cuento potencia añadidos en infinitud, pero favorece desarrollos finitos, como finitos son los existentes de su universo simbólico de referencia.

Los desarrollos pueden ser *literales*, cuando el guión amplía la base textual del cuento con diálogos y escenas, comentarios en *off* u otros elementos de naturaleza lingüística (asociados, claro está, a determinadas representaciones de naturaleza icónica)

²⁵⁶ Herrero Cabrejas, Luisa, "El lápiz del guionista", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Núm. 10, 1998 [Recurso en Red: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero10/lapizgui.html>].

inspirados por el propio texto, o *visuales*, cuando las imágenes sugeridas por el cuento son objeto de un tratamiento creativo donde el cineasta experimenta con los recursos y técnicas propios de su arte. Este último empleo puede apreciarse en filmes vanguardistas, más interesados en la vertiente estética que en la ética o la diegética, tales como *Zánik domu Usheru* (Jan Svankmajer, 1980), cortometraje de animación basado en el cuento “La caída de la casa Usher” de Edgar Allan Poe.

Veamos algunos de los desarrollos fílmicos más corrientes:

(i) Desarrollos argumentales.

(1) Desarrollos a partir de *semillas argumentales*.

Muchas adaptaciones parten del desarrollo de lo que denominaremos *semillas argumentales*, es decir, elementos germinales contenidos en el cuento, pero apenas esbozados. Esta fuerza engendradora, lo hemos visto, es máxima en el cuento y contiene grandes dosis potenciales de narratividad: un nombre evocador, un personaje, una anécdota, un diálogo, un comentario casual, un lugar, etc, tienen la posibilidad de constituirse en la esencia del filme. Son y existen, desperdigadas por el texto, como elementos substanciales y concretos, a veces como átomos de tamaño ínfimo (una frase, una palabra), pero comunicando su fuerza al texto y permitiendo nuevos desarrollos a partir de ellos. En el “fuera de campo lingüístico” de todo cuento dan pie a la lectura completiva, a la interpretación de los silencios textuales más allá del cuento mismo. Son la materia desechada por el cuentista por su difícil encaje en las rigideces formales de su obra, cuya existencia virtual deja, no obstante, apuntada.

El desarrollo fílmico a partir de las semillas argumentales supone una de las principales estrategias de ampliación del texto cuentístico, porque se configuran como abiertas sugerencias de continuación de la trama. La capacidad del cuento para proyectar la inteligencia y la sensibilidad del lector de la que hablaba Cortázar encuentra en las semillas argumentales una de sus máximas expresiones; junto con las elipsis características del cuento, administran la información justa y necesaria para que la imaginación lectoral trabaje. El cineasta, cuando adopta este recurso, está haciendo, simplemente, su propia lectura, interpretando más allá de lo que las palabras aciertan a decir. Un ejemplo de esta modalidad de desarrollo podemos encontrarlo en *Forajidos* (Robert Siodmak, 1945, *Vid. Infra*, cap. VI. 1.)

(2)Desarrollos argumentales ligados a los valores e ideología del texto.

Estos desarrollos trabajan a partir de los conceptos abstractos que, convenientemente explotados, encuentran su plena significación en la diégesis fílmica, donde su potencial comunicativo se multiplica, intensificándose el mensaje ideológico del texto, con su carga de valores asociados. El filme puede ahondar en la visión del mundo del autor literario y explorar multidimensionalmente la ideología del texto, sustrayéndola de su marco original e injertándola en la obra fílmica, en coherencia con los elementos valorativos aportados por el cuento. De manera que el cineasta no sólo puede desarrollar los presupuestos estéticos, sino también los elementos éticos presentes en el texto, respecto de los que puede profundizar y seguir su estela en plena coherencia e identidad de objetivos. Por encima del tenor literal del texto y sus opciones de translación fílmica, el cineasta asume concepciones y posicionamientos éticos propios del autor literario; su filosofía se resume en una misma sensibilidad para abordar el eterno problema humano de la existencia, mediante vías análogas de análisis²⁵⁷. *Días de odio* (Leopoldo Torre Nilson, 1954) o *La lengua de las mariposas* (José Luis Cuerda, 1999) llevan a cabo este peculiar tipo de desarrollo (Vid. *Infra*, cap. VI. 1 y Segunda Parte, respectivamente).

Dicha operación no solamente procede en el texto, sino también en las circunstancias que lo envuelven y explican: determinantes de tiempo, modo y acción o reacción sociocultural. Las obras literarias reflejan los problemas y los temas contemporáneos a su escritura; cuanto mayor sea la distancia cronológica entre un cuento y su versionado fílmico, más complicada se volverá la tarea de devolver al presente, redivivas, las constantes ideológicas rastreables en el hipotexto cuentístico²⁵⁸.

²⁵⁷ De manera que se relativiza el carácter excluyente de la siguiente disyuntiva: «During the adaptation process, the screenwriter has to make compromises between reflecting ideologies from the source text, his own beliefs and the different sets of beliefs that are deemed acceptable by society. Therefore, when updating the discourse present in the source, the writer/director has to choose between being *faithful* to it, reflecting its own ideology, or initiating a dialog between both». Bissonnette, Sylvie, “Adaptation as an act of confession in Lepage’s *Le confessionnal* and Hitchcock’s *I confess*”, en Housel, Rebecca (Ed.), *From Camera Lens to Critical Lens...*, op. cit., p. 79.

²⁵⁸ El cuento se gesta dentro de un contexto sociocultural y se adscribe a un grupo concreto, marcado, en tanto portador simbólico, con las señas de identidad que lo distinguen del resto. La voz del texto es, a la vez, la voz de su autor y la del grupo del que se erige, inconscientemente, en representante. Por ello, la voz del texto es a la vez individual y colectiva. La transposición fílmica no se limita pues a tomar el texto como un punto de partida objetivo, sino que tendrá que entrar en valoraciones, “aislarlo” y “extraerlo” de su atmósfera y “vaciarlo” en el contenedor de la cultura contemporánea al trabajo de transposición; el silenciamiento de la voz textual puede deberse al sometimiento o a la persecución causada por otro grupo ideológica y, por ende, culturalmente dominante. En este sentido, la translación

El paso del tiempo hace que las grandes pulsaciones históricas, las grandes corrientes de pensamiento, las grandes ideologías que atraviesan las ficciones narrativas, fenezcán; el cineasta se convierte en una especie de paleógrafo experimental cuando trata de reconstruir, con medios modernos, los signos inmateriales de una cultura extinta, aquello del cuento que, siendo inmanente a él, en puridad ya no tiene vigencia alguna. «If adaptations are part of their own particular space and time, their representations of the past are also reflections of particular sociocultural contexts»²⁵⁹.

(3) Desarrollos argumentales a partir de la acentuación de las pautas genéricas del texto.

A partir de las indicaciones del texto de partida, el trabajo guionístico puede intensificar, por medio del desarrollo argumental, los elementos permanentes que indican la pertenencia del filme a un determinado género cinematográfico. Este fenómeno se puede comprobar en películas como *La diligencia* de John Ford, *Forajidos* de Robert Siodmak o *Desafío total* de Paul Verhoeven (Vid. *Infra*, caps. VI. 1. y VI. 3., respectivamente).

(ii) Desarrollos narrativos.

(1) Desarrollo a partir de transformaciones en la estructura narrativa.

En los filmes basados en la combinación de varios textos, se produce tanto una transformación como una ampliación de la base textual por medio de una estrategia narrativa que sólo supone una transformación evidente en el nivel de la estructura cuando se confunden, trasfunden o funden los elementos de los diferentes cuentos. Tales estrategias combinatorias son: yuxtaposición, subordinación (y su variante de encajamiento), coordinación, fusión de universos diégeticos (y su variante de ósmosis o asimilación). La *yuxtaposición* permite articular un único discurso fílmico a partir del

fílmica debe contar con los flujos de escritura-dominio y silencio-dominación y preguntarse, más allá de la retórica, por los fines con los que se aborda el esfuerzo transpositivo.

²⁵⁹ Kleinecke-Bates, Iris, "Historicizing the Classic Novel Adaptation: *Bleak House* (2005) and British Television Contexts", en Carroll, Rachel (Ed.), *Adaptation in Contemporary Culture...*, *op. cit.*, p. 112. El horizonte epistemológico, social, cultural, político e ideológico del cineasta de nuestros días es muy otro respecto del asumido por el escritor de los siglos pasados. El hombre del final del milenio ha ultrapasado todos sus límites existenciales, y las generaciones sucesivas han quedado genéticamente marcadas por los horrores y milagros del XX. De manera que tal desarrollo supone un doble proceso de captación del hecho artístico, en su doble faceta ético-estética, como muestra del sentir de una época, y de devolución transformadora, inconsciente, tras haber pasado la obra por el filtro sociocultural de nuestra propia contemporaneidad.

relato de dos o más historias independientes; es lo que ocurre, por ejemplo, en el film *Kwaidan* (Masaki Kobayashi, 1964; *Vid. Infra*, cap. VI. 1.) ; la *subordinación* implicaría el enmarcado de las historias dentro de niveles diegéticos, de manera que la historia A quedaría configurada como historia principal, y contendría, en un nivel diegético inferior, al resto de historias (B, C), como ocurre, por ejemplo, en filmes como *Al morir la noche* (Alberto Cavalcanti *et alii*, 1945); el *encajamiento* surgiría del posicionamiento, dentro de cada nivel diegético, de la historia en un lugar dependiente del nivel inmediatamente superior que la contiene (A contiene a A', y a su vez A' a A'').

Por su parte, la *coordinación* trabaja a partir del leve entrecruzamiento entre historias cuya anécdota se conserva fundamentalmente prístina; en una relación de mutua dependencia, las historias y sus constituyentes se cruzan; los personajes y sus circunstancias desbordan los límites de su universo ficcional y transitan libremente en un nuevo marco de relaciones que amplían sus horizontes diegéticos. La interconexión de universos diegéticos construye una única narración fílmica a partir del entrecruzamiento de historias cuyos universos ficcionales, independientes dentro de su contexto literario, se rozan tangencialmente en el filme, de manera que pueden comunicarse gracias al tránsito de los personajes de una a otra esfera narrativa. La narración fílmica sirve de marco relacional a todas ellas y facilita el encuentro y la fluencia, siendo la característica principal de tal arquitectura su permeabilidad. La imagen metafórica que sugiere el trabajo fílmico de las historias es el de una mezcla compacta de agregados perfectamente diferenciables, unidos entre sí por vasos comunicantes, no el de una disolución, pues por mucho que sus componentes fluctúen y se reubiquen, siempre se asociarán con el mundo de relaciones que les es propio, y actuarán conforme a sus principios, en plena coherencia con lo establecido originalmente por la ficción literaria. Remitimos al análisis de *Vidas cruzadas/Short Cuts*, de Robert Altman, que ejemplifica este empleo (*Vid. Infra*, cap. VI. 1.).

Por último, la *fusión de universos diegéticos* nace cuando no es posible detectar una relación de subordinación o inferioridad de unos textos con respecto a otros: las anécdotas textuales se funden íntimamente, así como los universos ficcionales se convierten en un único escenario dinamizado por la interrelación de sus elementos. Tal fusión se da, verbigracia, en el filme *La lengua de las mariposas* (José Luis Cuerda, 1999; *Vid. Infra*, Segunda Parte). Cuando hay un desequilibrio evidente entre las

aportaciones de cada texto, con un texto principal que sirve de base a la película, prestando el resto de narraciones elementos muy puntuales y escasos –situaciones, personajes, (sub)tramas– que se incorporan armoniosamente en el conjunto, hablaríamos entonces de *ósmosis* o *asimilación*. La base textual del filme está compuesta por un cuento que se amplía para asimilar unos pocos elementos puntuales procedentes de otros cuentos del mismo u otro autor o autores. Tales elementos contribuyen a dar coherencia y consistencia al relato audiovisual, pero su importancia es secundaria y accidental; el desequilibrio a favor de la narración de base hace que la asimilación busque complementar y reforzar la historia; aunque su añadido sea supletorio, el tema del texto afluyente habrá de concordar con el del texto receptor, por lo que los eventuales aspectos en contradicción deberán ser silenciados. Tal es el caso de la película *Ojos negros* (Nikita Mijalkov, 1987; *Vid. Infra*, cap. VI. 2.).

Los niveles de asimilación u ósmosis pueden ser variables. Sobre la base textual principal, es una asimilación *heterónoma* o defectiva cuando la adaptación sólo admite algunos elementos procedentes de los otros cuentos, y *equilibrada* cuando la presencia de los elementos afluentes es importante para construir la narración. La adquisición puede ser *literal* cuando no se realizan apenas cambios sobre el planteamiento de los originales literarios en ósmosis, o *libre* cuando se opera sobre los textos fluentes para modificarlos, *total* cuando se toma la anécdota literaria en su conjunto, y *parcial* cuando sólo se traslada una parte, *mínima* si su peso no contribuye al incremento del espesor diegético y *máxima* si su influencia en la trama fílmica es decisiva.

(2) Ejemplificaciones.

Un caso típico de desarrollo fílmico es la *ejemplificación*, por medio de la que se pasa del relato iterativo propio del cuento a la representación singularizada, en diferentes momentos del tiempo diegético, de las acciones resumidas por la narración.

(iii) Desarrollos descriptivos.

(1) Desarrollo de ambientes.

Entendemos por desarrollo de ambientes el planeamiento fílmico de las ubicaciones, cuando éstas no son meramente mostradas como fondos en los que tiene lugar la acción, sino como elementos activos del espacio dramático. La ambientación

crea espacios semánticamente relevantes por cuanto se arrojan el papel de potenciadores argumentales.

(iv) Desarrollos de los personajes.

(1) Desarrollo del carácter de los personajes.

El cineasta puede optar por un desarrollo de la personalidad, de la manera de ser y estar de los caracteres literarios, o bien desarrollar su “mundo”, haciendo hincapié en su pertenencia a un determinado grupo social, su filiación ideológica, sus creencias religiosas, sus aspiraciones y expectativas, su nivel de vida, su círculo de amistades y conocidos, sus inquietudes intelectuales, etc. Ambos condicionantes pueden dar pie a diálogos y escenas inéditos con respecto al texto de partida.

(2) Desarrollos intertextuales de los personajes.

Otra opción a veces empleada son los *desarrollos intertextuales*, cuando un personaje concreto, con una identidad insoslayable y clara, es compartido, al mismo tiempo, por varias obras literarias distintas e incluso distantes en el tiempo, respondan o no a una autoría múltiple. En este caso, el filme puede optar por crear a su personaje a partir de la fusión de los rasgos de apariencia y carácter que presenta en cada texto, o bien centrarse en el desarrollo de las pautas proporcionadas en exclusiva por el texto fuente, como sucede con el Nick Adams de *Los asesinos* (Robert Siodmak, 1946; *Vid. Infra*, nota 276). Hay casos más complejos: el abogado Marcelo Hardoy aparece en varios textos de Julio Cortázar, siempre retratado como un tipo vividor y nocturno amante de la juerga y la milonga. Apenas apuntado en el relato “Diario para un cuento”, en cambio su personalidad y sus circunstancias se desarrollan plenamente en el cuento “Las puertas del cielo”; la narración en primera persona permite trazar junto al doctor Hardoy un recorrido por el inframundo porteño, en expresa alusión simbólica al viaje por los círculos del infierno de Dante en *La divina comedia*, circunstancia que será bien aprovechada por Bokova a la hora de diseñar al personaje fílmico de Pablo Hardoy (*Vid. Infra*, cap. VI. 1.).

(3) Desarrollo del contexto temporal de los personajes.

El desarrollo fílmico de los personajes puede ir unido al ambiente y la época en que éstos se mueven. El contexto es importante porque sirve como elemento de

ubicación temporal de la historia y aporta verosimilitud al relato. El contexto histórico del relato es el condicionante externo de una época o lugar, y explica el por qué de las formas de vida materiales, concretas, manifestadas en la diegésis: el nivel de prosperidad de una sociedad, el ambiente de libertad o de represión asociado a un régimen político, etc, llegan a permear la trama y convertirse en elemento de composición del argumento. En *Diario para un cuento* de Bokova vemos cómo se insiste en destacar, frente al laconismo del texto, la influencia del régimen de Perón en los comportamientos y actitudes vitales de los personajes, así como en sus carencias y limitaciones existenciales, sus prejuicios e imperativos morales, que acusan un déficit de libertad de expresión y de autonomía de acción (*Vid. Infra*, cap. VI. 1.).

El filme puede también desarrollar el contexto histórico de la narración, dando carta de naturaleza visual al espacio, al tiempo y la circunstancia que rodean al acto de enunciación de la historia.

Cuando se desarrolla un personaje fílmico, se desarrollan también sus conexiones con el mundo al que pertenece y, a partir de las pinceladas dadas por el cuento, se le inventa un pasado, una biografía, una proyección de futuro. El *yo*-personaje y su circunstancia histórica, política, económica, social y cultural determinarán la elección de un léxico, el empleo de unas construcciones sintácticas, de unos apoyos idiolécticos. El argot usado por los personajes fílmicos colorea sus discursos y diálogos para hacerlos creíbles y para marcar su diferencia y su singularidad.

(4) Desarrollos de la trama ligados a los personajes.

El desarrollo de los personajes se relaciona íntimamente con la dilatación de la trama. Entre los caracteres pueden surgir conexiones específicamente cinematográficas, amores y odios de celuloide explicables desde una construcción guionística, deseables por el espesor narrativo que aportan, medido en términos durativos, a la cinta. Personajes planos, apenas esbozados en el cuento, densifican y ramifican la trama, establecen parentescos, hacen amistades o acompañan simplemente, sin llegar a cumplir un papel decisivo, pero aportando su visión del mundo, llenando los espacios vacíos dejados por el cuento, dando pie a escenas y éstas a su vez a acciones y diálogos contenidos en potencia en el cuento o a veces levemente sugeridos. Ello ocurre, por

ejemplo, con el desarrollo fílmico de Nick Adams en *Forajidos* de Robert Siodmak (*Vid. Infra*, cap. VI. 1.).

(5) Personajes-puente.

Son personajes que existen de manera autónoma e independiente en el texto de partida, en el que pueden ostentar, incluso, un carácter protagónico, y que en la construcción fílmica, a raíz de la fusión de universos diegéticos propiciada por los filmes de base politextual, facilitan el engranaje sin traumas de las diferentes historias, a partir del establecimiento de nexos de parentesco o proximidad con los personajes pertenecientes a las otras historias. Tal es el caso de la Carmiña fílmica de *La lengua de las mariposas* (*Vid. Infra*, Segunda Parte), que, procedente del texto fuente “Carmiña”, pasa a ser en la ficción fílmica hermanastra del niño protagonista.

(6) Estereotipado.

Procedimiento estilístico por el que el personaje literario adquiere en el filme unos atributos permanentes (indumentaria, actitud vital, moralidad, lenguaje) que responden a un dominio genérico que, situado fuera del filme mismo, sirve como horizonte referencial y le presta gran parte de sus símbolos. El estereotipado sublima e idealiza a los personajes literarios, enfatizando ciertos aspectos de su apariencia, carácter y *modus vivendi*, hasta encajarlos dentro del molde estricto que imprimen las expectativas de su pertenencia al género. La fisicidad de los personajes fílmicos favorece la creación de imágenes fuertemente connotadas mediante la superposición de una serie de rasgos visuales fáciles de asumir por el espectador y susceptibles de almacenaje en el depósito del imaginario colectivo. La fijación consigue tipos de gran consistencia, asumidos sin rupturas por el género cinematográfico de acogida, convertido, así, en medio revitalizador, si bien los nuevos arquetipos acusan un empobrecimiento causado por la fuerte idealización de sus rasgos inmanentes.

El estereotipado es una operación de tránsito compleja que cuenta con los receptores de los mensajes artísticos y apunta a un proceso de construcción social de imágenes colectivas. Los arquetipos literarios, que habitan de manera estable en el marco de sus universos simbólico-estéticos de referencia, migran al filme, que los toma prestados acentuando determinados rasgos permanentes en virtud de nuevos horizontes

estéticos generadores de nuevos arquetipos fundamentalmente fílmicos. Tal es el caso del Ringo Kid de *La diligencia* John Ford, 1939; *vid infra*, cap. VI.1.).

(7) Simbolismo.

El personaje individualizado en el texto, que no se representa más que a sí mismo y habita de manera aislada en el universo ficcional, puede convertirse en el filme en símbolo de un grupo humano o clase social determinados, y su trayectoria fílmica entonces expresa los imperativos de conducta y las expectativas vitales de su grupo de pertenencia. El Ringo Kid de *La diligencia* (1939) o el Dave de *2001: una odisea del espacio* (1968) asumen su periplo como un destino colectivo en el que los pioneros americanos, en el primer caso y la humanidad, en el segundo, se hallan implicados (*Vid. Infra*, caps. VI. 1. y VI. 2, respectivamente).

(v) Desarrollos de la instancia narrativa.

La instancia narrativa puede sufrir en el filme ciertos desarrollos. En el cuento en primera persona, el narrador-protagonista se presenta en dos tiempos: el *yo narrador* y el *yo protagónico*, separados ambos por un lapso de tiempo determinado, cuya duración en ocasiones no se explicita. El yo narrador nos cuenta algo que a ese yo narrativizado le sucedió o que presenció o hizo en un cierto momento de su pasado. En el filme, el yo narrativizado puede desarrollarse facilitando informaciones sobre su persona, bien sea por medio del añadido de diálogos, pensamientos en *off*, la concreción visual de su “espacio psicológico” (las personas, objetos y lugares a él asociados), bien por el añadido involuntario de los rasgos de su presencia física, lo que podríamos llamar el componente humano, la persona del personaje, concretada en la mirada, los rasgos faciales, el tono de voz o el estado anímico. Asimismo, es posible que el filme desarrolle las circunstancias vitales el yo narrador, como por ejemplo en *Diario para un cuento*, donde Bokova recrea el entorno próximo del Elías Denis del presente, a quien se le atribuye la narración en imágenes.

(vi) Desarrollos simbólicos.

A partir de las sugerencias del texto matriz, el filme desarrolla la potencia semántica de ciertas imágenes que remiten a objetos dotados de polisemia, susceptibles de entrar a formar parte de un juego de identidades y expectativas espectatoriales

(como, por ejemplo, la sombra agrandada del gato en *Satanás/The Black Cat* (Edgar G. Ulmer, 1934).

(vii) Desarrollos temáticos.

El filme puede desarrollar el tema o idea general abstracta que mueve a la acción en el cuento y que constituye la entraña de su argumento. El tema está asociado a ciertos ambientes y atmósferas y también a la influencia de un dominio genérico determinado. Es posible que el guión reconstruya las pautas temáticas y genéricas a partir de los vacíos proteicos del cuento, pero también que recoja elementos y constantes presentes en otros cuentos del autor. Esto último se aprecia en el guión de Anthony Veiller para *Forajidos* (Robert Siodmak, 1946; *Vid. Infra*, nota 273).

4. Sustituciones.

Modalidad de supresión en la que los elementos de la ficción literaria desaparecen y son reemplazados por otros pertenecientes a la construcción fílmica, de manera que, aun siendo diferenciables, cumplen un cometido similar o poseen la misma función que en el cuento, siendo su intercambiabilidad la principal característica de los sustituidos y los sustituyentes.

5. Adquisiciones.

Añadidos de elementos argumentales, situaciones o personajes procedentes de universos diegéticos heterónomos que se incorporan a la narración fílmica sobre la base de un cuento principal, provocando entonces la fusión de universos diegéticos o la ósmosis una ampliación del texto de partida.

6. Añadidos

Si los desarrollos parten de elementos contenidos en el cuento, sean de la naturaleza que sean, los añadidos son libres creaciones del espíritu artístico del autor fílmico quien, al interpretar la voluntad del cuentista, alumbra situaciones, personajes o vertientes argumentales completamente nuevas, inexistentes y no sugeridas por la obra literaria. Los añadidos pueden ser *totales*, cuando parten de situaciones por completo inéditas, o *parciales*, cuando una situación literaria previamente existente se modifica con la adición de elementos plenamente fílmicos, no presentes ni sugeridos por el texto de partida.

Los añadidos fílmicos son la manera en que el cineasta, a través del trabajo guionístico original, interpreta los “silencios significativos” del texto, imagina ese fuera de campo lingüístico que acecha a todo cuento y aprovecha una –a veces minúscula– parte literal para ofrecer su propia obra desde nuevos principios, en una lectura libérrima, en la que el texto es sólo una lanzadera o proyectil de ideas.

Tanto la adaptación como la re-creación recurren a los añadidos fílmicos. Sin embargo, los añadidos de las adaptaciones son circunstanciales; procuran seguir la estela argumental o estilística del texto, procurando con ello conservar y poner de relieve los vínculos entre filme y cuento. Los añadidos de las re-creaciones, en cambio, aportan giros argumentales o estilísticos inesperados, fruto del intenso trabajo de reinterpretación y reelaboración; el texto matriz se convierte en crisol de las ideas propias del cineasta, decantadas en la traslación fílmica para ofrecer una lectura radicalmente nueva de aquél.

Algunos de los más importantes añadidos fílmicos son:

- i. Añadidos argumentales.
- ii. Añadidos de escenas y situaciones dramáticas.
- iii. Añadidos de diálogos y monólogos.
- iv. Añadidos de personajes.

(1) Personajes-bisagra.

Libres añadidos de la ficción fílmica que facilitan la articulación y encaje natural de las diferentes piezas de la diégesis por medio de existentes nuevos con atributos relacionales y de cohesión, con presencia en diferentes entornos y ambientes a los que pertenecen los personajes de raíz literaria, entre los que favorecen el tránsito y la fluctuación. De escasa relevancia argumental (comparsas, emisarios, testigos), poseen, empero, gran importancia funcional, sobre todo en los filmes de base politextual que recurren a la coordinación. Tess y Zoe Trainer cumplen este cometido en *Vidas Cruzadas/Short Cuts*, de Robert Altman (*Vid. Infra*, cap. VI. 1).

(2) Epifanía.

El autor literario aparece como personaje naturalizado en la obra fílmica, con un rol propio y una carga simbólica o narrativa asociada a una línea argumental sólida y perfectamente reconocible en la película (habría que distinguir, por tanto, esta categoría del más usual y tributario cameo escénico). Como huella que delata la presencia de un nivel narrativo en otro, la epifanía se considera estrategia concurrente en una especie de metalepsis fílmica, más que como añadido *ex nihilo*, y por tanto, su estatuto ontológico es ambiguo, al poderse considerar, desde el punto de vista textual, como una operación de desarrollo.

- v. Añadidos de ubicaciones.
- vi. Añadidos de acontecimientos.
- vii. Añadidos de valores estéticos y elementos simbólicos.

Libre añadido de ideas y representaciones objetuales cargadas de potencia simbólica y altamente sintética con significado múltiple, y que despliegan un juego de identidades que buscan provocar un efecto estético de extrañamiento.

- viii. Añadido de valores éticos y elementos ideológicos.

Libre añadido de ideas y representaciones objetuales cuya potencia simbólica apunta a reflexiones éticas que trascienden el marco de las imágenes que las contienen, apuntando a concepciones y pensamientos generales de carácter abstracto (ello ocurre, por ejemplo, con la pareja de periquitos en *Los pájaros* (Alfred Hitchcock, 1963; *Vid. Infra*, cap. VI. 2.).

VI. ANÁLISIS FÍLMICOS: UNA PANORÁMICA INTERNACIONAL

VI.1. ADAPTACIONES

Kwaidan (Masaki Kobayashi, 1964)

Kwaidan (Masaki Kobayashi, 1964) es un filme de culto japonés basado en cuatro relatos recopilados a principios del siglo pasado por el orientalista Lafcadio Hearn. Estos cuentos son “La historia de Miminashi Hōichi”, “Yuki-On’na”²⁶⁰, “La reconciliación”²⁶¹ y “En una taza de té”²⁶².

La estructura narrativa del filme es aparentemente muy sencilla, ya que a partir de los textos matriz elabora cuatro episodios que nos muestran historias en apariencia independientes. El único nexo evidente entre los episodios es su inclusión en el género de terror, pero, a poco que nos adentremos en su entramado ficticio, hallamos otros elementos que justifican su yuxtaposición y que la integran en una estructura narrativa de gran solidez arquitectónica.

Las cuatro son historias cerradas, donadas al cine por una tradición preliteraria, fijada por el compilador con una innegable vocación artística, que sabe conservar prístinas las anécdotas, pero reelabora el lenguaje vehicular en un sentido ya claramente literario. Kobayashi no bebe directamente en las fuentes de la tradición oral nipona, sino en la obra escrita de Hearn, autor interpuesto entre el legado cultural japonés y la reescritura fílmica de las historias.

El nexo de unión entre ellas va más allá de un mero encuadramiento temático-genérico. El fondo en que se enmarcan las historias se asume como un todo coherente y

²⁶⁰ Podemos encontrar ambas en el volumen *Kwaidan. Cuentos fantásticos del Japón*, Madrid, Alianza, 2007, pp. 9-22 y 79-84, respectivamente.

²⁶¹ Recogida en el compendio *Sombras*, Gijón, Satori, 2011, pp. 15-19. El nombre del cuento se transforma en el filme, para pasar a denominarse “Pelo negro”. El título deriva de una larga tradición nipona que vincula el cabello largo con el carácter fantasmagórico asociado al personaje portador de estos rasgos fisionómicos, un espectro generalmente femenino, conocido en Japón como *yūrei*.

²⁶² Esta historia está compilada en *Kotto. Being Japanese curios, with sundry cobwebs*, Stockbridge, HardPress Editions, 2008, pp. 9-17.

da pie al diálogo entre las diferentes piezas sueltas en el filme, origen de una fructífera narratividad nacida de la semiosis simbiótica de sus elementos constituyentes. Es un diálogo de impronta etnográfica, que asume la pertenencia de estas historias a un mismo substrato imaginario, a un mismo horizonte cultural y a un mismo destino interiormente sentido y vivido por el pueblo japonés. Y es ese fondo el que nos habla de un mundo primitivo, tradicional y feudalizante ya extinto, almacenado en la memoria genética, en que perviven formas de vida olvidadas, prácticas sociales (desde el rito funerario hasta el juego infantil) y formas de organización en desuso: el mundo del samurái y de la institución del sogunato. Un mundo en donde las fronteras entre vivos y muertos son muy tenues, y cuya frágil masa campesina, depositaria de la cultura oral, manifiesta su piedad a los ancestros mediante un temor reverencial a los espíritus en cuya existencia cree y a la que atribuye fenómenos inexplicables de la naturaleza.

Los relatos enfatizan el poder místico de la noche, reino de las sombras. Las apariciones fantasmales son presencias corpóreas y viven en su propia dimensión sin tiempo, sintiendo las ausencias y añorando. Su espíritu queda prendido en los lugares que habitaron y amaron, como en el cuento “La reconciliación”. O se manifiestan como fuerzas omnipotentes, mitos compartidos por cientos de generaciones que, empero pueden mostrar su debilidad al enamorarse de un rostro bello, como en el relato “Yuki On’na”, alusivo a la leyenda de la Mujer de Nieve, que Hearn reelabora a partir de las múltiples versiones coexistentes en el acervo japonés.

La translación fílmica contribuye a continuar fijando la memoria oral y vivificar la tradición, otorgándole una forma concreta por medio de la imagen. La adaptabilidad de las historias no proviene en este caso del juego con los lugares de indeterminación del cuento. El autor cinético tiene que trabajar a partir de un material consolidado y que le viene dado a través de los siglos. La originalidad, en este caso, tiene su baza principal en el tratamiento visual de los materiales narrativos, en la toma de determinados elementos simbólicos que hablan directamente al *yo* atávico que subsiste en el individuo contemporáneo, en el juego con los miedos colectivos inconscientes, en la universalidad de los tópicos empleados, en la belleza poética de los encuadres y en las armonías pictóricas de la planificación (fotograma 1).

La ambientación refuerza el carácter ficticio de la diegésis fílmica. Los decorados irreales destruyen el concepto occidentalizante de la imagen como reflejo de

la realidad, y nos hablan de una imagen interior, reflejo del sustrato imaginario tanto como de un proceso de apropiación e interpretación personal de los motivos literarios a través de medios cinéticos: banda sonora, escenografía, efectos especiales y juegos de luz que constatan fantasmagorías transitando por la pantalla como prueba de la existencia de activos universos paralelos (fotograma 2).



FOTOGRAMAS 1 Y 2

El episodio más interesante del filme, desde el punto de vista narrativo, es “Hōichi el desorejado”, ya que no sólo supone un transvase de los materiales tradicionales compilados por Hearn en “La Historia de Miminashi-Hōichi”, sino que desarrolla una parte del *Heike monogatari*, uno de los poemas épicos más importantes del Japón, donde se cuenta la lucha entre los clanes Minamoto (Gengi) y Taira (Heike) y la extinción de la casa Heike en la batalla de Dan no Ura. Si el nivel diegético cuenta la historia de Hoichi, tal como recoge Hearn, el nivel intradiegético narra una parte del *Heike*. El dramatismo de las escenas correspondientes a la narración de la batalla, la crueldad de la casa rival, el decadente refinamiento de la corte y la actitud hierática de los personajes nos hablan del fin de una era de esplendor sin parangón en Oriente, que el autor cinético evoca con la misma nostalgia que el *Heike*, aunque expresada en lenguaje visual de recorridos panorámicos y travellings a lo largo de un tapiz narrativo.

La confluencia de universos diegéticos se consigue no por fusión, sino mediante la invasión del nivel diegético superior por el inferior, al irrumpir los personajes del *Heike*, colocados en el nivel intradiegético, en el nivel diegético que narra la historia del *biwa hōshi* Hōichi.

El último episodio del filme, “En una taza de té”, es el que más literalmente interpreta el texto literario en que se inspira. En él aparecen asimismo dos niveles diegéticos: el principal, ubicado temporalmente en 1900, la época contemporánea a Hearn (*Kotto* fue publicado en 1910), y el subdiegético, situado, como en el relato, dos siglos y dos décadas antes de esa fecha. La voz *off* narra en tercera persona, tomando del relato de Hearn la mayoría de sus elementos lingüísticos, de una manera asombrosamente respetuosa con el original, del que modifica tan solamente algunos elementos contextuales necesarios para la comprensión de la historia por su auditorio espectador, y conserva la reflexión literaria alusiva al truncamiento de que son objeto ciertas ficciones, como la que nos trae a colación este episodio. En cuanto a los hechos fantásticos narrados en el nivel subdiegético, el autor cinético opta por mantener la estructura dialogada del original (modernizando, eso sí, el lenguaje ceremonial empleado por Hearn), reforzándola con el añadido de elementos dramáticos ausentes en el texto y con la escenificación de acciones narradas en aquél. Kobayashi aprovecha la brusca interrupción de la subdiégesis literaria para aventurar su propio final inacabado, realizando así el componente terrorífico de la historia y enlazándolo con la diegésis fílmica, que continúa a expensas de la imaginación del autor cinético. La conexión entre ambos niveles de la diegésis se produce por ósmosis: el protagonista del nivel diegético, un anciano escritor, es víctima de un extrañamiento similar al que sufren los personajes de su historia: su alma, atrapada en el agua de té, queda contaminada por el terror de la ficción inconclusa, cuya fuerza sugerente apela directamente a la emotividad del espectador: «Se me ocurren varios finales posibles, pero ninguno de ellos satisfaría vuestra imaginación. Prefiero dejar que decidáis por vosotros mismos cuál podría ser la consecuencia de tragarse un alma» [02h 39’ 05’’-02h 39’ 27’’].

Diario para un cuento (Jana Bokova, 1998)

Diario para un cuento (Jana Bokova, 1998) mantiene muchos de los elementos estéticos del relato homónimo de Julio Cortázar pero, a pesar de este respeto, que alcanza el extremo de homenaje²⁶³, realiza un trabajo profundo de transformación y

²⁶³ El filme proclama claramente su filiación con el universo literario de Julio Cortázar y, para ello, hace guiños intertextuales presentando pequeñas escenas, a modo de homenaje, con alusiones inequívocas a

desarrollo de los constituyentes narrativos, particularmente de los personajes y los ambientes a ellos asociados.

Mientras en el nivel verbal el filme, mediante la voz *off* del narrador protagonista, anuncia una gran distancia cronológica con respecto a los hechos que se cuentan, en el nivel de la imagen opta por devolvernos al pasado actualizándolo y disfrazándolo de un presente continuo, para desde él reconstruir a una Anabel contextualizada junto con su mundo, su ambiente y sus relaciones profesionales y amorosas.

Hay historias que a uno le llevan mucho tiempo ponerse a escribir. Quisiera que mi amigo Bioy Casares me ayudara, porque siempre lo admiré como escritor. Dudo que así sea porque terminaríamos la noche conversando sobre vampiros. Si yo le hablara a Bioy sobre la historia que quiero escribir, él seguramente empezaría en su perfecto inglés, con el poema de Edgar Allan Poe:

It was many and many years ago/ in a kingdom by the sea /that a maiden that /there lived/whom you may know/ by the name of Annabel Lee.

Claro que Anabel no se llamaba Lee, y hacía años que no era una doncella.

Y lo que pasó, pasó en un lugar que de reino tenía poco, o nada [0h 01' 17''-0h 02' 8''].].

La versión fílmica suprime el intelectualismo de las digresiones estéticas y lo sustituye por un juego de planos enteros o medios que nos devuelve la imagen subjetivizada de Anabel tal como es vista por los ojos del protagonista, Elías: la mujer soñada, vestida de rojo, en plena calle, iluminada por los neones de los cabarets, envuelta en la música del bandoneón; en el contraplano, Elías la mira intensamente. En casa de la novia oficial, Susana, Elías confunde con Anabel a una mujer parecida, fruto quizás de una visión; mientras asciende por las escaleras, el joven la contempla arrobado. La ubicua Anabel es una proyección mental que, con variantes, se repite constantemente a lo largo del filme, confirmando la obsesión del *voyeur* por retenerla en su memoria.

El esquemático “lumpen” al que pertenece Anabel despliega un surtido fílmico de apariencias diversas: vida bohemia, noche, peleas callejeras, espectáculo, consumo

otras obras maestras de la narrativa cortazariana, como “Las babas del diablo” y *Rayuela*. La primera se alude introduciendo en el campo visual a dos muchachos que fingen encontrarse en la escena de un crimen, con uno de ellos en el rol de fotógrafo y otro en el de asesinado; la segunda cierra alegóricamente el filme por medio de un niño que, jugando a la rayuela, llega hasta la casilla del cielo mientras un tango nostálgico se desborda por el balcón que da al paisaje parisino.

de droga, trata de blancas y otras formas de delincuencia. Las referencias minimalistas sobre el espacio literario encuentran plena correspondencia con lugares y ambientes que, si bien no existen fuera del filme, pueden intuirse ya en el cuento:

Porque también Anabel se movía en el aire espeso y sucio de un Buenos Aires que la contenía y a la vez la rechazaba como a una sobra marginal, lumpen de puerto y pieza de mala muerte dando a un corredor al que daban tantas piezas de tantos otros lumpens, donde se oían tantos tangos al mismo tiempo mezclándose con broncas, quejidos, a veces risas²⁶⁴.

El Gato Negro es deudor de esa atmósfera arrabalera que trasuda el texto literario; punto de encuentro del hampa bonaerense, en él se citan prostitutas, marineros y otros amantes ocasionales, además de constituirse en centro de esparcimiento y sociabilidad. La voz *off*, que contiene reminiscencias de la narración literaria, nos lo presenta: «El Gato Negro no era ni el mejor ni el peor cabarete de la ciudad, pero yo me dejé amarrar encadenado por ese mundo de milongas en el que pronto habría una muerte de por medio» (0h 11' 01''- 0h 11' 12''). Mientras, la planificación nos sumerge en un ambiente cargado, nocturno, decorado con motivos irreales y exóticos, en el que se insertan planos de las prostitutas agazapadas, entre las que destaca la figura rotunda de la Dolly (fotograma 3).



FOTOGRAMA 3

Los espacios del filme contienen el alma de quienes los habitan. Si el Gato Negro es una metáfora del pecado y de la noche, la habitación de Anabel, esa “pieza en Reconquista al quinientos” del cuento, se manifiesta como una prolongación de ella

²⁶⁴ Cortázar, Julio, “Diario para un cuento”, en *Deshoras, op. cit.*, p. 150.

misma, como una concreción de la feminidad, útero protector y espacio íntimo de confidencias dolorosas, hechas entre fotografías y grabados viejos, bajo la luz amarillenta que matiza la belleza de los cuerpos desnudos con un resplandor dorado y suave: otra imagen subjetiva, positivada por el recuerdo, multiplicada por un juego de perspectivas y miradas (la del gran imaginador, la del espectador, la de Elías, la de Anabel) que confluyen en el foco de atención principal, el centro de un espejo.

Desde el Gato Negro se explica la existencia de personajes exclusivamente fílmicos, como el pianista Bruno o Tito, el dueño y *showman* del local; su intervención dará lugar a diálogos y escenas añadidas *ex profeso* a la trama, contribuyendo a densificarla, en plena concordancia con los apuntes hechos en el cuento sobre la “mala vida” en la que vegetan estos desclasados: «Y ahora al final del camino me pregunto cómo pude vivir en esa superficie bajo la cual resbalaban y se mordían las criaturas de la noche porteña, los grandes peces de ese río turbio que yo y tantos otros ignorábamos»²⁶⁵.

La fusión de personajes literarios –el ex socio de la traductora y el abogado Hardoy– procrea al concupiscente sexagenario Pablo Hardoy, quien como el Virgilio de Dante, acompaña a Elías en su viaje iniciático por los círculos inferiores del infierno: cabaret, lupanar, puerto. El trabajo guionístico del filme recurre al préstamo intertextual para profundizar en el carácter del doctor Hardoy, en sus vínculos y conexiones con el arrabal palermitano. «Yo soy el doctor Hardoy, un abogado que no se conforma con el Buenos Aires forense o musical o hípico, y avanza todo lo que puede por otros zaguanes»²⁶⁶. Así es como se presentará a sí mismo en “Las puertas del cielo”.

En dicho cuento, la milonga es ese infierno habitado por monstruos privados de *voluntas*, pero dotados en cambio, por una suerte de mecanismo compensatorio, de una *voluptas* que les devuelve su humanidad contaminada por el vicio. Es el festival de la carne:

En mis fichas tengo una buena descripción del Santa Fe Palace, que no se llama Santa Fe ni está en esa calle, aunque sí a un costado. Lástima que nada de eso pueda ser realmente descrito, ni la fachada modesta con sus carteles promisorios y la turbia taquilla, menos todavía los junadores que hacen tiempo en la entrada y lo calan a uno de arriba abajo. Lo que sigue es peor, no que sea malo porque ahí nada es ninguna cosa precisa; justamente el caos, la confusión resolviéndose

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 150.

²⁶⁶ Cortázar, Julio, “Las puertas del cielo”, en *Bestiario*, Alfaguara, Buenos Aires, 1995, p. 110.

en un falso orden: el infierno y sus círculos. Un infierno de parque japonés a dos cincuenta la entrada y damas cero cincuenta. Compartimentos mal aislados, especie de patios cubiertos sucesivos donde en el primero una típica, en el segundo una característica, en el tercero una norteña con cantores y malambo. Puestos en un pasaje intermedio (yo Virgilio) oíamos las tres músicas y veíamos los tres círculos bailando; entonces se elegía el preferido, o se iba de baile en baile, de ginebra en ginebra, buscando mesitas y mujeres²⁶⁷.

En el filme, la melodía del bandoneón acompañará a Hardoy como advertencia simbólica de su contacto con el lumpen bonaerense. Bokova traza puentes musicales con la escritura cortazariana, tan influenciada y tensada por el ritmo²⁶⁸. El desarrollo del carácter de Pablo se asocia estrechamente al ambiente de perdición y tango donde el placer carnal sólo es comparable al placer de la mesa; hedonista, antifranquista, putero, se entrega con dedicación al oficio de vivir la vida hasta el mismo instante de la muerte. Pablo Hardoy/Virgilio llegará a las puertas del cielo, pero nunca podrá cruzarlas.

La Susana literaria, tan “previsible y hasta cacofónica” es apenas una anécdota en el cuento, una figuranta cuya verdadera identidad se oculta, amparada en su “cómoda conciencia de propietaria”. En cambio, la Susana de Bokova irradia un poderoso magnetismo, asociado con los espacios que le son propios, ya sea como mecenas y *salonnière* (fotograma 5), como galerista de arte o como esporádica inquilina de la villa campestre que su familia posee en el extrarradio de Buenos Aires. Si en el cuento todos los esfuerzos narrativos confluyen en Anabel, desde el principio del filme la sensata, ambiciosa y lógica Susana se convierte en el contrapunto de la aniñada y tierna hetaira, a quien roba protagonismo y planos, y a quien terminará por considerar solamente una aventura exótica de su novio escritor (fotograma 4).

El desarrollo fílmico de la personalidad de Susana construye, de paso, su propio ambiente como reverso de este “mundo del revés”: un Buenos Aires diurno y aburguesado, de atmósferas diáfanas y limpias, ordenado por una hipócrita moral

²⁶⁷ *Ibidem*, pp. 115-116.

²⁶⁸ Conocida es la interpretación que del tango hace Julio Cortázar como expresión sensible del alma bonaerense, reflejo del anti cosmopolitismo y la cerrazón del pueblo argentino, pero a la vez vía sublimatoria de sus ansias de arte: « [En el tango] están muchas de nuestras frustraciones, nuestros tabúes, nuestros complejos; no hay prácticamente nada bueno, todo es malo o en todo caso todo es triste, desesperanzado. Pero, claro, hay ese milagro que con todos esos elementos negativos se alcance una especie de solución de belleza en la música, en muchos textos y en las voces que lo han cantado, Carlos Gardel o Susana Rinaldi. Esa especie de alquimia que hace que una cosa bastante torpe consiga salir, con un darse vuelta la tortilla, por un camino de gran hermosura». En González Bermejo, Ernesto, *Conversaciones con Cortázar*, op. cit., p. 109.

puritana y una red de relaciones e intercambios imprescindibles para escalar puestos en la pirámide social.



FOTOGRAMAS 4 Y 5

La diligencia (John Ford, 1939)

Mientras en el cuento de Haycox lo que importa es la diégesis, la obra fordiana sobrevalora a los personajes y prefiere romper el flujo narrativo en beneficio de la construcción actitudinal de los caracteres fílmicos (recordemos a este respecto que la fisicidad de los personajes en el cine hace que, obligatoriamente, el espectador se fije en ellos, en tanto foco de atención especial de iconicidad incontestable, y en cuanto la narratividad cinematográfica surge de la sucesión temporal-rítmica de fotogramas de naturaleza espacial-visual).

Partiendo de estos principios, connaturales a la propia esencia del relato cinematográfico, observamos como en el texto base²⁶⁹ el joven protagonista, Malpais Bill, apenas recibe atención por parte del autor, quien le describe simplemente como “el hombre rubio”. En cambio, en la versión fílmica, su equivalente es Ringo Kid, un personaje fuertemente definido según el estereotipo del forajido. Veamos alguno de sus rasgos: externamente, se le representa como un *cow boy* con tejanos y sombrero, pistola y botas con espuelas. En cuanto a su personalidad, es un ser hosco, solitario y en cierto

²⁶⁹ El relato de Haycox “Stagecoach to Lordsburg” puede consultarse en el siguiente enlace: <http://thenostalgialeague.com/olmag/haycox.html>

punto antisocial; sin embargo, si no se atañe a las leyes de los hombres no es porque sea un malhechor, sino porque no cree en ellas: justiciero individualista, se rige por sus propios códigos de conducta, hecho perfectamente coherente con su condición de pionero americano y la vitalidad requerida para domeñar el indómito *far West*; la simbiosis con el territorio y el paisaje es perfecta (fotograma 6).



FOTOGRAMA 6

El filme escarba aun más en la psicología del personaje y lo presenta como un ser traumatizado por un pasado doloroso, forjado como hombre en el sufrimiento y la pérdida. Inventar una biografía se convierte en cuestión necesaria cuando se trata de magnificar el peso específico del carácter en la trama, y por ello el guión explota el drama familiar que explica el desclasamiento de Ringo y su situación marginal como prófugo de la justicia ordinaria. El espacio físico de la venta de camino es reflejo del espacio social compartido por los viajeros. Durante el almuerzo, Ringo y Dallas quedan solos; son centro de las miradas, teñidas de desdén y de prejuicios, de sus incomodados compañeros de asiento en la diligencia²⁷⁰.

²⁷⁰ «*Stagecoach* desarrolla un incisivo retrato de la sociedad burguesa [...]. Dibuja con nitidez las barreras de la clase social, unas barreras que se van rompiendo poco a poco a medida que avanza el viaje y aumenta el peligro, de tal forma que finalmente se invierten los papeles: los marginados de la sociedad tendrían un comportamiento heroico, mientras que los representantes de los sectores respetables se comportarán de forma pasiva, cobarde o traidora». Clemente Fernández, María Dolores, “Mujeres del Far West. Estereotipos femeninos en el cine del oeste”, *Área Abierta*, Núm. 17, Julio 2007, p. 8 [<http://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/ARAB0707230005A/4155>].

La redondez del personaje se completa a lo largo de las etapas del viaje, y el espectador comprueba, junto a los pasajeros, que ha sido el destino el que ha puesto a Ringo en la frontera del delito, porque su natural inclinación es honorable, y se debate en su ser social el conflicto entre el deber y el deseo. “Hay ciertas cosas de las que un hombre no puede huir”, dirá. Por ello, la cárcel no es un castigo, sino una medida de protección contra sí mismo.

Tipo duro, pero de noble corazón, su apariencia coriácea es sólo un escudo protector frente al mundo hostil en que le ha tocado vivir. Demostrará su grandeza en las situaciones extremas; en la segunda parte del filme, preferirá sacrificar su destino individual al del grupo, uniéndose a quienes le habían rechazado para luchar contra el enemigo común. Y es en el marco de lo colectivo donde residen, precisamente, la salvación y la esperanza, dentro del círculo fraterno que se va creando entre los viajeros; simbólico es el alumbramiento de la niña Malory, porque la vida se renueva a pesar de la muerte, lavando las faltas causadas por la mezquindad de los progenitores. Proléptica será la visión de la recién nacida en brazos de Dallas, porque anuncia que aún es posible la esperanza para Ringo, la resurrección del ser social y su regeneración en la futura progenie²⁷¹.

Pero al Ringo vengador aún le queda una tarea pendiente antes de entregarse al orden: el pago de una deuda de sangre en duelo a muerte, desafío en el que aparecen todos los elementos prototípicos del *western*: los testigos del *saloon*, el tenso silencio previo, la plaza desierta, la lentitud de movimientos de los desafiantes, la distancia medida en pasos, la hombría asociada al concepto del honor por el que se ponen la vida y la dignidad en juego, la rapidez del pistolero en el último momento, etc. Estructuralmente, el duelo se configura como un “embudo narrativo” en el que

²⁷¹ «La presencia de la mujer como factor de equilibrio es una constante a lo largo del género. Y es que, como dadora de vida, es la que garantiza el futuro de las tierras salvajes del Oeste, que sin ella acabarían muriendo estériles, sin dejar rastro. El western retrata a la mujer y a la familia como factores decisivos para el progreso del país: empuje para la colonización y para el posterior asentamiento y desarrollo. Tanto si es presentada como una víctima auxiliada por el héroe, con el que después se supone se emparejará, como si se trata de su esposa, la mujer civiliza su entorno, actuando como un motor de cambio destinado a procurar la estabilidad necesaria para asegurar el futuro de la pareja y de los hijos habidos de la misma. Es por esto que [...] en muchas ocasiones la mujer es considerada como “el final de la aventura”, pues suele ser la encargada de poner el punto y final a la vida de vagabundo del protagonista». *Ibidem*, p. 2.

confluyen todas las líneas argumentales, simplificadas en el desenlace único que gira en torno a Ringo: la reconquista de su libertad²⁷².

Forajidos (Robert Siodmak, 1946)

Forajidos (Robert Siodmak, 1946) se presenta en los títulos de crédito como la versión fílmica de “Los asesinos” de Ernest Hemingway. La filiación con el texto literario es, pues, inequívoca, y combina la seguridad comercial que aporta el recurso a una obra de prestigio con la creación de expectativas basadas en la lectura previa del texto literario. Más adelante, los títulos de crédito indican el trabajo del material original por mediación del texto guionístico (debido a Anthony Veiller²⁷³), subrayando entonces que dicho trabajo se ha realizado a partir del cuento de Hemingway.

El filme explota la anécdota textual por medio de un cuidado desarrollo argumental que extiende, complica y explica la trama literaria²⁷⁴. En el nivel de la

²⁷² Antonio Cantos Pérez ha trazado vínculos narrativos entre este filme y el conocido cuento “Bola de sebo” de Guy de Maupassant. *Vid.* Cantos Pérez, Antonio, “Análisis comparativo entre «Bola de sebo» de Guy de Maupassant y «La Diligencia» de John Ford”, *Analecta Malacitana*, Núm. 2, 1989, pp. 293-300.

²⁷³ El trabajo de Veiller denota un atento examen de la obra narrativa de Hemingway, quien escribió numerosos relatos donde se retrataba de manera descarnada el mundo pugilístico, que el Nobel norteamericano conocía muy bien, ya que había sido *sparring* en su juventud. La película plasma admirablemente el ambiente lúgubre del ring, la tragedia del fracaso, la gloria efímera del triunfo, temas que se prodigan en cuentos inmortales como *Cincuenta de los grandes* o *La luz del mundo*. El desarrollo fílmico de la personalidad y la carrera profesional de Anderson enlazan, como una prolongación natural del cuento, con la visión pesimista y misantrópica del escritor: el boxeo es una disciplina cruel que destroza el cuerpo, embota la mente y envejece el alma de forma prematura, convirtiendo a los hombres en peles de una farsa que viven en soledad, lejos de sus familias y de la calidez del hogar.

²⁷⁴ Merece la pena detenernos brevemente en la estructura temporal del filme por su gran complejidad y su capacidad para enhebrar un relato a partir de fragmentos inconexos que quiebran la linealidad del transcurrir cronológico en multitud de *flashbacks* que reconstruyen la imagen del Sueco y los últimos años de su vida (los números se corresponden con la secuenciación del filme; las letras el orden sucesivo de los acontecimientos narrados por los *flashbacks*, de mayor a menor antigüedad).

1. Llegada a Brentwood de los asesinos → 2. Asesinato del Sueco → 3. Entrevista a Adams → 4. Primer *flashback* [l. Encuentro Anderson-Colfax] → 5. Entrevista a Queenie → 6. Segundo *flashback* [k. Intento de suicidio] → 7. Entrevista a Lubinsky → 8. Tercer *flashback* [a. Último combate] → 9. Entrevista a Lily → 10. Cuarto *flashback* [b. Ole conoce a Kitty] → 11. Quinto *flashback* [c. detención de Ole] → 12. Entierro de Ole → 12. Entrevista a Charleston → 13. Sexto *flashback* [d. Cárcel] → 14. Séptimo *flashback* [e. Trama del golpe] → 15. pseudo *flashback* [j. Noticia del robo] → 16. Delirio de Blinky → 17. Octavo *flashback* [f. Noche antes del golpe] → 18. Noveno *flashback* [h. Tras el golpe] → 19. Décimo *flashback* [i. El Sueco huye con el dinero] → 20. Riordan en Brentwood, persiguiendo a Dum Dum → 21. Analepsis verbal Dum

narración, tal desarrollo permite adscribir el resultado dentro de los cánones del *filme noir*, etiqueta no aplicable al cuento de Hemingway, en tanto el componente *noir*, esto es, Anderson y sus asesinos, constituyen el elemento de ruptura del universo ficcional creado; colocados extemporáneamente en ese mundo normal y anodino, logran invertir sus leyes, pero sus motivos se escamotean: queda así el relato privado de su esencia elemental, un argumento que, por las pautas que ha proporcionado el texto, lo hubiese situado en la dimensión genérica del relato policíaco. Aun así, la ausencia argumental gravita poderosamente sobre el cuento y se convierte en su principal fuerza, como ya hemos tenido ocasión de comprobar (*Vid. Supra.*, cap. IV. 1. 5.).

El filme acentúa los rasgos genéricos del negro desde la primera escena, añadido fílmico que nos presenta a los asesinos viajando por una carretera desierta, en plena noche, mientras la música de Miklos Rosza consigue transmitir una sensación de malestar ante el peligro inminente. Los sicarios pierden su humanidad y su individualidad en el contexto del plano general, que los asume anónimamente como sombras sin rostro en el pueblo desierto (fotograma 7).



FOTOGRAMA 7

A partir de entonces, el desarrollo argumental, en la línea del *noir* más puro, traza una dicotomía maniquea entre “buenos” y “malos”; los primeros, encarnados por hombres de honor que pueden adoptar el perfil concreto de policías o ejercen de detectives aficionados, se amparan en la ley para perseguir los delitos o esclarecer la verdad; su mundo es diurno, exterior y normativo; se codean con otros hombres buenos

Dum→ 22. Entrevista a Colfax→ 23. Entrevista a Kitty Collins→ 24. Décimo primer *flashback* [g. Kitty avisa al Sueco del Cambio de planes. Trampa] → 25. Confesión y muerte de Colfax.

y se casan con mujeres honestas; mientras, los malvados habitan el sucio submundo marginal del hampa, un mundo nocturno, subterráneo, regido por reglas propias, y en el que fluctúan dando muestra de los más bajos comportamientos humanos, el delito, la mentira, la traición, fluido existencial por el que transita la *femme fatale* para atrapar a los incautos en sus redes de seducción. El Sueco fílmico rompe la cerrada composición estilística del *noir* por su carácter oscilante, antiarquetípico y humano: pieza móvil de ambos mundos, por su bondad natural pertenece al primero, pero la tragedia de su destino funesto le ha arrastrado, por amor, al segundo.

La segunda escena, de apenas unos minutos de duración, equivale, en términos visuales y durativos, a la totalidad del texto hemingwayano, del que se muestra respetuoso en la estructura de los diálogos²⁷⁵, aunque introduce algunas variantes que afectan a las relaciones entre los personajes, como el vínculo laboral que une a Adams y Andreson²⁷⁶, o que responden a imperativos de orden técnico (planificación) y estilístico (escenografía, montaje). El diálogo final del cuento es suprimido por la construcción narrativa cinematográfica; elimina el filme, pues, toda la carga tensional que otorga su efecto de intensidad al relato y, a cambio, propone una respuesta al interrogante planteado e irresuelto por el texto, pero partiendo de las semillas argumentales contenidas en él. En el cuento, la encargada de la pensión, la señora Bell, informa a Adams de que Andreson había sido boxeador. “Es un hombre buenísimo”,

²⁷⁵ En esta segunda escena, y sólo en ella, cabría hablar de “traducción” cinematográfica, en la que advertimos la intención de tributar el celeberrimo cuento de Hemingway. El cineasta ha empleado los recursos del lenguaje fílmico para traducir el cuento de Hemingway desde una perspectiva literal, operación mecánica de transvase sin mediación de una interpretación personal exigida a toda adaptación.

²⁷⁶ El Nick Adams de Hemingway, trasunto literario y fuertemente biográfico del propio escritor, transita de una a otra historia, y a través de su viaje intertextual (compilado póstumamente en *The Nick Adams Stories*, 1972) se va configurando como un joven solitario, aspirante a escritor y amante de la lectura, aventurero, independiente y ansioso por explorar el mundo. Su carácter se forja junto a su padre médico; su personalidad se desarrolla en íntimo contacto con un entorno natural aún salvaje, en el que tempranamente afrontará la dureza de la vida: la reserva india, el bosque, el monte, el río Two-hearted; su existencia quedará, como la de Hemingway, marcada por la experiencia bélica. Los viajes de Nick le llevan a Summit, a tomar un refrigerio en un restaurante cualquiera, junto a una vía de tren a la que – suponemos – retornará al amanecer para continuar su periplo. No pertenece a la comunidad de Summit ni a ninguna otra; es un vagabundo que hace noche en cualquier sitio; sus conexiones con los lugares y las personas son efímeras, y está en el pueblo donde transcurre la acción de los asesinos por casualidad peripatética. Ello explica el que George le tenga que explicar quién es el Sueco y por qué Nick no sabe dónde se aloja, y que cuando llega a la pensión confunda a la señora Bell con la dueña, la señora Hirsh. También explica la misteriosa frase de Nick, una vez que los asesinos se han marchado: “Voy a tener que irme de este pueblo”. En cambio, en el filme Nick Adams es un hombre de mediana edad, posee un empleo estable y vive de forma permanente en Brentwood; sólo tiene en común con el Adams hemingwayano el nombre y la presencia circunstancial en el bar de carretera, en ese preciso instante en el que llegan los asesinos para liquidar al Sueco.

subraya. La pequeña intervención del personaje, portador de estas dos semillas narrativas, se convierte en base de todo el desarrollo argumental de la cinta, que, además, establece inferencias a partir de suposiciones derivadas de las sospechas lógicas que despierta el propio texto: un ex boxeador que, probablemente, lo ha tenido todo, ha debido conocer la debacle profesional y ello le ha llevado a entablar relaciones con el hampa. Si vienen a matarlo, es porque habrá actuado torcidamente en el pasado, a pesar de su natural bondadoso y su inclinación hacia el bien. Encarado con un destino trágico, pagará las consecuencias de una existencia degradante, prematuramente truncada. Y, si no le importa morir y espera estoicamente su final, será porque su vida está acabada, y alguien o algo será el responsable.

En el filme, la supresión del eje tensional principal del cuento no empece el recurso al suspense, álgido en los momentos previos a la muerte del Sueco, cuando los asesinos le esperan tras la puerta, mientras la víctima intuye que no tiene escapatoria. Tal como en el texto literario, el asesinato en sí está elidido de la acción principal, pues sólo se muestra un contrapicado en tres cuartos de los asesinos descargando sus pistolas: el plano se llena del ruido y la luz de las descargas; en primer plano, sólo un brazo del Sueco que agoniza: metonimia de la muerte y símbolo del tránsito en la mano que pierde su fuerza, mientras el reloj, alegoría de la vida, cae al suelo, y su sonido auricularizado detiene al punto el tiempo cuando deja bruscamente de escucharse.

Como en el cuento, el *fatum* del Sueco está escrito en los astros. Tanto el Adams fílmico como el literario poseen información privilegiada sobre el asesinato, pero su omnisciencia ocasional no equivale a poder ilimitado para alterar los acontecimientos, ya que, incapaces, esperarán el desenlace, comunicando a los lectores y espectadores la angustia de saber lo que va a ocurrir y la impotencia de no poder hacer nada por cambiar el final de Anderson.

La idea de destino trágico queda reforzada en el filme: todos los pasos del ex boxeador le encaminan hacia la perdición. En Kitty Collins se concitan dos caracteres, el de *mujer* antonomástica, ideal de feminidad, esencia de sensualidad, y el de *fatal* en su más puro sentido etimológico, como instrumento del destino, en tanto brazo ejecutor de la muerte anímica del protagonista. El dolor por el abandono de la mujer amada llega a su paroxismo en la escena del intento frustrado de suicidio, cuando ya no queda esperanza (fotograma 8).



FOTOGRAMA 8

Días de odio (Leopoldo Torre Nilson, 1954)

La película, rodada íntegramente en escenarios naturales, se presenta con el verismo y con la fuerza de un docudrama. El desplazamiento de la instancia narrativa desde la tercera persona no omnisciente del cuento a la primera persona permite que la voz *off* de Emma acompañe el relato en imágenes desde el comienzo del filme²⁷⁷. El tono de la narración verbal es sostenido y lúgubre, y en ocasiones alcanza gran calidad literaria, permitiéndose expresiones poéticas e incluso filosóficas que tratan de justificar la fatalidad del destino y la necesidad de la venganza.

El tratamiento del tiempo fílmico es más complejo que el del cuento, ya que tiende a la circularidad y al encapsulamiento de los momentos retrospectivos en el interior de sucesivas analepsis visuales. La primera secuencia remata la última escena: un comisario de policía recibe la llamada de Emma y envía a una patrulla al lugar de los hechos. El coche oficial recorre las calles mientras aparecen los títulos de crédito. La segunda secuencia presenta a Emma a la salida de la fábrica un día cualquiera. A pesar

²⁷⁷ «La importancia que el acto de narrar adquiere en «Emma Zunz» sugiere que su transposición al cine comporte transformaciones fuertes. En *Días de odio* la instancia narrativa se desdobra en una instancia implícita [la responsable del discurso en imágenes] que opera autónomamente [...] y una instancia explícita que, por presentarse no figurativizada, corresponde a una voz *over* que se identifica con la de la protagonista de la historia». Coto, María Rosa del, «La dimensión temporal en las transposiciones de la literatura al cine...», *loc. cit.*

de que el cuento no la describe, la Emma Zunz que Torre Nilson nos propone es, sin duda, la Emma Zunz del cuento. Cuesta pensar, a la vista del resultado, que Borges elaborara el guión sin pronunciar juicio positivo alguno sobre la dirección artística. La mujer esbelta, pálida, casi demacrada pero hermosa, de rasgos finos y grandes ojos oscuros es Emma Zunz; la actriz interpreta con su cuerpo y con su piel; su rictus, su gesto, sus ademanes, todo en ella expresa el sacrificio que supone sobrellevar el peso de una culpa, tal y como Borges dejara apuntado. La joven actriz encarna de modo absoluto a la heroína sacrificada del cuento y la transfigura en presencia corpórea, claridad y sombras, capaz de tramar una venganza.

La espartana Emma de Torre Nilson es una virgen mártir que expía los pecados de una sociedad corrompida y que renuncia al mundo tanto como a la paz de su conciencia, y con ello a la salvación de su alma. Los intensos claroscuros, los círculos lumínicos, exacerbaban en la composición del cuadro el dramatismo, que recuerda a algunas pinturas de Giotto de tema mariano. De Emma, la luz exalta su pureza sin mácula, su mirada sin ilusiones perdida en el vacío, su obsesión monocorde acompañada de una banda musical que reconstituye la ambientación lúgubre del cuento (fotograma 9).



FOTOGRAMA 9

La pobreza general de los ambientes contrasta con el deseo de los jóvenes de disfrutar de la vida y lograr la felicidad. Para Emma, esto no es posible, porque esa

pobreza se ha refugiado en su interior: es un desahucio anímico obligado por las circunstancias, y que la conducirá a convertirse en instrumento de la justicia divina.

Un *flashback* explicativo desarrolla los motivos del oprobio a partir de semillas argumentales: la casita de Lanús y el desfalco del cajero del cuento son utilizados en el filme de modo que el deseo de Juan Zunz de comprar una casa de campo le lleve a solicitar un préstamo, momento en que Plessner, el gerente, *alter ego* del traidor Loewenthal del cuento, aprovecha para tenderle una trampa, acusarle de un robo y quedarse con su posición de gerente en la fábrica de tejidos. Vemos cómo, antes de eso, la familia Zunz es feliz; Emma, una muchacha alegre y risueña, de hablar vivo, con el pelo recogido y ropas claras y la inocencia en el rostro –todavía no ha conocido la maldad del mundo– celebra junto a sus padres la compra de la casa que les perderá. “Pobre Plessner. No será contador hasta que yo me muera”, dice Juan Zunz. Juan y Sara Zunz, que en el cuento o no existen o son sólo fantasmas del pasado, tienen en el filme una presencia rotunda; su infortunio conforma el bagaje existencial de Emma y evidencia la total justificación de su deseo de venganza. Juan es el pilar de la casa Zunz y el modelo de virtud de Emma. La planificación comunica la sensación angustiosa de que las cosas se están torciendo para la familia y prepara el clima desolador de la caída en desgracia de los Zunz (fotograma 10).



FOTOGRAMA 10

El personaje de Plessner, por su parte, sufre un desarrollo de su personalidad concorde con la del Loewenthal borgiano. A través de sus contadas intervenciones en el

filme, se autorretrata como un hombre cruel, mezquino, desconfiado y pagado de sí mismo. Sus parlamentos altisonantes rozan la megalomanía; su pseudofilantropía paternalista oculta, en realidad, un carácter cruel y un humor atroz con el que hace escarnio de sus víctimas; su poder en la fábrica es omnímodo y las connotaciones sexuales de dicho dominio son mucho más evidentes que en el texto.

Añadidas con respecto al cuento, basado todo él en la idea de la predestinación, son las escenas del encuentro en el parque y el cumpleaños de Berta, que introducen las fuerzas contrarias del azar y el libre albedrío. A través de ellas, se especula con la posibilidad de esperanza y felicidad para Emma. Su *partenaire* en la fiesta, Eduardo, le dirige estas palabras:

— [...] Yo creo que detrás de nosotros hay algo mágico procurando que las cosas sean más lindas de lo que nosotros nos proponemos. Esta fiesta, por ejemplo. Yo iba a venir con alguien que no llegó. Y llegó usted. Después estuve a punto de quedarme en la plaza, porque suponía todo eso que está allá fuera. Seguramente también usted estuvo a punto de no venir.

—Sí. Es cierto. No debí venir.

—Y vino sin darse cuenta, casi, caminando sin rumbo.

—Sí.

—Lo mismo me pasó a mí. Pude encontrarme en el jardín botánico, o en el parque Centenario. Y de pronto me encontré aquí [0h 33' 19'' - 0h 34' 00''].

La brusca irrupción de Susana trunca para siempre cualquier vía de escape para Emma, precipitándola hacia su destino final, desde ese momento ineludible. El añadido fílmico de la persecución de la joven y su contacto con los bajos fondos del arrabal resumen prolépticamente la consumación de su plan. No hay salida; los caminos del amor están periclitados: la chica cándida en un mundo de lobos se transforma en bestia visceral; el azar, la casualidad, vuelven a transformarse en fatalidad cuando Emma pierde su honra en brazos del marinero, y su sino está sellado.

Cuentos de la luna pálida (Kenji Mizoguchi, 1953)

En los filmes creados a partir de la fusión de universos diegéticos paralelos, autónomos en el punto de partida literario, se articulan un tiempo y un espacio

diegéticos únicos nacidos de la imbricación y combinación de sus elementos. La materia narrativa fluye de uno a otro universo, desborda el marco textual y crea relaciones de interdependencia de los que carecen los textos matriz. Los cambios operados en el proceso de transvase afectan a toda la arquitectura narrativa, pues entran en colisión dos (o más) sistemas literarios distintos que habrán de compatibilizarse bien realzando el contraste, bien la complementariedad entre sus elementos (este último es el caso de *La lengua de las mariposas*, que será analizada pormenorizadamente en el tercer capítulo *Vid. Infra.*, Segunda Parte).

El filme *Cuentos de la luna pálida* (Kenji Mizoguchi, 1953) parte de dos relatos de Akinara Ueda compilados en el volumen *Cuentos de luna y de lluvia*²⁷⁸. Estos cuentos son “La cabaña entre las cañas esparcidas” y “La pasión impura de la serpiente”. En principio, las ideas-fuerza presentes en ambas narraciones son muy distintas: la abnegación absoluta, incluso más allá de la muerte, de una esposa, por un lado, y la aberrante pasión que suscita una centenaria y maligna víbora en un joven ingenuo. La compatibilización de ambos elementos se produce por el contraste entre estas dos ideas: el amor recto, espiritual, surgido de la unión marital, y el amor desviado, terrenal, surgido de la unión extramatrimonial con una criatura del inframundo (fotogramas 11 y 12).



FOTOGRAMAS 11 Y 12

En el filme, el cuento “La cabaña entre las cañas esparcidas” se utiliza como texto base y a partir de él la diegésis cinematográfica receptiona cuantos elementos de

²⁷⁸ Hay algunos elementos, muy aislados, provenientes de otros cuentos de Akinari, como “El caldero de Kibitsu”, en el que se narra una historia cuyo argumento el filme no recoge, siquiera tangencialmente, pero que en cambio aporta ideas para determinadas escenas, como por ejemplo, la forma de conjurar a la serpiente, que se inspira en la lucha contra el espíritu maléfico del citado cuento.

“La pasión impura de la serpiente” son propensos a coadyuvar en la creación de un universo fílmico coherente. El cineasta aprovecha la indefinición del texto base para insertar en su trama la segunda historia. Se nos dice que el protagonista, Katshuhirō, cae enfermo y que permanece convaleciente por espacio de siete años.

Al llegar a la provincia de Ōmi se sintió súbitamente enfermo y fue preso de una alta fiebre. Se dirigió entonces a Musa, pueblo natal de la mujer de Sasabe, en la misma provincia, y se presentó en casa de un acaudalado hombre, Kodama Kihei, en busca de ayuda. Éste, lejos de abandonarlo, le prodigó incluso su deferencia, llamó a un médico y le hizo administrar medicamentos. Como poco después Katshuhirō comenzara a sentir cierto alivio, quiso despedirse agradeciendo el generoso gesto. Empero, como aún no lograba caminar con firmeza, le fue imposible partir ese año. Así llegó la primavera [...]. Más tarde se encaminó a la capital para visitar a Sasabe; luego retornó a la casa de Kodama y así transcurrieron, como en un sueño, alrededor de siete años²⁷⁹.

Pero, ¿qué ha ocurrido en el entretanto? De la extraña enfermedad pocos detalles se mencionan. De otro lado, el corte elíptico que supone la expresión “alrededor de siete años” omite información valiosa sobre las actividades de Katshuhirō en este tiempo. Mizoguchi se vale de la indeterminación del texto base para injertar en ella el “texto donante” y fusionar ambos en el contexto de la narración fílmica. Pero, para permitir el diálogo y la fluencia entre los dos universos ficcionales, se necesita que los personajes de estas historias ofrezcan perfiles homogéneos: un carácter masculino proactivo, que lleve en sus hombros la carga de la acción, puesto que la mujer de estos cuentos es agente pasivo y simplemente la recibe.

Esta premisa se verifica cuando el autor cinético propone a Genjurō, protagonista del filme, como síntesis del Katshuhirō de “La cabaña entre las cañas esparcidas” y del Toyowo de “La pasión impura de la serpiente”. El Genjurō fílmico es a la vez el soñador ambicioso proclive a dejarse llevar por sus fantasías y el hedonista capaz de deshonorar su apellido por un mal amor.

Estructuralmente, la arquitectura del filme se completa con una tercera historia de naturaleza exclusivamente fílmica, la del matrimonio formado por To[^]bei y Ohama, cuñado y hermana de Genjurō, respectivamente. Su presencia contribuye a densificar la trama y alargarla convenientemente hasta obtener una cinta de largo metraje.

El esquema diegético sería el siguiente (figura 2):

²⁷⁹ Akinari, Ueda, *Cuentos de luna y de lluvia*, Madrid, Trotta, 2010, pp. 100-101.

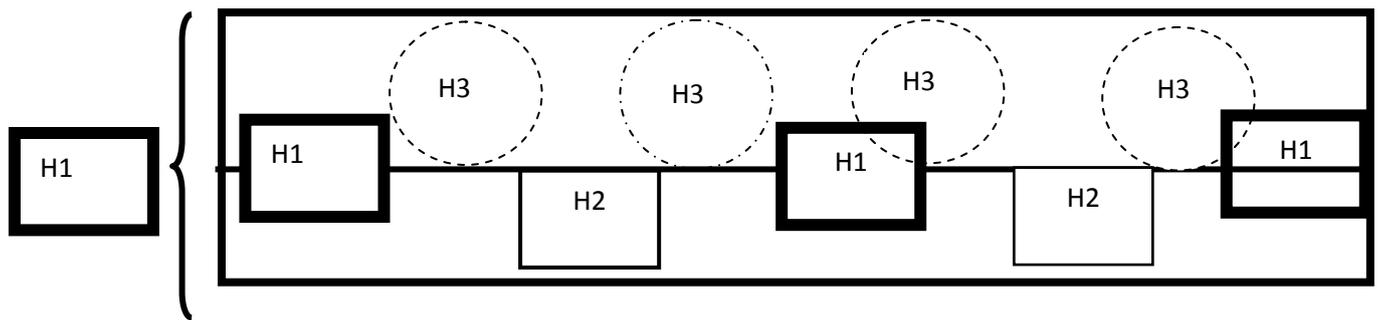


FIGURA 2 ESQUEMA DIEGÉTICO DE *CUENTOS DE LA LUNA PÁLIDA*

Donde H1 sería la historia principal, H2 la historia donante y H3 la historia de Tobei y Ohama. H1 contiene al resto dentro de su estructura narrativa, sirviendo de marco diegético y referencia espacio-temporal al conjunto; H2 está en una posición jerárquica inferior a H1, de la que depende para desarrollarse, y H3 es un añadido superpuesto de manera independiente a la estructura fílmica. La secuenciación divide cada una de estas historias en unidades narrativas menores que desarrollan los acontecimientos propios de cada una en tiempos simultáneos y espacios paralelos; la alternancia rompe la unidad de cada relato y lo fragmenta; H2 está abocada a desaparecer en beneficio de H1, con que se cierra el relato fílmico; H3 intensifica el mensaje subyacente a la película, nacido de la combinación de las ideas-fuerza de los textos matriz: no vale la pena perseguir sueños locos cuando todo lo que se desea está entre las cuatro paredes del hogar conyugal. La ambición, el ansia de medro y las fantasías no son nada comparado con la felicidad representada por la esposa hacendosa y honesta; hay que huir a toda costa de las bajas pasiones del cuerpo, que nublan la mente y los sentidos. Con la lección aprendida, los personajes retornan al marco de relaciones que les es propio, y el universo ficcional básico, pese a la conmoción sufrida tras el injerto de los elementos donados por otros universos, retorna al punto de partida y se restablece el equilibrio perdido.

Genjuro reza en la tumba de Miyagi, Tobei trabaja el campo, Genjuro la cerámica. Ohama cuece el alimento –retoma el fuego de Miyagi– y lo reparte en la familia. Y Genichi ofrece esa comida al túmulo de Miyagi. Miyagi que habla al borde de la cesación, a punto de callar tras los cuarenta y nueve días de espera búdica –los cuarenta y nueve días de la iluminación del Buda Gauttahma– en que su espíritu, según la tradición búdica, aún vaga por la tierra, a punto de disolverse en la nada, y que sin embargo, une una familia que se

rompió, alienta el trabajo que se olvidó, permite cocinar el alimento que se negó y hace moverse un torno que ya ninguna mano hace girar²⁸⁰.

Rashomon (Akira Kurosawa, 1950)

En *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950), película realizada a partir de los relatos “En el bosque” y “Rashomon”, de Ryunosuke Akutagawa, no se produce en puridad la fusión de universos diegéticos, sino que aparecen niveles narrativos encajados. El cuento “Rashomon”, despojado de su anécdota literaria, sirve como narración-marco que articula el nivel diegético de la película, además de prestarle a la cinta elementos contextuales de valor referencial, y el relato “En el bosque” proporciona la historia que se desarrolla en el nivel subdiegético. La idea-fuerza, en este caso, actúa como refuerzo y verificación del discurso de un nivel en el otro: el ser humano es vil por naturaleza, sobre todo en tiempos de odio, donde la muerte es una presencia constante, en un mundo sacudido por “guerras, tifones, terremotos, incendios, enfermedades”, como dirá uno de los narradores fílmicos. El relato enmarcado, la muerte de un samurái en extrañas circunstancias, queda como prueba evidente de la depravación natural del hombre como única y exclusiva condición de la especie, tal como quedara asentado en el discurso de la narración marco.

Dos personajes, un campesino y un monje, colocados en el nivel diegético, son responsables del relato desarrollado en el nivel subdiegético. Están movidos por una motivación psicológica, contar a un tercero todo o parte de lo que saben sobre el aterrador suceso, que ninguno de los dos acierta a comprender. La estrecha focalización del relato en torno a ambos limita enormemente la información proporcionada al tercer personaje. Campesino y sacerdote imbuyen la narración de su propio punto de vista, confeccionado no sólo con lo que han visto sus ojos, sino con las declaraciones de los implicados –incluido el espíritu del propio samurái–, convocados en el patio del cuartel en calidad de acusados o testigos. Los narradores marco asumen la totalidad del relato, así como de sus partes, presentadas como pequeños *flashbacks*, pero sólo son responsables de la parte que presenciaron, o que inventaron. Los narradores marco se

²⁸⁰ Hernández Garrido, Raúl, “Las transformaciones en *Ugetsu Monogatari*, de Mizoguchi Kenji”, en *Cuadernos de Documentación Multimedia*, Núm. 17, 2006 [Recurso en Red: <http://multidoc.rediris.es/cdm/viewarticle.php?id=46&layout=html>].

presentan a sí mismos objetivamente, como personajes de la historia, en tanto testigos de la parte de ésta en la que intervinieron y, en tanto testigos de los interrogatorios en el cuartel, narran lo narrado por el resto de los personajes: son, al mismo tiempo, narradores marco, personajes y narradores interpuestos. La complejidad aumenta aún más si cabe, ya que cada uno de los relatos presenta versiones contradictorias, en función de quien cuente la historia y las intenciones latentes bajo la mentira o la omisión de datos (por ejemplo, ¿dónde está el arma homicida?)²⁸¹

CUENTO “RASHOMON” NIVEL DIEGÉTICO

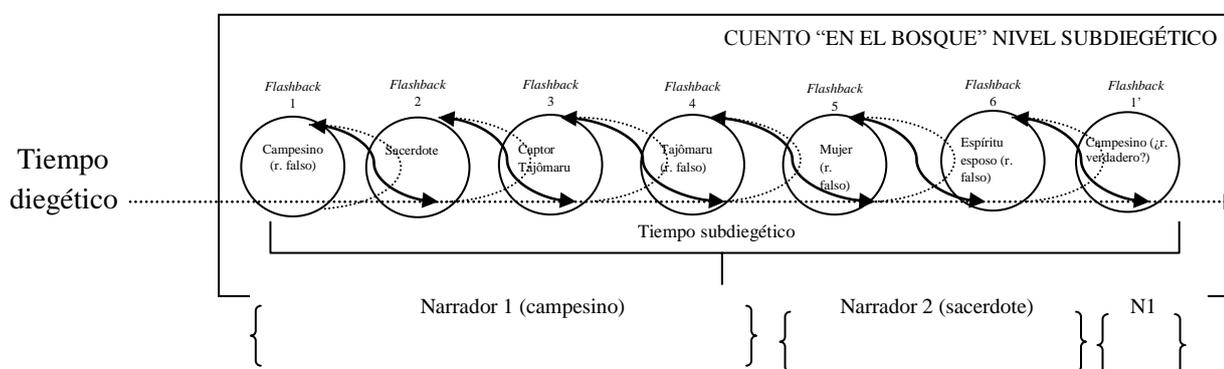


FIGURA 3 ESQUEMA DIEGÉTICO DEL FILME RASHOMON

Mientras el tiempo de la diegésis en la narración marco progresa de manera lineal, las historias incrustadas en ella avanzan o retroceden mínimamente, volviendo obsesivamente hacia el punto álgido de la narración, configurado como origen del conflicto entre los diversos puntos de vista presentados: la deshonra y muerte del samurái. Las versiones sobre cómo ocurrió la tragedia se contradicen, porque los personajes mienten²⁸², pero los hechos centrales son incontrovertibles.

²⁸¹ «Lo interesante desde el punto de vista del lenguaje audiovisual es que si solamente hubiéramos escuchado una de las declaraciones, nosotros como espectadores no hubiéramos detectado que eran mentira. Cada una de las declaraciones es coherente y verosímil individualmente, y sólo empezamos a cuestionar su veracidad cuando se nos ofrecen otras versiones y detectamos que todas ellas son incongruentes en su conjunto. Por lo tanto, la posibilidad de mostrar esta situación solamente se puede conseguir a través del uso del multiperspectivismo y los múltiples saltos en el tiempo». Grandío Pérez, María del Mar, “Tiempo y perspectiva en la película de Rashomon de Akira Kurosawa”, *Vivat Academia*, Núm. 111, Junio 2010 [<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/vivataca/numeros/n111/PDFs/Grandiocopp.pdf>].

²⁸² Hay, pues, un juego visual muy interesante desde la óptica narrativa, puesto que, si los *flashbacks* son falsos (excepto el que nos cuenta qué vio el sacerdote, cuya palabra, fuente de autoridad espiritual, no ha de ser puesta en duda, ni el que muestra el relato del captor de Tajōmaru, ya que no tiene motivos para mentir), no sólo las palabras, sino también las imágenes mienten. El discurso visual queda

Queda en manos del campesino la confesión parcial de la versión verdadera, que completará el tercer personaje, un villano desalmado y escéptico, al adivinar que bajo la ausencia de la daga asesina, que las autoridades pasan por alto, se oculta una intención de lucro.

Los regresos al nivel diegético desde los *flashbacks* hasta el presente narrativo son utilizados por los narradores marco para reflexionar sobre la condición del individuo y exponer las opiniones encontradas del monje y el villano escéptico. El mensaje subyacente al nivel infradieético confirma el parecer de éste último: la maldad humana no tiene límites, y su medida es la mentira²⁸³.

Pero el mensaje extraído del nivel diegético es positivo: el campesino criará al niño abandonado en la tormenta bajo Rashomon. El monje, emocionado por esta muestra de filantropía, concluye: “Gracias a ti creo que puedo seguir creyendo en los hombres”. La luz metafísica baña al padre adoptivo, rodeándolo con un halo de bondad que redime en su persona a la humanidad corrompida (fotograma 13). He aquí la aportación más original de Kurosawa, porque este mensaje no puede rastrearse en los textos matriz. El director ha empleado la ironía para elevar un monumento a la mezquindad de sus congéneres, en plena sintonía con el pesimismo antropológico de las fuentes en que su inspiración bebe, para después, de un solo golpe, derribarlo, dando cabida a la esperanza en este universo de muerte y desolación.

así privado de su cualidad esencial: ser reflejo de la realidad objetiva; hay tantas realidades como individuos, y cada uno luchará por imponer la suya propia. La hipotética cualidad representativa de la imagen es sacrificada en aras del realce de la “imagen subjetiva”, ilusión óptica, trampantojo que da entrada a los abismos del inconsciente.

²⁸³ «Sólo hay dos hechos en los que todos coinciden: el samurái ha muerto y la mujer ha sido violada. No obstante, todos los personajes mienten conscientemente para engañar a quienes deben enjuiciarles: el bandido quiere recibir una condena menos severa, la mujer no quiere inculparse, el marido muerto tiene un honor que defender y el leñador está encubriendo un posible robo de una espada. En consecuencia, los narradores juegan con la verdad con el fin de proteger y reforzar su propia imagen. Las declaraciones son incoherentes en su conjunto, a la vez que insinceras individualmente. Por lo tanto, el filme no proporciona la clave de interpretación para saber quién dice la verdad. La ambigüedad es persistente. Aunque algunos estudiosos han intentado resolver el misterio del asesinato de *Rashomon* apuntado al leñador como el verdadero asesino del samurái, por tener un gran motivo para mentir. Pero es algo que no parece importar a Kurosawa ya que ni siquiera sabemos la resolución oficial del juicio que hemos estado presenciando. El filme es sobre una violación y una muerte, pero sobre todo, de la manipulación de esos eventos a través de las narraciones interesadas, más que de la verdad sobre lo ocurrido». Grandío Pérez, María del Mar, “Tiempo y perspectiva en la película de Rashomon de Akira Kurosawa”, *loc. cit.*



FOTOGRAMA 13

Vidas cruzadas/Short Cuts (Robert Altman, 1993)

Vidas cruzadas/Short Cuts (Robert Altman, 1993) parte del entrecruzamiento de diferentes anécdotas procedentes de varios relatos de Raymond Carver incluidos en el libro de título homónimo. La estructura diegética del filme no llega a fusionar las historias en un único universo ficcional, pero éstas aparecen conectadas unas con otras por un nexo común: al comienzo de la cinta, una plaga de mosca de la fruta marca la vida cotidiana con los rasgos excepcionales de una situación atípica, que trastoca la rutina de los personajes, nimbándola con tintes de tragedia.

Las historias se presentan como compartimentos estancos y parten de situaciones cerradas que paulatinamente se intercomunican, pero sin mezclarse: los universos diegéticos, paralelos y mutuamente influenciados, acusan una permeabilidad que posibilita la coexistencia, aunque las anécdotas base se mantienen prístinas. Los personajes-bisagra (Zoe, Tess, Lois, Paul), añadidos para densificar la trama, permiten la armonía de todos los acordes en la sinfonía fílmica. Los encadenamientos, verbales o visuales (el vaso de leche que Ann trata de hacer beber a Casey y el anuncio televisivo en casa de Doreen, la risa de Sherri y el cuadro de Marian) ayudan a articular el relato en un todo coherente: algo terrible palpita bajo la inocua apariencia de las cosas.

La música alcanza profundidad de hipotexto y permite encabalgamientos acústico-visuales²⁸⁴. El cello de Zoe Trainer habla de una sensibilidad hiperestésica, de soledad, de incomunicación; el instrumento es una vía estética para huir del caos y tiende puentes cordiales con el mundo en el que, como un pez fuera de su medio, la joven acaba literalmente por asfixiarse. Tampoco la banda sonora escapa de esta sugestión; la percusión alude subrepticamente a una dimensión submarina que aflora por doquier. La anécdota del cuento “Tanta agua tan cerca de casa” adquiere, así, un carácter central y permea todas las historias. El agua como hipotexto simbólico tiene carácter misterico-religioso y se asocia tanto a la maternidad y los rituales propiciatorios de la fertilidad como a la sexualidad descarnada y a la muerte. Es un magma amniótico, proteico, que fluctúa por las diversas historias: la virgen en la esfera de cristal en casa de Doreen, Honey contemplando absorta la pecera, Zoe en la piscina, la muchacha ahogada del río. Si fuerzas masculinas enmarcan la película (el aire se vincula con la plaga contra la que lucha Stormy, la tierra con Jerry y el terremoto), el agua, fluido cámbrico, se asocia con la mujer. Hay un componente misógino en la visión de Altman, en plena sintonía con el pesimismo de su fuente literaria: el hombre teme a la mujer a la que ama, porque desconoce profundamente el secreto de su lubricidad, su realidad uterina (fotograma 14).



FOTOGRAMA 14

²⁸⁴ Estas discontinuidades musicalizan y alteran el sentido de la narración fílmica, pues tienen valor de licencias poéticas: «Entiendo que esta tensión y desfase entre la organización del plano y la sintaxis narrativa es el equivalente visual de la música y la métrica en la poesía, y produce efectos semejantes, es decir renueva el sentido y lo vuelve sensible, experimentado sensorialmente». En Núñez Ramos, Rafael, “El ritmo en la literatura y el cine”, *loc. cit.*, p. 195-196.

La sacralización objetual del cuerpo sumergido en el río es un atavismo asociado a los orígenes de la vida, al misterio del sexo. La mujer es un ser meduseo, una sirena mitológica que anuncia, con su voz desgarrada, el inminente desastre. El río es una metáfora de la vida y, en su simbolismo, una invitación al tránsito, al nuevo comienzo, pero también constituye un emblema del eterno retorno, del mal, del horror y de la destrucción pasados: el accidente de Howard, la traición de Paul y el divorcio de los Finnigan regresan en su periplo cíclico a culminar la tarea del destino y, treinta años después, el círculo se cierra con la muerte de Casey. La música incidental acompaña al niño en su último viaje, y nos hace pensar en la condición misteriosa del hombre, en el ritual agazapado bajo los cables y desfibriladores. El violonchelo entona notas quejumbrosas de un lenguaje sin palabras. Zoe busca el abrazo consolador del seno materno y no lo encuentra. Su lenta autodestrucción prefigura el desastre final. Con el terremoto, todo se desmorona. Los individuos se empeñan en destruir, en mutilar, en ocultar, pero la naturaleza, más fuerte y más sabia, les privará en cuestión de segundos de ese efímero poder²⁸⁵.

VI. 2. FILMES DE INSPIRACIÓN

2001: una odisea del espacio (Stanley Kubrik, 1968)

2001: una odisea del espacio (Stanley Kubrik, 1968), se basa en el relato “El centinela”, de Arthur C. Clarke, con quien Kubrik contó para la corrección del guión de la película. El cuento se construye mediante la narración retrospectiva de un

²⁸⁵ «Los hombres y mujeres de Carver, seres encaminados al sufrimiento por oscuras fuerzas que presienten cercanas, aun en sus momentos de mayor felicidad, sólo consiguen romper verdaderamente su aislamiento cuando comparten su dolor con el de sus semejantes. Altman parece indicarnos, en su modo de enlazar unas historias con otras, una visión personal: esas pretendidas fuerzas ciegas no son, en realidad, sino las trayectorias de otras personas como ellos, sus acciones individuales. El Los Ángeles del director hace las veces de volumen abstracto en donde las vidas de innumerables seres, cual moléculas de un gas, chocan entre sí, se desplazan mutuamente entrando en conflicto, impulsados todos y cada uno de ellos por sus respectivas voluntades». En López García, Luis, “*Short Cuts*: dos modos diferentes de aproximación” [Recurso en Red: http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/79106288329682384100080/p0000029.htm#I_34].

personaje, protagonista al tiempo de los hechos que relata, y que se nuclean en torno a un acontecimiento central, el descubrimiento de un misterioso monolito en la Luna.

Quizá ahora comprendan por qué la pirámide de cristal fue instalada en la Luna y no en la Tierra. A sus creadores no les importaban las razas que luchaban aún por salir del salvajismo. Nuestra civilización les podía interesar tan sólo si dábamos prueba de nuestra capacidad de supervivencia, lanzándonos al espacio y escapando así de la Tierra, nuestra cuna [...]. Ahora ya no emite ninguna señal, y aquéllos encargados de su escucha deben de haber vuelto su atención hacia la Tierra[...].

Ahora ya no puedo mirar la Vía Láctea sin preguntarme de cuál de esas nebulosas estelares están acudiendo los emisarios. Si me permiten hacer una comparación bastante vulgar, hemos tirado del aparato de alarma, y ahora no podemos hacer otra cosa más que esperar.

No creo que tengamos que esperar mucho²⁸⁶.

La última frase del texto corona un final eficaz por lo que se escamotea: la espera provoca, incita, suscita: el lector se pregunta inmediatamente que hay más allá del “cuadro” literario. Kubrik lo revela. *2001...* está en perfecta armonía con los principios metafísicos asentados en el texto de partida y desarrolla, en extensión y profundidad, las posibilidades éticas contenidas en la ficción literaria. La cinta se articula como un poema épico dividido en cuatro cantos, alusivos al nacimiento, madurez, ocaso y renacer del hombre y del universo. La simultaneidad de espacios y la condensación del tiempo propias del cuento de Clarke se transforman en una sucesión de espacios semánticamente relacionados, en un tiempo extendido, tanto objetivamente representado como subjetivamente vivido a través de la experiencia sensorial de Dave, el protagonista de los últimos tres cantos. La asunción del riesgo fílmico parte de un montaje excepcional de escenas que suponen una visualización de muchas de las reflexiones contenidas en el texto; el giro creativo permite a Kubrik apropiarse por completo del relato de Clarke y construir así su propio relato, ensamblado en una construcción plenamente cinematográfica: grandes planos generales, escenografías espectaculares, efectos técnicos sorprendentes, vivo cromatismo, elipsis de naturaleza sintético-alegórica, proximidad psicológica de los primeros planos, escasez de diálogos y realce de los silencios significativos, auricularizaciones, valor intrínseco de los sonidos no lingüísticos, etc. El ritmo narrativo, en el que se alternan la lentitud de los planos largos y la aceleración en el encadenamiento de los planos cortos, es el encargado de crear un efecto análogo de intensidad al de su referente literario.

²⁸⁶ Clarke, Arthur C., “El centinela”, en *El centinela (y otros relatos)*, Madrid, Unidad Editorial, 1998, pp. 14-15.

La espera, desembocadura climática del cuento, permite a Kubrik ofrecer su propia respuesta –lo que el realizador imagina que hay más allá de las palabras– y rotar en torno a una solución visual de naturaleza poética, fundamentada en el poder de los signos visuales, cargados de valor semántico altamente simbólico. Pero el realizador no sólo plasma sus propias ideas estéticas, sino que apunta concepciones ideológicas en sintonía con el sustrato ético del relato: la odisea intergaláctica del protagonista como viaje alucinante al interior de la mente; la inteligencia como primer motor del caos; la convergencia de fuerzas vivas que contagian su intencionalidad a la materia y le prestan su forma. Ciencia y conciencia y se unen a través del sueño que tiene Dave al llegar a Júpiter: se fusionan pasado, presente y futuro de una vida, la suya, pero también y por extensión, la de la humanidad que, decrepita y solitaria, cena en la extraña habitación estilo Luis XIV. Esa humanidad anochece, y se prepara para agonizar en su cama. Pero, mientras contempla al monolito, emblema de esa inteligencia ordenadora, vuelve a amanecer y se encarna en otra vida embionaria, la esperanza extraterrestre de un nuevo renacer (fotograma 15).



FOTOGRAMA 15

The Black Cat/Satanás (Edgar G. Ulmer, 1934)

The Black Cat/Satanás, de Edgar G. Ulmer (1934) es, como reza una inscripción insertada entre los títulos de crédito, un filme sugerido por el “inmortal clásico” de Edgar Allan Poe, “El gato negro”. El cineasta se empeña en cortocircuitar los vínculos, evidentes a nivel estético, entre filme y texto, pero conserva la carga ética original, para

explotarla convenientemente en un nuevo marco diegético, con nuevas circunstancias, nuevos existentes y nuevos actantes. El grado de intervención del cineasta sobre el texto es tan elevado que la deuda contraída es realmente escasa (por mucho que los títulos de crédito insistan en lo contrario). Ahora bien, la ética textual se convierte en el centro de gravedad del filme y nos permite hablar de inspiración, siquiera lejana, en el cuento en cuestión.

En efecto, un primer análisis superficial de la obra de Ulmer nos llevaría a afirmar que poco o nada queda de la estética del texto de partida en el filme, donde se lleva a cabo la translación en el tiempo y el espacio, el añadido de ubicaciones, nuevos personajes y situaciones inducidas por dichos personajes y un cambio en el punto de vista, desde el relato focalizado en primera persona del cuento de Poe al de tercera persona en la película. Sin embargo, el cineasta ha conservado en todo su esplendor el tema abstracto del cuento: el espeluznante animal y su asociación a la magia y los ritos oscurantistas que prolongan la existencia terrenal con la creencia en la vida más allá de la muerte. La presencia del gato es constante, no sólo en su materialidad física, en tanto tótem satánico, sino por su capacidad para someter la voluntad de los personajes en la historia, para hacer el mal y provocar el miedo irracional de la figura protectora, el doctor Werdegast. Así, Ulmer utiliza esta figura del mal tal y como es descrita por Poe en el relato: un ser diabólico en contacto con el inframundo, Lucifer reencarnado en un cuerpo de vulgar felino, artífice de las mayores atrocidades del ser humano.

Me sentí entonces más miserable que todas las miserias humanas. ¡Pensar que una bestia, cuyo semejante había destruido yo desdeñosamente, una *bestia* era capaz de producir tan insoportable angustia a un hombre creado a imagen y semejanza de Dios. ¡Ay, ni de día ni de noche pude ya gozar de la bendición del reposo! De día, aquella critatura no me dejaba un instante solo; de noche, despertaba hora a hora de los más horrorosos sueños, para sentir el ardiente aliento de la *cosa* en mi rostro y su terrible peso –pesadilla encarnada de la que no me era posible desprenderme– apoyado eternamente sobre mi *corazón*²⁸⁷.

El realizador recrea la historia desde nuevas bases argumentales y construye un relato de impronta fantástica, destacando en él algunos de los rasgos típicos de las historias de vampiros. La mansión del malvado Poelzig es un moderno castillo construido sobre un altozano que domina la necrópolis de Fort Marmaro: un mar de cruces recuerdan el horror del campo de batalla convertido ahora en cementerio. Un grupo de viajeros arriba a la fortaleza buscando refugio para pasar la noche –*topos*

²⁸⁷ Poe, Edgar Allan, “El gato negro”, en *Cuentos 1*, Madrid, Alianza, 2007, p. 114.

recurrente en novelas y películas del género vampírico–; pronto se entablará una batalla entre el Bien y el Mal, medida a través de la fuerza de sus representaciones simbólicas: la pureza del agua, las piezas del tablero de ajedrez donde se juega la dama.

La venganza es el móvil de Werdegast; no parará hasta reparar los crímenes pasados de Poelzig. Una gran analepsis externa nos retrotrae al punto en que Poelzig y su Némesis comenzaron a odiarse:

—Me sorprende que eligieras este lugar para edificar tu nuevo hogar. Una obra maestra de la nueva arquitectura, construida sobre las ruinas de una vieja obra maestra de la destrucción: la obra maestra de la muerte. El asesino de diez mil hombres vuelve al lugar del crimen. Los que murieron fueron más afortunados. A mí me hicieron prisionero y me llevaron...¡A Kurgal! Kurgal...donde el alma es destruida lentamente. Durante quince años me pudrí en aquella oscuridad y aguardé no para matarte, sino para matar tu alma lentamente [01h 13' 40''-0h 14' 44''].

Karen y Joan, las mujeres de la historia, aparecen mesmerizadas, instrumentalizadas, como objetos de deseo o idolatría rayanos en el fanatismo (fotograma 16). La cosificación de Joan llega al máximo en las escenas en que, privada de voluntad, revela sus poderes mediúmnicos: afloraciones del subconciencia controlado por los poderes maléficos del inframundo simbolizado por el gato negro. En el caso de Karen, su anulación se produce al confundirse su identidad con la de la madre, encerrada en una urna de cristal donde se mantiene embalsamada. Acaso muy remotamente tenga relación esta prueba de amor necrófilo con el emparedamiento de la esposa en el texto de partida, pero la anécdota se adereza con nuevos elementos propios de los relatos de vampiros. La amada luce una belleza típicamente vampiresca; ni viva ni muerta, es sólo un cuerpo privado de espíritu, robado de su reposo eterno para alimento de las sombras (fotograma 17).



FOTOGRAMAS 16 Y 17

Los pájaros (Alfred Hitchcock, 1963)

Los pájaros, de A. Hitchcock (1963), se inspira en la obra del mismo título escrita por Daphne de Maurier. Se trata de un caso típico de cuento perverso, una narración plagada de aclaraciones innecesarias, diálogos burdos y personajes poco o nada definidos. Sin embargo, el argumento de fondo tiene una poderosa fuerza latente, que gira en torno al misterioso comportamiento de los pájaros ante la llegada del invierno. La autora coloca a los personajes en situaciones insólitas, en las que pueden leerse las huellas de una especie de psicosis postbélica; el léxico de la guerra es constante; la familia protagónica parece víctima de un estado de sitio y se enclaustra en la casa, convertida en un improvisado refugio antiaéreo. El protagonista revive una de las mayores pesadillas del subconsciente colectivo británico: los bombardeos de Londres:

Fue al piso de arriba, y el resto de la mañana estuvo allí trabajando, asegurando con tablas las ventanas de los dormitorios, rellenando la parte baja de las chimeneas. Realizó una buena faena; era su día libre y no estaba trabajando en la granja. Se acordó de los viejos tiempos, al principio de la guerra. No estaba casado entonces, y en la casa de su madre, en Plymouth, había instalado las tablas protectoras de las ventanas para evitar que se filtrase la luz al exterior²⁸⁸.

Esta fue la pulsación que permitió a Hitchcock hacer su película. La clave en el caso de la versión fílmica fue la apropiación de la idea-fuerza contenida en el texto y el abandono de todos los demás elementos constitutivos: ubicación espacial y temporal, duración de la historia, personajes y argumento de superficie. Sólo permanece en la película la ideología subyacente: la rebelión de una especie inferior contra el ser humano y su carga de extrañeza. Ello permitió a Hitchcock preservar incólume la fuerza generatriz del texto.

La sola idea de la invasión, empero, hubiera resultado insuficiente para lograr el interés del espectador. Por ello, el director suprime la prosaica familia literaria y la sustituye por dos protagonistas –Melanie, una rica y alocada soltera y Mitch, un joven y prometedor abogado criminalista– entre los que surge una atracción inmediata. Así, se enfatiza la idea-fuerza del texto con el añadido de otras ideas-fuerza igualmente

²⁸⁸ Daphne du Maurier, “Los pájaros”, en *Los pájaros y otras narraciones*, Barcelona, Plaza & Janés, 1963, p. 17.

poderosas: el amor y su influjo maléfico, tantálico, y los problemas que causa su interpretación heterodoxa. Fusionados ambos principios, surge un punto de encuentro, una fuerza de choque elemental que descansa sobre una ironía muy efectiva: los animales se comportan como seres racionales, y los humanos viven atrapados en la cárcel de sus pasiones.

El ataque masivo de los pájaros adquiere en su desarrollo fílmico un cariz fantástico inexistente en el texto de partida y atribuible a la aparición sucesiva de los personajes femeninos, apenas reseñables en cambio en el relato literario. Annie, antigua novia de Mitch, y Melanie, el elemento desequilibrador, desean al varón; Lidya, la madre, quiere retenerle a su lado; Cathy, la hermana, necesita de una figura paterna tras la muerte del progenitor. El espacio es oclusivo, claustrofóbico; no hay salida posible (fotograma 18). Mitch está encerrado en dos triángulos amorosos concéntricos: el trazado por la madre-esposa fría y posesiva, celosa de cualquier mujer que muestre intención de alejar de ella a su hijo, y del que primero Annie, y luego Melanie, conformarán el tercer vértice indeseado, y el que atrapa a Annie, Melanie y Mitch, en el que el primer vértice será simbólicamente sacrificado para proteger a la hermana del hombre amado. Como aves de rapiña, unas y otras féminas se disputan a Mitch, aunque sólo Melanie conseguirá cobrar su presa, ya que Annie morirá y Lydia y Cathy aceptarán que la nueva mujer entre a formar parte de la familia.



FOTOGRAMA 18

Pero el realizador va más allá y añade una nueva carga explosiva al argumento del filme. Así, aparece un elemento psicológico, irracional, no presente en el texto matriz. Un poder de origen oscuro, atávico, asocia a la mujer con el pájaro. La desconocida irrumpe en el pequeño pueblo y trastoca la tranquilidad del vecindario, introduciendo un componente de excentricidad y exotismo que no es visto con buenos ojos; finalmente, será designada cabeza de turco por la comunidad de Bodega Bay; cuando la histeria alcanza su punto álgido, Melanie, la extranjera, el elemento diferencial, es señalada como instigadora involuntaria de la invasión. Todas las miradas acusadoras se clavan en ella; la colectividad, rencorosa pero cobarde, delega su misión condenatoria en una madre desesperada (fotograma 19):

— ¿Por qué están haciendo esto? ¿Por qué lo hacen? Dicen que empezó todo al llegar usted aquí. ¿Quién es usted? ¿Qué es usted? ¿De dónde viene? Creo que usted es la causa de todo esto. ¡Es usted infernal, perversa! [01h 26' 05''-01h 26' 32'']].



FOTOGRAMA 19

Bodega Bay es una tumba; la mujer-pájaro, encarnación del mal, ejerce un poder mesmérico, vampírico, sobre su víctima. La identificación es especialmente fuerte en el caso de Melanie. En la escena inicial, que abre el cortejo con Mitch, éste la compra con un pájaro encerrado en jaula de oro; cuando la joven va de visita a Bodega Bay para regalar a Cathy la pareja de periquitos, lleva un traje verde que a causa de la invasión no podrá cambiarse en toda la película, y que es, no por casualidad, de color verde. En la escena final, en que Melanie sufre un cruento ataque que la deja inconsciente, los animales le desgarran la ropa y la joven asemeja un gran pájaro herido por las garras de sus congéneres. La escena final de la película contiene otro mensaje, de reconciliación y

esperanza, que el relato deja en suspenso, porque se cierra sin dar respuesta a los interrogantes planteados. Hitchcock culmina con él el proceso de apropiación y alejamiento del texto: los humanos vencen.

Ojos negros (Nikita Mijalkov, 1987)

Ojos negros (Nikita Mijalkov, 1987) parte de un guión original del propio director ruso, en el que confluyen varios cuentos de Anton Chéjov (“La señora del perrito” y, subsidiariamente, “Ana al cuello”)²⁸⁹. La presencia de Chéjov en el filme es muy sutil, ya que apenas se aprecian préstamos estéticos y la historia chejoviana se transforma hasta quedar casi irreconocible. Sin embargo, en el nivel ético, Mijalkov es plenamente coherente con el mensaje ideológico del cuento “La señora del perrito”: la llegada del amor verdadero en la edad tardía.

La estructura narrativa no tiene precedentes en los textos de partida, y ayuda a articular el filme en torno a la idea del *racconto*. El nivel diegético se configura como un archirrelato dialogado entre dos personajes, el antiguo amante y el actual marido de Ana, lo que permite la confluencia de las dos anécdotas de los cuentos chejovianos: Ana es, indistintamente, la Ana Sergejevna de “La señora del perrito” y la Ana Leontichkova de “Ana al cuello”. Pero la asimilación fílmica del primer cuento es mayor que la del segundo, que sólo presta a la joven las circunstancias vitales del padre alcohólico y el matrimonio sin amor. La Ana de *Ojos negros* es pura, edénica, tímida, encantadora, algo triste; tal como la dama del perrito chejoviana, ama apasionadamente a un hombre mayor que ella, y se entrega ardorosamente, en cuerpo y en espíritu. El Romano fílmico pierde, como el Dmitri Gurov chejoviano, los papeles por una Ana que persiste, tenaz, en su memoria. A través de la literariedad de los diálogos entre Romano y el caballero ruso –prácticamente un monólogo de Romano, interrumpido en ocasiones por la breve intervención del ruso– el filme busca su propia expresión artística y las

²⁸⁹ Nuestro agradecimiento a Olga Boyko, encargada de la biblioteca del Centro Ruso de Ciencia y Cultura en Madrid, quien con extraordinaria diligencia y rapidez nos ha proporcionado estos datos. Aunque también se nos ha señalado la influencia del cuento “Dúschechka” en el filme, no hemos podido hallar relación de parentesco entre ambos.

palabras alcanzan momentos de gran belleza cuando el protagonista reconoce la hondura de su sentimiento. Aunque, en términos literales, las diferencias entre el texto y el filme son profundas, el cineasta ha sabido crear una equivalencia perfecta con la idea-fuerza de amor puro, sublime, conceptualizada por Chéjov: “Mientras escuchaba su carta, volví a ver sus ojos, olía su perfume, me enternecía recordando sus guantes de algodón calado, sus cabellos sobre la nuca, ligeros como el plumón de un polluelo, y así supe que la amaba desesperadamente” [01h 52’ 28’’-01h 52’ 49’’]²⁹⁰.

Dejando de lado los motivos accesorios, la historia es, en esencia, la misma, repetida bajo otra óptica y desde otras coordenadas. El añadido *ex novo* de elementos argumentales, situaciones dramáticas y ubicaciones espaciales permite el despliegue de la propia y rica creatividad plástica del cineasta, quien sitúa a los personajes en entornos idílicos, lejos de la nieve y la desolación de los inviernos rusos de Chéjov. Ello le permite explorar sociedades en plena crisis, en las que los jardines de las mansiones se convierten en *loci amoeni* propicios para el goce sensual de una alta burguesía despreocupada y ociosa, entregada a la vida sensitiva y hedonista, carrusel absurdo, paraíso donde las edades del hombre conviven frágilmente, amenazadas por la zarpa del progreso (fotograma 20).



FOTOGRAMA 20

Metáfora de la vida, el extraordinario viaje de Romano a través de las estepas rusas conforma un idilio primaveral entre entorno e individuo, y hasta late en el tránsito

²⁹⁰ «Y sólo ahora, cuando empezaba a encanecer, amaba de veras, con sentimiento genuino, por primera vez en su vida». Chejov, Anton, “La señora del perrito”, en *La señora del perrito y otros cuentos*, Madrid, Alianza, 2011, p. 189.

un sentimiento ecologista y filantrópico de amor por los hombres en el marco de una naturaleza salvaje por explorar, tan nueva a ojos del protagonista como feraz, promesa de la felicidad futura con la joven muchacha con la que espera encontrarse (fotograma 21). Este territorio inédito se abre para Romano consiguiendo, al fin, la aventura hacerle despertar de su marasmo, de su sopor burgués y su inacción acostumbrada. De nuevo, la voz literaria del filme se deja oír, acariciante, en el amanecer brumoso: “Avanzábamos tan tranquilamente por aquella tierra húmeda, acompañados por el tintineo del cubo que colgaba del carro. En sueños, veía a mi madre, y oía su voz y, por primera vez, después de tantos y tantos años, no sentía el peso de mi conciencia” [01h 31’ 21’’-01h 31’ 42’’].

La idea del peregrinaje es original de Mijalkov y no puede rastrearse en los textos de partida, pero la síntesis entre viaje-vida y verdadero amor es perfecta, porque la pureza del sentimiento inspirado por Ana justifica la odisea y la colma de una finalidad que satisface las expectativas del espectador, contrariamente a la frustración del lector, quien nunca sabrá si las tribulaciones de los amantes habrán merecido la pena. Y, por fin, el acceso a Ana tras un descenso órfico a los infiernos (simbolizados por el sótano de la mansión del esposo), encadena el argumento con el afluente menor del filme: el marido despótico y egocéntrico, la desdicha de una Ana todavía pura, sacrificada por el bien de su familia, son adquisiciones provenientes de *Ana al cuello*, mas el encaje es posible porque el cineasta se detiene en los primeros tiempos del matrimonio de la Leontichkova, antes de que su corrupción mundanal entre en escena.



FOTOGRAMA 21

Al término del *racconto*, Romano explicita en su conmoción y su gesto el vacío de su vida presente. Es un hombre acabado, sin más ilusión que sus recuerdos; castigado por su frivolidad y su escepticismo, comparte su soledad con todo aquel que quiera escucharle. He aquí la radical originalidad de la ética mijalkoviana: “Vivimos en el siglo veinte. ¿Quién se acuerda ya de los demás? ¿Quién es capaz de esperar a alguien hoy día?”, pregunta. “Yo”, su interlocutor confiesa. Y, paradoja que cierra el filme, la Ana soñada por Romano comunica su misterio a la dárseña, entregada a otro. A diferencia del texto chejoviano, ya es demasiado tarde para comenzar de nuevo.

Blow up (Michelangelo Antonioni, 1966)

Blow up, película de culto inspirada en el cuento de Cortázar “Las babas del diablo”, transforma el texto fuente en lejano referente y modifica en profundidad la historia cortazariana, para crear un universo personal muy influenciado por la estética *beat*, en el que pueden leerse los condicionamientos culturales de la época del realizador, así como sus propias obsesiones: la moda como reflejo de la superficialidad de las costumbres, el vacío de la vida en la gran ciudad, las drogas y la música como formas de evasión o el declive de los antiguos valores y su sustitución por formas de relación social basadas en el anonimato y la estandarización. También la propia ética original del cuento se ve afectada. El juego especular proporcionado por la visión de la cámara y el ojo servían a Cortázar para enhebrar un relato fantástico, en el que las fronteras de la realidad se difuminaban en función de una perspectiva subjetivizada. En cambio, Antonioni usa el mismo argumento para enjuiciar críticamente su época, un tiempo en que los grandes ideales han muerto y la verdad depende, en última instancia, de quién tenga más fuerza para imponerla.

El filme parte de una *mise en abîme* donde la cámara de cine abre una perspectiva de una realidad intermediada por la mirada del fotógrafo, prolongada artificialmente por el ojo de su cámara. La cámara-ojo sirve a la paradoja del *voyeur vu*: el observador es observado mediante un juego de perspectivas y espejos, que retratan la

soledad del personaje, sumido en el ordenado caos de la civilización²⁹¹. La mujer aparece como un maniquí sin vida interior: bella y frágil, totalmente incapaz de pensar por sí misma porque carece de voluntad. Alimento de los sentidos, principalmente de la vista (no del espíritu), queda objetualizada como un pierrot de peluca gigantesca, maquillaje extremo y look galáctico; constantemente expuesta a los flashes, deviene fetiche de una sociedad desquiciada (fotograma 22). La planificación del filme es circular y construye la circunstancia inmediata del protagonista, saco vitelino que rodea al personaje y le explica con mayor rotundidad que el simple uso de la cámara subjetiva. La cámara opera envolviendo al personaje, devolviendo una imagen muy cercana de él y de lo que observa directamente, con apenas unos segundos de diferencia. Esta planificación es subjetiva por cuanto permite establecer un vínculo psicológico con el personaje. Con planos angulados, móviles, dotados de profundidad tempo-espacial, la cámara traza un recorrido elíptico que, en un primer momento, tensado por el movimiento del plano-contraplano, pareciera corresponderse con lo que el personaje mira. Pero la cámara, efectuada la elipse, contiene en la panorámica trazada al personaje entrando en el cuadro de imagen por el otro extremo: el contraplano se destruye, porque lo que estamos viendo corresponde a la mirada del gran imaginador. Los planos cenitales o la oscilación de picado-contrapicado apelan a la virtud de la cámara para moverse junto al personaje, filmado en el acto de mirar, pero también a la voluntad del gran imaginador de alejarse de sus criaturas; distancia física, pero también psicológica, que le sitúa en la perspectiva de un lejano observador.



FOTOGRAMA 22

²⁹¹ «Se trata de ahondar en las posibilidades psicológicas del cine, de ahí que se aprovechen técnicas subjetivistas de montaje, como es la elección de determinados *leitmotiv*: las fotografías, las ampliaciones, los *flash backs* de la grabación, algunos motivos musicales. En este aspecto, el sonido de la película, ya sea diegético o no diegético, es clave». Vázquez Recio, Nieves, "Del cuento al cine...", *loc. cit.*, p. 130.

Londres es una gran pecera suburbana cuyos habitantes se alimentan con la vista, en un mundo de signos visuales; encerrados en espacios claustrofóbicos, hiperconectados pero comunicados, apenas hacen uso de las palabras, como si los diálogos fueran inútiles, porque las personas nunca podrán hacerse entender entre ellas.

El fotógrafo es demiurgo de su propia fábula visual; su excentricidad de artista halla expresión en la casa-estudio, trampa o laberinto, éxtasis de los sentidos, donde la figura humana, desnudada para goce de la vista, es multiplicada por cristales y espejos vertebradores de *otra* realidad (fotograma 23). En la superficie del plano, el cuadro de imagen aparece dividido por líneas de fuerza diagonales; la composición cruzada escamotea información esencial de lo que está ocurriendo ante nosotros, velado, en el espacio fílmico. Las líneas oblicuas dividen el cuadro y, cuando el individuo queda atrapado en medio, se sugiere su desdoblamiento, su aislamiento esquizoide (fotograma 24).



FOTOGRAMAS 23 Y 24

El objetivo del *voyeur* no es sólo mirar, sino revelar, desvelar. El demiurgo utiliza su instrumental para obtener de la realidad fotografiada aquella parte esencial que le interesa, y que por su posición o perspectiva no percibe, a simple vista, en la naturaleza. La limitación de su omnisciencia se reduce a unos cuantos objetos cuya composición encierra una verdad que se le oculta. Pero, dicha verdad, ¿tiene la entidad de paradigma? Pareciera que el gran imaginador fuera sembrando de pistas falsas, de manera que ni aun la experiencia sensorial del protagonista resultase fiable, incluso un medio mecánico de registro de realidad puede parecer engañoso²⁹². La realidad se amplía tanto que deja de serlo para convertirse en una masa informe; arte abstracto,

²⁹² «Y si «Las babas del diablo» es en gran parte metaliteratura, *Blow up* se convierte en una reflexión sobre la fiabilidad de la imagen fotográfica, hecha con imágenes». Vázquez Recio, Nieves, “Del cuento al cine...”, *loc. cit.*, p. 133.

carente su objeto de referente externo, dado que en su producción ha ultrapasado las leyes de la perspectiva y la escala admisibles como realistas para el ojo humano. Finalmente, por extensión, la “realidad” es sólo una interpretación, un constructo social decidido por la comunidad de observadores, mapa conceptual sujeto a cambios imposibles de desligar del horizonte sensorial y cognitivo del ser humano y es posible que, fuera de él, no exista.

VI. 3. LECTURAS PERVERSAS

Desafío total (Paul Verhoeven, 1989)

Comprobaremos cómo el filme *Desafío total*, de Paul Verhoeven (1990), adaptación del cuento de Philip K. Dick “Podemos recordarlo todo por usted”, realiza una lectura intencionadamente perversa de su texto matriz. El relato de Dick es un típico ejemplo de la narrativa en tiempos de la guerra fría, aunque traslada el argumento policíaco clásico, con todas sus tramas y conspiraciones, a una dimensión intergaláctica y futurista. Las aplicaciones tecnológicas se ponen al servicio de los espías y contraespías; la mente puede manipularse y los experimentos científicos tienen como objeto de estudio el subconsciente humano. La fantasía y la realidad se mezclan en forma de confusas memorias; la fuerza gravitatoria del texto se encuentra en la extrapolación de los límites de lo posible, dando entrada a una amenaza de invasión que nunca llega a concretarse.

La película constituye una lectura perversa del elemento *noir* del relato, e intensifica los elementos fantásticos en el marco genérico del filme de acción; las fronteras entre sueño y vigilia son ambiguas; no hay marcas externas que indiquen la incardinación de la historia en un nivel sumergido de la conciencia, como tampoco las hay que indiquen lo contrario. Existe una fluencia continua de hiperrealidad manifestada en la iconicidad del nivel de las imágenes, pero una evidente irrealidad en el nivel de la historia: todo es un sueño o todo es realidad: Melina es real porque es un sueño; entonces, hay más realidad en los sueños que en la realidad misma. ¿Por qué sueña

Quail con Marte y con Melina? ¿Qué hay de realidad en su sueño? ¿Ha estado alguna vez en Marte? ¿Se trata su visita de un sueño recurrente, modificado en los detalles, pero que conserva siempre la misma organización? ¿En qué punto comienza Quail a soñar? La pesadilla de la primera escena, el accidente en las dunas de Marte, se nos presenta tan “real” como cualquiera de las escenas siguientes, una vez que el protagonista, Quail, ha “despertado”. Pero, ¿realmente está despierto, o continúa soñando lo que sucede a continuación? ¿O esta parte es real, y comienza a soñar una vez que Memory Call le implanta en el cerebro las falsas memorias de un viaje a Marte como agente secreto? Porque Quail protagonizará exactamente las mismas peripecias que las contratadas en el paquete vacacional de Egotur. Cuando, ya en Marte, irrumpe el doctor, éste dice a Quail que ambos están en Memory Call, y que está controlando su mente desde una consola. ¿Es cierto que todo se reduce a una ilusión libre basada en cintas de memoria, y que Quail está inventando todo lo que está sucediendo? ¿Toda la monumental fantasía del traidor interplanetario es fruto del Egotur? Y su obsesión con Marte, ¿tendrá que ver con la impresión que le causan las noticias abrumadoras que le llegan de allí? A veces soñamos con mundos que desconocemos; nuestra imaginación se estimula con la visión vicaria de realidades a las que no tenemos acceso si no es por la presencia de un testigo interpuesto.

Desafío total supone una vulgarización del relato de ciencia ficción, porque es meramente una fantasía carente de las más rudimentarias bases científicas de las que se precia toda buena historia al uso. La escenografía marciana, con su densa atmósfera rojiza, es sólo el decorado de una película de acción, en cuyo argumento ramplón, para acrecentar el interés del espectador, se introduce el componente romántico. Por imposiciones de la industria hollywoodiense, se mezclan los ingredientes de violencia, sexo y final feliz²⁹³. No se detecta un mensaje profundo a nivel ideológico; una segunda

²⁹³ «*El vengador del futuro [Desafío total]* se parece poco al cuento en que se “inspira”: da más peso a los elementos de violencia y espionaje de trama del cuento original y reduce la ambigüedad fantástica de la trama a un planteamiento más convencional, con el protagonista convertido en un “hombre de acción” –de hecho, Arnold Schwarzenegger, por entonces un icono del subgénero– es incapaz de decidir si es de verdad un espía o sólo un obrero perdido en una fuga psicótica. La violencia es más fácil de percibir que cualquier alusión sutil durante un visionado casual de *Blade Runner* [...]. Los testimonios [...] ofrecen todos la misma descripción de las cabezas del *studio system*: individuos formados en la administración de empresas que ven a los artistas con suspicacia o desprecio, desconfían de cualquier innovación fuera de los caminos “probados” y describen los gustos de su público en los términos más simples, y en especial con base en los rasgos más superficiales de los “productos” (películas) de éxito reciente. Es muy probable que los jefes de estudio contemplaran a Dick desde un punto de vista estrecho, subordinado a lo más obvio de las “razones” por las que sus adaptaciones eran “rentables”; el juicio se perpetuó (se perpetúa) por la inercia del propio medio». Chimal, Alberto, “El vengador del

lectura, en clave histórica, nos aleja del contexto de la guerra fría y nos lleva al discurso contemporáneo de la lucha por el dominio de los escasos y mal repartidos recursos naturales, cuyo control otorga el poder a una minoría que domina al resto; cuando la mayoría se rebela, se desencadena el conflicto armado entre los rebeldes y el gobierno legítimo, contemplado como el tirano por la masa sometida.

La violencia es extrema, y se aplica por igual al individuo y a la colectividad, esta última dividida en clases o grupos en función de su acceso a los recursos. En cualquier caso, las escenas de violencia gratuita son muy numerosas (fotograma 25); sangre y vísceras se muestran en toda su crudeza, con un ensañamiento injustificable e innecesario. La acción, mecanismo de atracción masiva del público de amplio espectro, consiste aquí en imprimir un ritmo muy vivo a la historia: las escenas están llenas de movimiento; la actividad de los personajes es frenética, por muy fútiles que sean sus objetivos o limitado el registro interpretativo de los actores fetiche del género.



FOTOGRAMA 25

Las nieves del Kilimanjaro (Henry King, 1952)

En “Las nieves del Kilimanjaro”, cuento africano de Ernest Hemingway, la idea-fuerza central es la proximidad de la muerte, tanto en el sentido de inminencia,

pasado. Cinco cuentos de Philip K. Dick en el cine”, *El cuento en red. Revista electrónica de teoría de la ficción breve*, Núm. 12, Otoño 2005, p. 100 [Recurso en Red: <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>].

como en el de contigüidad física e incluso psíquica. La muerte se viste de horribles formas, bajo máscaras concretas, como miedos colectivos o tótems nocturnos del inconsciente humano.

Justo en ese momento, la muerte se había acercado y había apoyado su cabeza en el pie del catre y él podía oler su aliento [...]. Ahora se le había acercado un poco más, pero ya no tenía forma. Simplemente ocupaba espacio.

—Dile que se vaya.

No se fue, sino que se acercó un poco más.

—Tienes un aliento apestoso —le dijo. —Hedionda cabrona.

Se le acercó aún más y él fue incapaz de hablarle, y cuando ella vio que no podía hablar se le acercó un poco más, y entonces él intentó echarla sin decir nada, pero ella siguió aproximándose, y ahora ya le apoyaba todo el peso sobre el pecho [...]²⁹⁴.

Con un comienzo *in medias res* y presentado como una retrospectiva general, se insertan en su entramado narrativo pequeños cortes analépticos marcados con un cambio en la tipografía. La subjetivación del relato a través del empleo de la cursiva se intensifica con la ilación incoherente de los sucesos, atribuible a los recuerdos tumultuosos que se agolpan en la mente del protagonista.

Pero, incluso en el dominio objetivo de la línea principal del relato, se detecta un empleo subjetivo del lenguaje, con adjetivación calificativa, intrusiva, que parece expresar peyorativamente la opinión de un narrador interesado.

Disparaba muy bien, aquella zorra rica, esa amable cuidadora y destructora de su talento. Bobadas. Él mismo había destruido su talento. ¿Iba a culpar a esa mujer por tenerlo bien atendido? Él mismo había destruido su talento al no utilizarlo, traicionándose a sí mismo y a lo que creía, bebiendo hasta tal punto de embotar la agudeza de sus percepciones, por indolencia, por pereza y por esnobismo, y por orgullo y por prejuicio, por una cosa o por otra²⁹⁵.

Los puntos de vista, el del narrador en tercera persona y el del protagonista —que asume una parte del discurso en estilo indirecto libre— se confunden y superponen²⁹⁶:

Procurabas no pensar y todo era maravilloso. Habías de tener buen estómago para que eso no te hiciera pedazos, como les pasaba a muchos, y adoptabas la pose de que no te importaba nada el trabajo que hacías antes, ahora que ya no

²⁹⁴ Hemingway, Ernest, “Las nieves del Kilimanjaro”, en *Cuentos*, *op. cit.*, p. 102.

²⁹⁵ *Ibidem*, p. 85.

²⁹⁶ Para profundizar en la cuestión de las personas narrativas y el empleo subjetivo del estilo indirecto libre, *vid.* Lothe, Jakob, *Narrative in Fiction and Film...*, *op. cit.*, pp. 46-48.

podías hacerlo. Pero en tu interior te decías que escribirías acerca de ellos, y por una vez quien escribiría sería alguien que sabía de qué estaba escribiendo²⁹⁷.

La muerte merodea en torno a Harry, el protagonista, a lo largo de todo el relato y se manifiesta en sus múltiples formas, pero en el momento decisivo el autor literario opta por elidir aquello que el personaje espera y el lector acecha: la agonía y el tránsito se convierte en símil poético del viaje sin retorno hacia las cumbres del Kilimanjaro, un periplo ascensional del alma ligado a ritos y creencias ancestrales que tiñen el relato de exotismo.

Y entonces, en lugar de ir a Arusha, giraron a la izquierda, y él dijo que tenían gasolina suficiente, y al mirar abajo vio una nube color rosa que se deshinchaba, moviéndose sobre el suelo y en medio del aire, como la primera nieve de una tormenta que aparece de la nada, y supo que las langostas llegaban del sur. Entonces comenzaron a ascender y dio la impresión de que iban hacia el este, y entonces todo se oscureció y hubo una tormenta, y el agua era tan espesa que parecía que volaran a través de una cascada, y salieron de la tormenta y Compie se volvió hacia él y le sonrió y le señaló algo con el dedo y allí, delante, todo lo que pudo ver, tan ancha como todo el mundo, inmensa, alta e increíblemente blanca al sol, fue la cumbre cuadrada del Kilimanjaro. Y entonces supo que era allí donde se dirigía²⁹⁸.

La muerte se sublima y se transforma en una imagen bella, evanescente, apenas perceptible cuando finalmente cumple la amenaza de llevarse consigo al protagonista.

En cambio, en la película de Henry King de 1952, la idea-fuerza del texto es deturpada y vaciada de su contenido simbólico: al protagonista se le concede una segunda oportunidad para rehacer su vida. La idea-fuerza textual así depauperada pasa a segundo plano y en la narración fílmica el eje articulador es el amor, rescatado mediante una serie de *flashbacks* fallidos²⁹⁹.

²⁹⁷ Hemingway, Ernest, "Las nieves del Kilimanjaro", *loc. cit.*, p. 84.

²⁹⁸ *Ibidem*, p. 105.

²⁹⁹ Llamamos así a los *flashbacks* contruidos sobre graves errores en el modo o la focalización. En el caso que nos ocupa, aparecen con asiduidad falsos recuerdos asociados a Harry, que nos muestran a éste alejado del cuadro de imagen y situado en ubicaciones que le impedirían situarse en sintonía con el centro de interés visual o auditivo del espectador. Por ejemplo, cuando Chyntia confiesa a Johnson que está esperando un hijo, Harry ha salido a cazar y, por tanto, no puede presenciar la escena, con lo que es imposible que le pertenezcan a él los recuerdos que el *flashback* nos muestra. Tampoco se corresponde la narración *off* de Harry, superpuesta al relato visual en tercera persona en otra de las retrospecciones, a un verdadero recuerdo, ya que el protagonista está durmiendo mientras se le supone haciendo un esfuerzo mnemónico consciente, lingüísticamente articulado de modo coherente. Nos hallamos ante un caso flagrante de narración hollywoodiense característica de los años cincuenta, conformada como un relato unidireccional y descendente que no contaba con la inteligencia del espectador, al que se suponía que había que explicar todo, aunque para ello tuvieran que infringirse las reglas de cohesión interna del discurso fílmico.

El filme ha mancillado la pureza ideológica y metafísica del texto nodriza y ha arrasado el extrañamiento estético del desenlace literario; el avión viene y los buitres, emblema del festín de la carne corrompida, se marchan, en un final edulcorado por la censura y las rigideces de la moralidad de la época, expresadas en el infamante código Hays (fotogramas 26 y 27)³⁰⁰. De esta forma, se sacrifican los valores primitivos contenedores de la esencia del texto, la amarga ironía de su paradoja existencial: en el momento de la muerte, caemos en la cuenta de que nunca hemos vivido.



FOTOGRAMAS 26 Y 27

³⁰⁰ Los modos de relato del Hollywood clásico influyeron de forma determinante en la concepción de los filmes y en el trabajo de adaptación desde el texto a la pantalla. Industria cultural e ideológicamente dominante en Occidente, se basaba en la contratación *en masse* de escritores profesionales para la redacción de los guiones de las películas. Las historias privilegiadas por los productores –los verdaderos directores de escena, en la práctica– eran aquellas cuyo trasfondo épico o melodramático se basaba en una adulteración de los textos propiciada por la aplicación de los códigos de censura moral (Hays) o política (caza de brujas, macartismo). Además, las grandes producciones tenían que pasar por el filtro del *american way of life*, esto es, un estrecho puritanismo confesional de base modernizado en superficie por el fordismo y el crecimiento económico de entreguerras, que auspiciaba un incipiente y desaforado consumismo, proyectado al exterior como materialización definitiva del sueño americano.

SEGUNDA PARTE
TRES CASOS HISPÁNICOS:
OBABA (2004), LOS GIRASOLES CIEGOS (2007) Y LA LENGUA DE LAS
MARIPOSAS (1999)

Obabakoak (Bernardo Atxaga, 1988)

Obaba como proyección imaginaria: el bosque y la aldea

En el cuento “Esteban Werfell”, la escritura es un acto de memoria que activamente busca reconstruir un pasado perdido. Pero, si toda escritura es un acto preterido –el acto de narración, en sí, ha de contemplarse necesariamente como un pasado más o menos fácil de contextualizar y ubicar en el tiempo–, el “bagaje simbólico”, por así decirlo, que se contiene y deja envolver en y a través de ese acto es un islote de tiempo cuya existencia sólo puede ser convocada por la memoria de los vivos, que existen para recordar y que, al mismo tiempo, existen *porque recuerdan o porque son recordados*.

Tan importantes son la narración y sus motivaciones en “Esteban Werfell” como la historia que se narra. El lapso temporal entre una y otra actúa como separador que articula dos espacios contiguos, uno el que rodea al Werfell narrador, hombre maduro, y otro el “espacio interior” que le habita, y que contiene al Werfell protagonista, niño, y a su pequeño territorio íntimo, regado por la savia de Obaba. El murallón de libros sirve como frontera alegórica entre los dos cronotopos, y además ellos contienen el espíritu de quienes los leyeron: como cámaras fotográficas o como cuadros animados, han capturado la esencia de los Werfell, sublimándola en un torrente sígnico en el que fluye una vida por lo demás muerta o estancada en momentos umbríos de la infancia. Como el Golem de la tradición hebrea, estos libros-espíritus se alimentan de la fuerza misma de las palabras, que contagia por igual la escritura de Esteban Werfell, permitiéndole nacer y encarnarse para la comunidad de sus lectores, en una suerte de epifanía ontológica.

El viejo escritorio –madera de roble con la sangre de Obaba– es una especie de trinchera o parapeto protector que aísla al Esteban narrador del mundo exterior, con lo que aquél puede cerrar su doble movimiento introspectivo, mnemónico, y culminarlo con la eficacia de los talismanes en las ceremonias propiciatorias o de iniciación. Nada es casual en esta detallada presentación del marco narrativo. La madera, el papel, el cuero, nos recuerdan los ambientes rurales típicos de Euskadi; su presencia constata la

ausencia (y, por ende, la ulterior existencia) de un paisaje metonímico, aludido por la causa de los materiales que lo constituyen.

El recinto sagrado desde el que se convoca la memoria no es hermético. Aquí aparece el “motivo del umbral” que, prototípico desde la narrativa cortazariana, permite vislumbrar una perspectiva de la realidad otra, y con ello, convertir la narración en un acto atávico. Pero, si para Cortázar este vislumbre es un momento espontáneo que irrumpe inesperadamente en la vida ordinaria del narrador (hombre, por todo lo demás, ordinario, incluso ramplón), Esteban Werfell busca intencionadamente un ángulo de visión determinado, dentro de un refugio que sabe o presiente sagrado, transitado por fuerzas suprasegmentales que convierten la escritura en un ritual mágico. Por este motivo, el cuento “Esteban Werfell” es continuador de la antiquísima tradición narrativa maravillosa, donde los objetos, totemizados, se dotan a sí mismos de cualidades sobrenaturales, pero no sólo ellos, sino también las palabras que crean y son creadas por esos nuevos mundos, tan activos como fugaces, que moran en el dominio de lo *subterráneo*.

Aquella muralla de papel, de páginas, de palabras, tenía sin embargo un resquicio; una ventana desde la que, mientras escribía, Esteban Werfell podía ver el cielo, y los sauces, y el estanque, y la caseta para los cisnes del parque principal de la ciudad. Sin romper su aislamiento, aquella ventana se abría paso entre la oscuridad de los libros, y mitigaba esa otra oscuridad que, muchas veces, crea fantasmas en el corazón de los hombres que no han aprendido a vivir solos³⁰¹.

Paradojas de un proceso de escritura que remite constantemente a sí mismo, y cuyos límites coinciden en todo punto con los de la lengua, ese resquicio o ventana está hecho también de palabras. Signos son, igualmente, el cielo, los sauces, el estanque, la caseta para los cisnes y el parque principal de la ciudad. Sólo el pacto semiótico permite la transfiguración de los significantes en significados, en *visión*. Prolongación de la muralla de libros, la ventana es un trampantojo de papel, de páginas, de palabras. Tal impresión ficticia es consecuencia de la misma naturaleza literaria de Esteban. No sólo es un personaje que cuenta una historia, sujeto activo de su propia epopeya vital, sino alguien que es *contado* a través de los cuadernos donde se da fe no de la veracidad, sino de la materialidad efectiva de su existencia, lograda –y fijada– a través de su escritura. Por tanto, Esteban es más bien un objeto pasivo que se ha narrativizado a sí mismo, y

³⁰¹ Atxaga, Bernardo, “Esteban Werfell”, en *Obabakoak*, Barcelona, Ediciones B, 2005, p. 25.

que cobra realidad sólo cuando es proyectado por pantallas de papel donde se abren improbables ventanas.

La escritura configura paisajes del alma (analogía de los “puntos de tiempo” en la poesía de Wordsworth, rastreable también en los lienzos de John Constable), totalmente desterritorializados, si no es para poder cartografiarlos en la experiencia íntima del narrador. ¿Qué época o lugar ingenia la sensibilidad de Esteban Werfell? Un país subjetivo, portátil, desleído por el transcurso de los años en una especie de mancha sentimental imprecisa y extensa, con raíces en el pasado y ramificaciones multinodulares proyectadas hacia el presente, desarraigadas finalmente en la intuición de lo eterno. La tierra que Esteban Werfell llama Cabo Desolación.

La estructura narrativa se configura por medio del encajamiento o, si se prefiere otra figura geométrica, la superposición de las historias en círculos concéntricos. La historia principal o historia marco es, a su vez narración e historia, acto y fruto, causa motor y efecto de arrastre. El narrador marco asume una posición clásica, lejana y omnisciente, que se vale de una tercera persona aparentemente indiferente e inamovible que, sin embargo, se siente muy cercana a Werfell, casi contigua a su experiencia sensorial y con gran capacidad para examinar, por vía introspectiva, los estados anímicos de su personaje.

El narrador marco nos presenta a Werfell como un personaje que está a punto de contar una historia, de ahí el estatuto ambiguo del personaje como narrador enmarcado y protagonista en dos tiempos, el de la narración marco, que asume a Werfell en el acto de narrar, y el de la narración enmarcada, epifanía ritual del Werfell niño. El Werfell narrador, adulto, declara la intención durativa de su historia, al tiempo que revitaliza la concepción de narración como cuento (*computum*) de una cadena de sucesos extraordinarios:

Yo me limitaré a contar lo que sucedió una tarde de hace mucho tiempo –de cuando yo tenía catorce años, para ser más exacto–, y las consecuencias que esa tarde trajo a mi vida, que fueron grandes. No es mucho, lo que cabe en unas cuantas horas, para un hombre que ya está en el otoño de su vida, pero es lo único que tengo para contar, lo único que merece la pena³⁰².

Se suceden los párrafos metalingüísticos –o, mejor, metaliterarios– que plasman los ímprobos esfuerzos de Esteban Werfell por esbozar su relato. Una tarea titánica, e

³⁰² *Ibidem*, p. 27.

incluso tantállica, en la que se evidencia la incapacidad del lenguaje para expresar cumplidamente la complejidad de los mundos interiores del hombre, lo limitado de los medios con los que puede aprehender y hacer suya la experiencia estética a través de la palabra, de nuevo muralla, pero connotada por la idea de obstáculo, no de protección, invento insuficiente, incompleto, humano al fin, con que tratamos de definir y dar forma a pulsiones sobrehumanas, el arte como encarnación de un cosmos más mental que físico. Paralelamente, la puesta en evidencia de los mecanismos metalingüísticos de la lengua alude al contexto narrativo o circunstancias externas de la narración marco. Estos balbuceos narrativos son pautas del proceso de escritura como narración vehicular de la historia sobre una imposibilidad.

Podía tachar lo escrito y empezar de nuevo, pero no quería. Iba contra sus reglas. Le gustaba que las páginas estuvieran immaculadas, lo mismo las suyas que las de los demás, y se sentía orgulloso de que, por su pulcritud, sus alumnos le apodaran con el nombre de un conocido jabón. Además, ¿para qué preocuparse en buscar un buen comienzo? También en el segundo intento cometería errores. Siempre habría errores. Valía más que continuara adelante, precisando, corrigiendo poco a poco su mal comienzo³⁰³.

Como la búsqueda del parapeto y de la perspectiva (simples convenciones simbólicas), este detenerse en cuestiones nimias es también intencional. El narrador marco, *alter ego* del autor literario, parece querer atrapar al lector en una especie de trampa hecha de palabras. Para detenerle, para confundirle, para inquietarle o simplemente para desesperarle, sumergiéndole en la deliciosa tensión de la espera. Porque la verdadera historia aún no se ha desvelado. Obaba aparece lejana y brumosa en el horizonte, y quizás se relacione con el prometido cuento sobre un acontecer extraordinario. Las cuatro paredes casi forradas de libros se limitan a su función más superficial (servir como fondo ideal) una vez superada la etapa de lo mágico, en que se atisbaba en ellas la rendija. Muy pronto, se produce un desplazamiento de la función simbólica de los objetos (libro, escritorio, ventana), y en esta transición, Obaba se totemiza. Surge por oposición y contraste no sólo con el “paisaje adulto” de Hamburgo (o de la anónima y nórdica ciudad desde la que Esteban escribe), del que constituye, empero, una prolongación física de tonos verdes y cielos grises, sino también como objeto de la verdadera historia, frente a los frustrados intentos del principio. Obaba es el *hic incipit*, y antes de Obaba no hay nada o, al menos, nada que merezca la pena contar.

³⁰³ *Ibidem*, p. 28.

Por eso, Obaba es el verdadero cuento, la palabra preñada de todos los sentidos. El inicio.

¿Dónde está Obaba? Más allá del Cabo Desolación, muy lejos. Tanto, que para existir debe ser convocada por sortilegio, haciendo el Esteban narrador un esfuerzo mnemónico riguroso, apoyado en el instrumento mágico de la lengua. La palabra “Obaba” será repetida tres veces y Esteban, a lomos del gigantesco roc de *Las mil y una noches*, volará hacia la geografía imaginaria, recóndita, de su infancia. En este trasiego (que no deja de ser un *travelling* mental de un extremo a otro de un país inventado), llegamos a la aldea contorneada por un triángulo cuyos vértices se colocan en Obaba, el cine junto al ferrocarril y la iglesia. Los tres puntos nos hablan de experiencias iniciáticas pero, mientras Obaba y la iglesia pertenecen a la tradición, y están fundadas en ella, el ferrocarril y el cine aluden claramente a la modernidad. La *Obabakoak*, la gente de Obaba, con el soporte espiritual de Cristo, parece estática e inamovible, como estáticos e inamovibles parecen sus usos y costumbres de comunidad cerrada sobre sí misma. El cinematógrafo y el ferrocarril representan el vértice inestable del triángulo, la vía de entrada al siglo veinte, que arrasa a velocidad vertiginosa las anquilosadas estructuras sociales de la aldea con su mecanización estandarizada, que multiplica la velocidad del transcurso temporal, al igual que consigue acabar con la tiranía de la “imagen única” e irrepitible salida de la gubia del artesano y colocada con tiento en las hornacinas del templo.

El ingeniero Werfell y su hijo Esteban son cuerpos extraños en el organismo social de Obaba, pero mientras el padre es totalmente rechazado y rechaza su ingreso, Esteban corre el peligro de convertirse en uno de ellos, de ser asimilado por Obaba para formar parte de la alteridad que para el ingeniero representa la aldea. Porque Obaba es mucho más que un paisaje, ese peligro de injerto es grande. Obaba es, sobre todo, símbolo de una identidad cultural expresada por una lengua, un sentir nacional, un conjunto de símbolos representativos y diferenciadores, desde la música hasta la bandera, compartidos por el pueblo euskaldún. Precisamente en Alemania nacería el concepto romántico y moderno de nación, y la reacción del ingeniero parece responder al arraigo de las concepciones ideológicas decimonónicas en el sustrato cultural del pueblo germano. Como si, al abrazar la alteridad, o al permitir a su hijo unirse a ella, traicionara su sentido nacional al suplantarlo por otro aun más fuerte y antiguo. “Mi padre era extranjero, un extraño, un enemigo”, recordará Esteban.

El factor de socialización que representa la escuela, con el grupo de pares como intermediario informal entre Esteban y su entorno, colocan al niño en una posición vacilante, que vive no sin cierta naturalidad, con la ingenuidad de la infancia y vehiculada a través del lenguaje universal del juego. Ese juego que normaliza a los niños, contribuyendo de este modo a evitar el rechazo, o “espacio social cero”, en el que el individuo, marginado, vive con angustia su exclusión:

En el fondo, yo deseaba entrar en la iglesia. Y no sólo por ser un lugar prohibido para mí –y por lo tanto deseable–, sino también por la necesidad de ser un joven normal, un joven más. Yo era, junto con mi padre, la única persona de Obaba que jamás había pisado aquel edificio, y claro, solo tenía catorce años, no me gustaba que me señalaran con el dedo³⁰⁴.

Las gentes de Obaba conforman una mayoría que sumerge al ingeniero Werfell en una espiral de silencio. Con su capacidad para sancionar el bien común, la comunidad aldeana ostenta el poder omnímodo de representación y creación de opiniones comúnmente compartidas, y ejerce este poder tiránicamente. Es el único que les resta, como hemos visto, en la sociedad del cambio, la multiplicación y la transformación de la imagen.

No, con catorce años no podía comprender a su padre, porque, por esa época, aún no lo veía con sus propios ojos, sino con los ojos de los demás; con los de aquellos que, como luego pudo darse cuenta, eran enemigos declarados del ingeniero Werfell. En Obaba decían que era un hombre orgulloso e intratable; y eso mismo pensaba él. Decían –se lo dijo una niña que jugaba con él en la plaza– que era tan cruel que trataba a latigazos a los obreros de la mina; y él sonreía, movía su cabeza afirmativamente³⁰⁵.

La actitud del ingeniero Werfell no supone una condena automática de la cerrazón (o de la sinrazón) de Obaba, ni la actitud de la Obabakoak hacia el ingeniero Werfell supone un sistemático rechazo de su persona. Hay un elemento crítico de desconfianza, o una duda razonable, desencanto que fluye y alimenta el odio étnico en ambas direcciones, porque Werfell y Obaba suponen dos formas antinómicas de ver y entender el mundo en Occidente. La del primero responde a una ética calvinista, basada en el trabajo y el lucro como medios para asegurar la felicidad material, compensada en el ámbito espiritual por un pietismo iconoclasta y agorafóbico que aspira al diálogo directo con dios y prescinde del vicario. ¿Acaso el ingeniero Werfell es presentado como un hereje? No, sino como un sacerdote de su propia iglesia, fundada en el orden y la laboriosidad, a mayor gloria del Creador.

³⁰⁴ *Ibidem*, p. 31.

³⁰⁵ *Ibidem*, p. 34.

La actitud de Obaba, por su parte, se basa en una ética cristiana de renuncia y pobreza. La salvación del alma debe conseguirse mediante el rezo y las obras pías; hay que desprenderse de las riquezas que adornan nuestra gloria terrenal, mero tránsito hacia un estado superior en que los elegidos serán llamados a gobernar el reino de los cielos. La iglesia se configura como lugar de encuentro del pueblo de dios, y también como escenario del espectáculo ritualizado de su presencia en la eucaristía. De la iglesia y sus jerarcas, representados aquí por el dómine rural, parten todas las normas que regulan el funcionamiento de la comunidad de Obaba, incluidos los actos fundamentales del calendario litúrgico y la celebración de los sacramentos, cuyo cumplimiento en aquel tiempo deviene un asunto de máxima importancia. Por ello, el ingeniero Werfell, quien no ha pasado por la vicaría para contraer matrimonio con la madre de Esteban (que para la Obabakoak encarna a la perfección el papel de pecadora o de ramera atribuido a María Magdalena), será contemplado como un paria o un autoexcomulgado: su condena social será unánime e inmediata. Sin embargo, todavía hay esperanza para Esteban en el bautismo.

Esta ceremonia simbólica tiene lugar con la entrada del joven, por primera vez en su vida, en la iglesia de Obaba, tras un periplo de subida por una carretera de cunetas feroces y sinuosas curvas –posible alusión metafórica a un proceso de ascenso espiritual por la cuesta del sacrificio y la lucha contra fuerzas contrarias, encarnadas por el ingeniero–. El entorno primaveral, edénico y puro, hace presentir que la redención está cerca. Obaba, paraíso en la tierra: el agua bendita limpiará los pecados cometidos por los padres soberbios y desnaturalizados que, como el ingeniero Werfell, pretenden apartar a sus hijos del verdadero camino. De este lado del Cabo Desolación, los recuerdos son brillantes, y la luz que desprenden los objetos, cegadora: «El momento se aproximaba. Como hubiera dicho mi padre, pronto estaría en la Otra Parte. Un instante después, entraba en la iglesia por primera vez»³⁰⁶.

La señal de la cruz es emblema de Cristo, pero también símbolo abstracto del ritual de transubstanciación. El bautismo de Esteban tiene lugar cuando Andrés dirige los movimientos de su amigo quien, como buen neófito, desconoce los pasos que han de darse. La puerta es un abismo, punto de separación y barrera entre dos mundos, el de los infieles, cuyo descreimiento les conducirá al infierno, y el de los elegidos en Cristo,

³⁰⁶ *Ibidem*, p. 37.

ungidos por el agua del manantial de la fe, hermanos en la sangre del Cordero de Dios, derramada para salvar a los hombres de sí mismos. Esteban, purificado, entra en el recinto tras la dura prueba de empujar la puerta con el peso de su menudo cuerpo, metáfora invertida del nacimiento, en el que el niño va de la oscuridad del útero materno hacia la luz, de la protección del interior hacia las amenazas y peligros del exterior; somos testigos de un nacimiento del espíritu hacia su vida nueva y más perfecta, desde la luz física del exterior a la oscuridad metafísica del interior, desde la incertidumbre del siglo a la cálida seguridad de la matriz de piedra donde el alma está a salvo.

— ¡Qué sitio más oscuro! —exclamé nada más entrar. El contraste entre la luminosidad de fuera y la penumbra del interior me cegaba. No distinguía nada, ni siquiera el pasillo central que tenía delante.

—No hables tan alto —me pidieron los compañeros al tiempo que me adelantaban.

Lejos de mí, donde yo me figuraba el final del pasillo, ardía una gran vela. Era el único punto de luz de todo el edificio. Di unos cuantos pasos en aquella dirección, pero volví a detenerme. No sabía hacia donde tenía que ir, y mis compañeros parecían haber desaparecido³⁰⁷.

Paulatinamente, Esteban comienza a percibir el contorno de los objetos de su nueva realidad. Como el recién nacido, al principio es ciego y torpe; debe acostumbrarse a las nuevas sensaciones y a los suavizados estímulos de la iglesia de Obaba. Cuando era un infiel, Esteban estaba ciego; ahora que es converso, puede “ver” aquello que antes desconocían sus ojos, aquello que el ingeniero se empeña en no “ver”. El Esteban narrador lleva a cabo un minucioso trabajo descriptivo más plástico que lingüístico: «Mis ojos seguían fijos en la llama del otro lado del pasillo pero, poco a poco, iba viendo más cosas. Reparé en las vidrieras, que eran azules, y en los reflejos dorados que salían de una columna cercana a la gran vela»³⁰⁸.

Las palabras del canónigo contienen un eco de la *nouvelle* de Henry James *El altar de los muertos*. El sacerdote aparece en el espacio impreciso como una fantasmagoría: sin cuerpo, sin rostro, una voz meramente proyectada por la luz de la vela. Una luz que une a vivos y muertos en una cadena infinita, cuyos eslabones son la iglesia y Obaba, hasta tal punto identificadas que no se sabe dónde comienza una y dónde termina la otra. Por encima del tiempo, los muertos viven a través de sus sagas, y

³⁰⁷ *Ibidem*, p. 37.

³⁰⁸ *Ibidem*.

la luz de Obaba trasciende la aldea y se extiende por el mundo, y desde allí ilumina el Cabo Desolación.

La Obaba-Iglesia prueba contundentemente que el ser humano no puede percibir el entorno sino a través de su experiencia subjetiva. La desproporción entre el minúsculo Esteban y el recinto sagrado responde, antes que nada, a una impresión de su ánimo, a una sensación de zozobra que mueve y desenfoca los pilares que sostienen sus creencias. El espacio se mueve también, porque es inconcreto, indeterminado, dinámico pero plano, al modo de una pintura tenebrista, que ha arrasado en su tratamiento de los claroscuros con la perspectiva clásica del Renacimiento.

A menudo creemos que las cosas son de por sí grandes o de por sí pequeñas, y no nos damos cuenta de que lo que llamamos tamaño no es sino una relación entre las cosas. Pero se trata justamente de eso, de una relación, y por eso puedo decir ahora que, propiamente hablando, jamás he vuelto a ver un lugar más grande que la iglesia de Obaba. Era cien veces mayor que la escuela, mil veces mayor que mi habitación. Además la penumbra borraba los límites de los muros y de las columnas, y alejaba los medallones y los nervios del techo. Todo parecía más grande de lo que en realidad era³⁰⁹.

Hay un elemento *bizarre* en la pequeña fraternidad de la Obaba-Iglesia. Los iniciados se comportan como autómatas; el grupúsculo sacrifica su fe en aras del esplendor barroco del ceremonial. Su actitud recuerda composiciones de grandes masas sólidas e indiferenciadas: protagonismo del conjunto frente al individuo inerme que es Esteban. Una montaña monolítica movida por secretos resortes trata de imponerse sobre el desvalido niño; la cacería del infiel comienza y culmina en el uso de un lenguaje hermético, apocalíptico, con que la secta saluda al nuevo miembro: «—Bienvenido, Esteban. De ahora en adelante perteneces a nuestra comunidad, serás uno de los elegidos»³¹⁰.

María Vockel, Johamesholf, 2, Hamburgo, es otra fantasmagoría proyectada por la luz de la vela. Al igual que el canónigo, no tiene más corporeidad que la que le presta el reflejo de esa luz; sus rubios cabellos son extensión imaginaria de su dorado resplandor. Por ello, la aparición del bello espectro no puede resultar extraña o disconforme en el contexto misterioso del recinto sagrado; no hay transición en la narración desde lo real hasta lo soñado en el desmayo. En todo caso, ¿qué es lo real? ¿Dónde están sus límites? Esteban *vio* a María Vockel tan claramente (o tan

³⁰⁹ *Ibidem*, p. 39.

³¹⁰ *Ibidem*, p. 41.

desconcertadoramente) como vio al dómine, sólo que a la joven la rodeaba un halo de luz y al párroco lo circundaba un poso de tinieblas. María-angélica y párroco-infernal pertenecen, por pleno derecho, a la iconografía sacra de la Obaba-Iglesia.

La mente del Esteban niño ha fijado con enorme insistencia la imagen (¿irreal?) de María, la ha atrapado en el tiempo con precisión de instantánea. Esta imagen de la rubia María, frente a la multiplicidad de la imagen cinética, es *única* en su especie, como si hubiera sido creada *ex profeso* por y para Esteban, en disonancia con la satánica desacralización de la imagen que ofrecen el cinematógrafo (al que, recordemos, Esteban no llegará a acudir nunca en el cuento) y su galería de *femmes fatales* repetidas hasta la saciedad en la gran pantalla. Esta imagen única es equivalente a esa única e irrepetible imagen lectoral que cada destinatario de una narración escrita reconstruye en su mente. El recurso a esta imagen lectoral nos recuerda que la enfermedad imaginaria de Esteban tiene una etiología literaria: «Quería creer en la realidad de aquella adolescente rubia, quería creer en sus palabras. Al fin y al cabo, ella no se había presentado de manera muy diferente a la que acostumbraba alguna de las heroínas de sus novelas»³¹¹. Literatura dentro de la literatura, otra vez vuelven a chocar las paredes de esta doble realidad enmarcada en una estructura narrativa con consistencia de *matrioshka*: una encierra a otra, pero conservan ambas su naturaleza lingüística inalterable por el hecho de contenerse y mantenerse en permanente contacto, a través precisamente de la materia prima con que la figurilla contenedora fuera fabricada: palabras, palabras, palabras.

El espectro de María Vockel flota sobre Esteban cuando cruza el camino de vuelta a Obaba. Lo que ven sus ojos es sólo una impresión borrosa que el tiempo ha convertido en caprichoso paisaje sentimental, imposible si no sale del alma, muchos años después de haberlo recorrido el cuerpo, cuando ya ha sido interiorizado y condensado en una única experiencia convocada por el recuerdo, de ahí que la voz del Esteban narrador se imponga a la del Esteban niño protagonista. Es un paisaje metafórico, que representa, a través del sendero que parte de la iglesia, el camino de la vida, y a Andrés como el compañero de viaje con el que en ocasiones el ser humano se cruza y que le hace más liviano el trecho en que le acompaña. Pero el de Esteban es un camino estrecho, que alude a su destino de hombre solitario, a las dificultades y rigores que en su caminar le aguardan. Un camino de dolor, de renuncia, que le colocará pronto

³¹¹ *Ibidem*, p. 45.

ante una terrible disyuntiva. Esteban, purificado y ritualizado, convertido en miembro elegido por la Obaba-Iglesia, enfrentará la primera prueba de su fe, y no podrá superarla, porque la angelical María es en realidad un ícubo, y tan poderoso que resistirá cualquier intento de exorcismo.

La “Exposición de la carta del canónigo Lizardi” es un cuento, como el anterior, que descansa en torno a una doble estructura narrativa, con una narración principal que acoge la exposición de una carta antigua cuya lectura pretende restaurar las lagunas que contiene, y una narración enmarcada que nos trae la historia contada por el propio canónigo Lizardi, y que se centra en Javier, un extraño niño de once años que un día cualquiera desapareció sin dejar rastro para perderse en los bosques de Obaba. Pronto, Lizardi comienza a insistir en la naturaleza animalesca de Javier, destacando incluso un matiz licántropo en el niño, quien, asalvajado, busca amor y consuelo entre las criaturas de la arboleda.

El bosque de Obaba es un lugar misterioso, connotado por la idea de borde externo, de límite, de desconocido. La marca del *finis terrae*, frontera con la civilización. Un espacio que infunde una profunda fuerza al relato, porque en sus confines aún pervive la magia y apenas ha sido hollado por el hombre, quien teme su oscuridad, y que piensa que adentrarse en él supone la muerte segura. Pero Javier es especial. Para empezar, no tiene padres, como si hubiera sido engendrado por el viento y parido por las zarzas del campo. Por ello, no forma parte de la comunidad de Obaba, que nace de la unión dinástica entre vivos y muertos, garantizada por el fuego eterno en los altares de la Obaba-Iglesia.

No es mi intento, en esta carta, aclarar el misterio de las continuas huidas del pobre muchacho, pero tengo por seguro que el comportamiento de Javier obedecía al mismo instinto que hace a un perro moribundo escapar de sus amos y correr hacia los ventisqueros; pues, siendo del mismo origen que los lobos, allí es donde se encuentra con sus verdaderos hermanos, con su mejor familia. Del mismo modo, y según mi consideración, Javier se marchaba al bosque en busca del amor que sus cuidadores no le ofrecían en casa, y más de una razón hay para creer que era entonces cuando, caminando solitario entre árboles y helechos, se sentía bienaventurado³¹².

Javier, como los Werfell, se mueve en el turbio “espacio social cero” de la exclusión y la marginación del grupo, quien no sólo lo expulsa de la cálida y acogedora vida comunal de Obaba por ser diferente, sino por estar solo, es decir, por no pertenecer

³¹² Atxaga, Bernardo, “Exposición de la carta del canónigo Lizardi”, en *Obabakoak*, op. cit., pp. 62-63.

a ninguna *gens* o clan identificable. Los Werfell, a pesar de vivir su diferencia (con más o menos serenidad), han sido socializados por su propio medio; en Alemania, la universidad, la ópera, los camaradas; en Hamburgo y Obaba, las lecturas y las lecciones, la escuela y los amigos. Werfell padre es un reputado ingeniero y si no se le quiere, al menos es temido y respetado. Por su parte, Werfell hijo, tome el camino que tome, encontrará su lugar en el mundo. En cambio, Javier no se ha socializado en lo más mínimo; siente y provoca miedo hacia y en sus propios congéneres. Rechaza al grupo de pares que –naturalmente– guiaba a Esteban hacia las puertas de entrada en la comunidad de Obaba, y en este caso, contrariamente a lo que sucede al ingeniero Werfell, no hay elemento crítico, no hay motivo, no hay duda razonable: Javier es un monstruo. Así es como la Obabakoak ha construido su mito, y ha hecho de una vulgar creencia su imagen dominante.

Piensa ahora, querido amigo, en el tierno corazón de los niños, y en la inocencia con que, por ser ellos tan queridos de Dios, actúan siempre. Pues de esta naturaleza son también los que tenemos en Obaba, y da alegría verlos siempre juntos y siempre corriendo; corriendo alrededor de la iglesia [...]. Sin embargo, Javier nunca los acompañaba. Ni en esa hora ni en ninguna otra. Vivía al lado de ellos, pero apartado. Quizá los rehuyera por su carácter demasiado serio y silencioso para su edad; quizá, también, por el temor de ser burlado, ya que una mancha violácea le cogía media cara y lo afeaba mucho³¹³.

La animalización de Javier es completa cuando el narrador enmarcado lo identifica con el jabalí blanco que baja del bosque. Javier se ha desprendido de la apariencia humana que le confería su aspecto de niño y ha asumido totalmente su lado salvaje, proceso posible gracias a la intervención de la magia en el bosque de Obaba. El Obaba-Bosque queda así configurado como el lugar donde se asientan las creencias más profundas y, al tiempo, más irracionales de los habitantes de la aldea, fuente de leyendas fundacionales, sustrato todavía fresco y fértil que alienta las viejas historias y consejas que circulan por vía extraoficial, a modo de rumor que desafía los cauces ordinarios de información que emanan directamente de la Obaba-Iglesia. Frente al poder conciliatorio y ecuménico de aquélla, reforzado por el elemento aglutinante de la religión, el Obaba-Bosque se presenta como un espacio anómico, propicio al ritual pagano, depositario de una fe más antigua que la de la Cruz: el estandarte de los modos de vida arcaicos, prerromanos, del pueblo euskaldún: «Más, como bien sabes, la superstición no ha

³¹³ *Ibidem*, p. 63.

desaparecido de los lugares como Obaba, y al igual que las estrellas conservan su brillo aun mucho tiempo después de muertas, las viejas creencias...»³¹⁴.

Se configuran dos esferas de interés que constituyen sendas formas contrapuestas de relacionarse con el entorno circundante: la Obabakoak-Bosque y la Obabakoak-Iglesia. El primero de estos círculos está conformado por todos aquellos aldeanos que, como Javier o los cazadores, viven en perpetuo estado de naturaleza, en lucha consigo mismos, tratando de imponer sobre su víctima la ley del más fuerte. El segundo círculo incluye a todos aquellos que se acogen a los valores de fe y civilización por los que son posibles los sentimientos piadosos y fraternos hacia el prójimo. Aunque la inmensa mayoría de la Obabakoak participa de las dos esferas relacionales, hay personajes prototípicos, caracteres puros sólo de una o de otra. Javier y sus perseguidores, por un lado, y Matías y el párroco, por el otro, se desmarcan de esta confusa mezcla de crueldad y devoción manifiesta en las actitudes consuetudinarias de la Obabakoak:

Pero ya sabemos cómo es nuestra gente. No siente amor por los animales, ni siquiera por aquellos muy jóvenes y pequeños que, siendo flacos para defenderse, deberían ser objeto de sus cuidados [...]. Así de seco es el corazón de nuestra gente, en nada se parecen al buen Francisco³¹⁵.

La estructura narrativa *en abîme* permite el encapsulamiento de pequeñas historias que, lejos de quedar aisladas del flujo narrativo principal, aluden expresamente a la condición laberíntica del doble relato construido por la lectura de la carta, al hecho de que cada unidad narrativa contiene a otra y se contiene en otra, o a su potencialidad para hacerlo hasta el infinito. El empleo de la metáfora metaliteraria (y metanarrativa) es muy sutil:

Hay un cuento, que las madres de Obaba cuentan a sus niños, donde una hija pregunta a su malvado padre si cree que algún día le llegará la muerte. Y el padre le responde diciendo que es muy difícil que tal ocurra, porque: *yo tengo un hermano que es un león y vive en la montaña, y dentro de ese león hay una liebre, y dentro de la liebre una paloma; una paloma con un huevo. Pues bien, si alguien consigue ese huevo y luego me lo rompe aquí en la frente, moriré. De lo contrario, nunca*³¹⁶.

Así como en el nivel del relato se recomponen dos historias (que son la única, misma historia), en el nivel de la narración, el acto narrativo es defectivo: el

³¹⁴ *Ibidem*, p. 66.

³¹⁵ *Ibidem*, p. 65.

³¹⁶ *Ibidem*, p. 68.

archinarrador, con su tono científico y desapasionado, avisa de que faltan en la carta algunos pasajes esenciales que la acción del tiempo y la humedad han borrado, y que no puede reconstruir sino a través de suposiciones; el narrador, Lizardi, ha ocultado intencionalmente datos que podrían comprometerle, y que se refieren a la supuesta paternidad de Javier. Ello permite examinar la carta a una nueva luz: Lizardi vive asediado por un enorme sentimiento de culpa, porque él, y no la Obabakoak-Bosque, es el verdadero responsable de la desgracia del chico. Toda su ternura hacia el muchacho no niega que ha actuado como un hipócrita, que ha fallado como hombre de Dios, y que no merece el lugar que ocupa en la Obaba-Iglesia.

La visión panorámica a través de la ventana: el hinterland

A medida que vamos progresando en la lectura de *Obabakoak*, se hace más consistente la certeza de que los relatos están encadenados no por una sensación de sucesión o trabazón temporal (el tiempo aquí, condensado en un único punto nostálgico, se ha vuelto intransitivo), sino por la comprobación empírica de contigüidad espacial, dentro de una geografía completamente mental. “*Post tenebras spero lucem*” es un cuento periférico que, al igual que “Esteban Werfell” o “Exposición de la carta del canónigo Lizardi”, nos habla de personajes descentrados, excéntricos o desenfocados, situados en lugares “de frontera”, bien objetivos (el bosque de Obaba, el barrio de Albania), bien subjetivos (el “espacio social cero” de la exclusión). Paulatinamente, la geografía mental de Obaba se va configurando con un lugar central, la Obaba-Iglesia, que ejerce su atracción centrípeta sobre el territorio físico, social y mental circundante, y que llega justo hasta los bordes externos donde pululan personajes en riesgo de exclusión, más allá de los que se alza el territorio del Obaba-Bosque, lugar donde el ser social se ha sacrificado y sólo existe el individuo (figura 4).

En el cuento “*Post tenebras spero lucem*”, el barrio periférico de Albania es el espacio limítrofe entre la Obaba-Iglesia y el Obaba-Bosque. Aislado, pobre, sin infraestructuras, sobre él la influencia centrípeta del corazón de la comunidad de Obaba es escasa. La improvisada escuela (que huele a tierra y a bosque, tan cercanos) es el vínculo de unión de la Obabakoak fronteriza con la civilización.

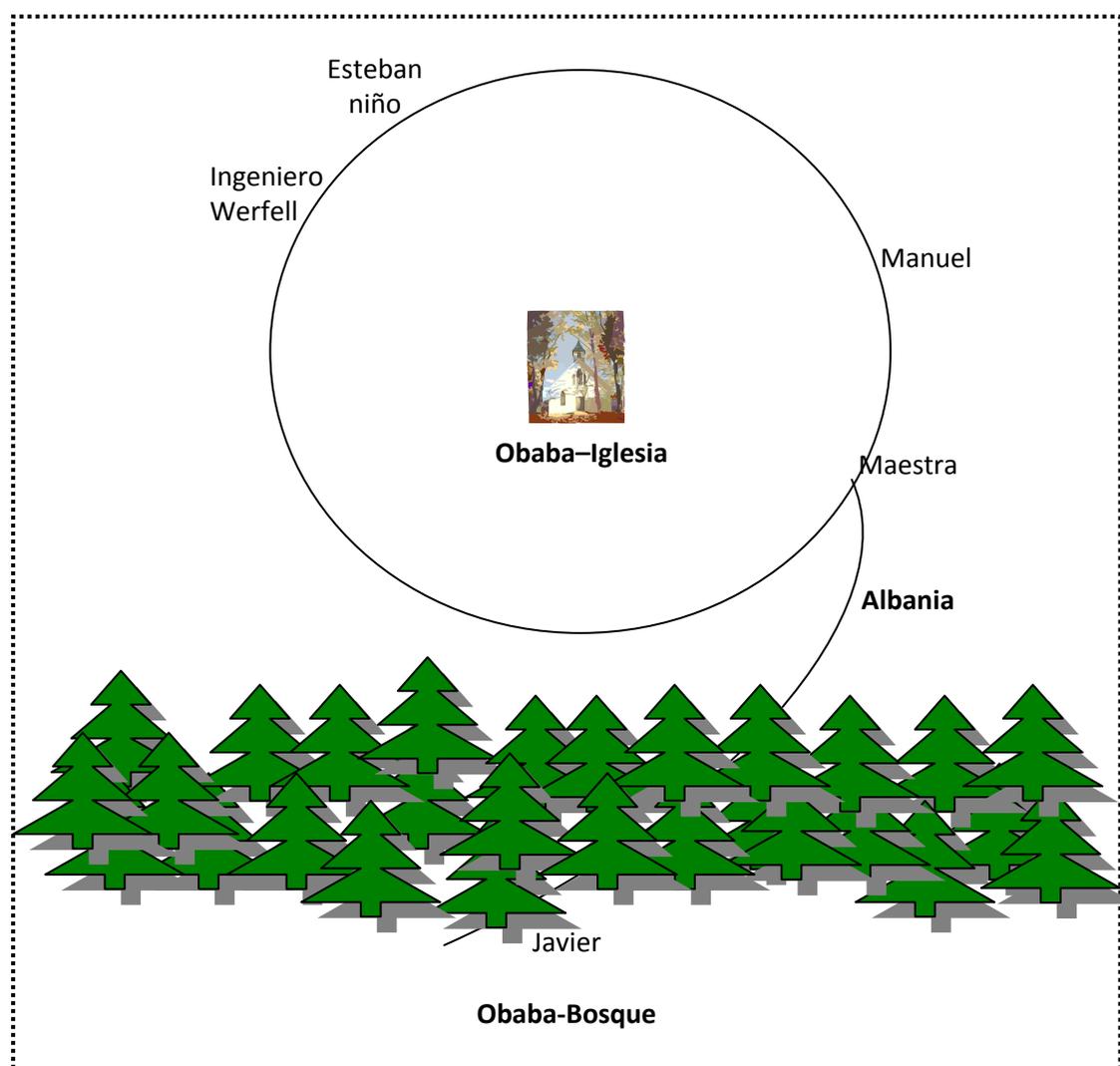


FIGURA 4 GEOGRAFÍA MÍTICA DE OBABA

La maestra, como Esteban Werfell, se mueve en la estrecha franja que marca la transición entre el paisaje natural y el paisaje humano de Obaba. Personaje en riesgo de exclusión, físicamente alejada del *ager* (habita en los márgenes del barrio situado en los márgenes de Obaba), ha interiorizado su soledad con amargura y resignación, a pesar de que ella misma es, en el lugar, el principal factor de socialización, portadora simbólica de la luz de la palabra. Al igual que el ingeniero Werfell, su educación, su cultura y sus conocimientos son anormales en el contexto rural de Obaba. Su condición de afuerina le complica la existencia, pero ya no como extranjera, sino como habitante de la urbe. La oposición que se traza aquí es la de campo/ciudad y sus dispares formas de vida.

A las cinco de la tarde, por tanto, la maestra se quedaba sola ante la pizarra, reclinada sobre su larga mesa; y como era muy joven y llevaba, además, poco tiempo entre aquellas montañas, prefería quedarse en la escuela corrigiendo los ejercicios de sus alumnos antes que ir a la casa, gris y blanca, que le habían

asignado en las afueras del barrio, porque no se sentía en ella como en su propio hogar, sino muy extraña, muy sola³¹⁷.

La estructura narrativa del cuento es, como la de los anteriores, doble, pero con la peculiaridad de que el relato encajado lo conforman fragmentos de cartas que efectivamente llegan a cumplir su objeto, comunicar a la maestra con su destinatario, convertido en narratario –presente, por su constante no-presencia, en tanto centro de toda escritura, motivo pues del subrelato–, mientras, en los dos primeros cuentos, la idea de narratario se frustra. Esteban Werfell confiesa íntimamente en su diario (él mismo es, por tanto, narrador y narratario), y Lizardi, a pesar de dirigirse a un “querido amigo” que guía su escritura en todo momento, nunca enviará su carta. Así, frente a la clausura del acto comunicativo que supone la escritura unidireccional en los dos primeros cuentos, el tercero permite al lector ocupar la posición de testigo de un intercambio simbólico –diferido, expuesto a interferencias– pero, a la postre, plenamente consumado.

Es la propia joven la que, en sus cartas, describe el choque cultural que supone para una habitante de la ciudad ir a vivir a una pequeña aldea. La propia sensación del fluir lento del tiempo es subjetivamente concebida como parte de la experiencia de trasladarse desde una ubicación dinámica hasta un lugar que parece pertenecer a otra época. Detenida en un “tiempo cero”, Obaba conserva sus costumbres y las eterniza por medio de una educación casera de carácter machista, que proscribía de las tabernas a la mujer, el “ángel del hogar”, de la que se espera poco más que el duro trabajo doméstico y la crianza de los hijos. Contrasta esta visión retrógrada con la de la ciudad abierta, marítima, en la que los jóvenes de ambos sexos pasean sin inhibiciones y sin ojos escrutadores prestos al chisme y la censura.

Pero, si en Obaba las horas y los días transcurren perezosamente, en el puesto fronterizo de Albania, el tiempo no existe. El campanario de la Obaba-Iglesia marcará el ritmo del tránsito hasta donde pueda oírse, pero en Albania, los sonidos de la vida gregaria llegan amortiguados. El invierno es eterno (sobre todo en oposición a los cálidos recuerdos del estío); la maestra vive un invierno eterno también en su Confuso Corazón. La naturaleza, terrible, envía señales que, procedentes del Obaba-Bosque, advierten que Albania está a la misma distancia de los hombres que de las bestias.

³¹⁷ Atxaga, Bernardo, “*Post tenebras spero lucem*”, en *Obabakoak*, op. cit., p. 76.

El reloj de la ermita le anunciaba que eran las ocho de la mañana, pero el significado de aquellas agujas escapaba a su comprensión, y exactamente lo mismo le sucedía con aquel dieciocho de noviembre que, justo al lado del círculo rojo, mostraba el calendario. ¿Qué era el dieciocho de noviembre? Un día. Y si a un día se le añadían otros veintinueve o treinta se formaba un mes. Un mes que con once más formaban un año. Pero aquello sólo debía de cumplirse en otros lugares, no en el barrio de Albania³¹⁸.

Manuel, el pequeño criado de Mugats, es otro personaje fronterizo, que al principio aparece connotado por valores positivos, en tanto –quizás– único y último representante de la antigua Obaba, no de aquella que se replegó en el bosque ante el avance imparable de la Cruz, y que queda como un resquicio salvaje y mágico flotando en la geografía imaginaria de la Obabakoak, sino de aquella Obaba tradicional que se conserva en los genes de los lugareños y que constituye lo mejor de sí mismos, porque encarna el sentir de sus ancestros, sus hábitos sencillos y puros, esa nobleza que no se aprende en los libros, sino que es una “manera”, al tiempo delicada y ruda, reconocible en el trato de los hijos del pueblo.

El pequeño criado de Mugats tenía unos modales y un comportamiento que diferían mucho de los que cabía esperar de un muchacho de doce años. Había en él algo antiguo, y cuando hablaba lo hacía gravemente, con el tono alto de quien siempre ha vivido al aire libre, en los bosques, entre las rocas de la montaña, bajo las estrellas. Comparado con los demás alumnos de la escuela, parecía una persona mayor y de otra época; sobre todo, de otra época³¹⁹.

El salón que sirve de escuela, contemplado con los ojos de Manuel, es un agujero negro proteico que, al margen del tiempo y el espacio ordinarios, conforma una dimensión mágica con la virtud de convertir en realidad las fantasías de la imaginación. En este Gran Espacio (magnificado por una profundidad psicológica originada en la percepción de Manuel) todo es posible. Para un muchacho que a los doce años piensa, trabaja y se comporta como un hombre –“de los de antes”–, el salón es una especie de Nunca Jamás donde a alguien que, como él, asume responsabilidades que no le corresponden, le es permitido el juego; en otras palabras, le es permitido ser un niño en toda la extensión de la palabra, en la geografía invertida de la realidad otra. La narración en tercera persona característica del megarrelato, con su arquetípica focalización cero, comienza a construir una malla de informaciones hurtadas a algunos personajes y que, compartidas con los lectores, supondrán desplazamientos del punto de vista esenciales para enhebrar la historia. Porque la existencia secreta del pequeño criado corre paralela

³¹⁸ *Ibidem*, p. 80.

³¹⁹ *Ibidem*, p. 81.

a las ensoñaciones de la bisoña maestra rural, quien poco se imagina lo que sucede en el Gran Espacio, y quien es Manuel en realidad.

Porque Manuel es, en (la) realidad (otra), Aníbal Barca, el general cartaginés que desafió a Roma, y que desde la fría Albania conspira para reconquistar el mundo. Es como si, de nuevo, el estratega hubiese vuelto a la vida, reencarnado en un cuerpo menudo, pero de voluntad inextinguible y espíritu montaraz e independiente. No nos parece casual la elección del personaje histórico que puso en jaque el imperio más poderoso de su tiempo. Porque Aníbal-Manuel, desde las profundidades del Obaba-Bosque, tras cruzar las montañas de hielos eternos, se dirige hacia y contra la Obaba-Roma y su sede espiritual, la Obaba-Iglesia. Aníbal-Manuel representa el fiero orgullo del pueblo euskaldún: prerromano, incivilizado, casi diríase bárbaro, pero fuerte, guerrero, idiosincrático.

El recelo mutuo entre la afuerina y la Obabakoak se exagera hasta un punto de no retorno. Los aldeanos se han formado, a base de prejuicios, una imagen errónea – pero dominante– de la maestra, quien a su vez ha construido una imagen animalesca, deforme, de la Obabakoak periférica que habita en Albania. La curiosidad malsana de las gentes del lugar los convierte, a ojos de la maestra, en alimañas hambrientas del Obaba-Bosque.

La postura de no hablar con nadie que adopté nada más llegar a Albania, la postura de mantenerme distante y no dar ninguna confianza a la gente, se ha vuelto contra mí. Porque, naturalmente, mi llegada causó expectación entre la gente del barrio. Querían saber quién era aquella chica joven que venía de fuera, cuál era su historia, y yo, con mi actitud, no hacía más que exagerar su curiosidad. Pero ahora, por fin, ya tienen la carnaza que querían, yo misma les he facilitado la historia que tanto esperaban; y ahí andan todos lamiéndola y devorándola a mordiscos, y quién sabe cuánto tiempo necesitarán para saciarse³²⁰.

“Saldría a pasear todas las noches” es un cuento peregrino. Su doble estructura se articula en dos tiempos y en dos voces narrativas sucesivas, la de la maestra Katharina y la de su alumna Marie. Pero esto no es lo extraño, habida cuenta del juego bipolar que, de una u otra forma, es característico de los relatos de *Obabakoak* que hasta ahora hemos examinado. Su *bizarrierie* nace del hecho de no situar la acción en Obaba, sino en alguna localidad alemana cercana a Hamburgo, con lo que se rompe bruscamente el universo imaginario de Obaba y sus límites mentales y físicos, para

³²⁰ *Ibidem*, p. 100.

concebir un mundo que es el reverso de Obaba, un reflejo especular que prolonga la estela del Obaba-Bosque en un *hinterland* norte europeo. Se trata de una zona franca, una tierra de nadie en la que conviven personajes como Katharina, Marie o el Esteban Werfell adulto, seres inestables o agónicos que esperan, desesperan o simplemente se dejan vivir la existencia que para ellos fue estipulada. Si la Obabakoak se manifiesta con libertad y rudeza en un idioma antiguo y fluye mínimamente, fijada en un tiempo eterno, los habitantes del *hinterland* parecen medir absolutamente todos sus movimientos, generando una sensación de tiempo mecánico, en el que ningún segundo está vacío pero que, paradójicamente, se muestra pleno de acciones intrascendentes.

Y además tengo el tiempo muy bien organizado. Primero corrijo los ejercicios de las clases particulares de Matemáticas que doy a los niños. Luego enciendo la radio y me pongo a leer revistas de esas que hablan de los amores de Aga Khan y de cosas por el estilo. Revistas tontas, claro, y muy superficiales, pero que vienen bien cuando de lo que se trata es de no pensar en cosas serias. Más tarde, hacia las dos, me pongo a hacer un jersey, a hacerlo o a deshacerlo, porque también en eso soy de la clase de las indecisas, y me cuesta muchísimo quedarme contenta con el color y las medidas que he elegido³²¹.

El *hinterland* continúa tenuemente los valores naturales del Obaba-Bosque original previo a la civilización, porque se trata igualmente de un paraíso virginal, prístino, en el que laten los primeros signos de cambio y modernidad. Los mismos astros que iluminan a Obaba rigen sus ciclos de reproducción y muerte. El entorno casi puro rodea a los personajes; las formas de vida son campestres y sencillas, y el hombre, entre animales, es un animal que ha sabido, empero, domesticar el paisaje y someterlo, empeño frustrado en Obaba y su temible bosque, la otra cara que ofrece el espejo³²².

³²¹ Atxaga, Bernardo, "Saldría a pasear todas las noches", en *Obabakoak*, *op. cit.*, p. 108.

³²² Como nos recuerda Michel Foucault, el espejo es un tipo de *heterotopia* mixta, al tiempo real y virtual, que compromete el concepto tradicional de *lugar*: «Le miroir, après tout, c'est une utopie, puisque c'est un lieu sans lieu. Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface, je suis là-bas, là où je ne suis pas, une sorte d'ombre qui me donne à moi-même ma propre visibilité, qui me permet de me regarder là où je suis absent –utopie du miroir. Mais c'est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j'occupe, une sorte d'effet en retour; c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas. À partir de ce regard qui en quelque sorte se porte sur moi, du fond de cet espace virtuel qui est de l'autre côté de la glace, je reviens vers moi et je recommence à porter mes yeux vers moi-même et à me reconstituer là où je suis; le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréelle, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas». Foucault, Michel, "Des espaces autres", *Hétérotopies, Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 Mars 1967*, en *Architecture, Mouvement, Continuité*, Núm. 5, Octubre 1984, pp. 46-49 [Recurso en Red ; <http://www.foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heterotopia.en.html>].

¿Podrían ser Obaba y el *hinterland* dos universos paralelos? Esta hipótesis se ve reforzada por la idea de coexistencia sin transvases: cada uno existe por su cuenta, sin pedir cuentas al otro, y ambos existen gracias a Esteban Werfell, cuya visión panorámica actúa como catalizadora de la realidad otra (figura 5). El *hinterland*, como espacio físico, amplía el contexto narrativo del Esteban maduro (el Esteban del “presente”) para abarcar a otros personajes secundarios e inconexos que no se explican ni se justifican si no es por las relaciones de aquél con Hamburgo. ¿Y Obaba, entonces? Es el espacio de representación mental, que paulatinamente va adquiriendo consistencia más allá de la ventana. De forma subrepticia, el lector asume el orden de los cuentos como producto de un estudiado protocolo de jerarquías narrativas, porque es Esteban, el Esteban adulto, el verdadero –e invisible– meganarrador en torno al que giran los cuatro primeros relatos, quien mueve los hilos de las cuatro historias.

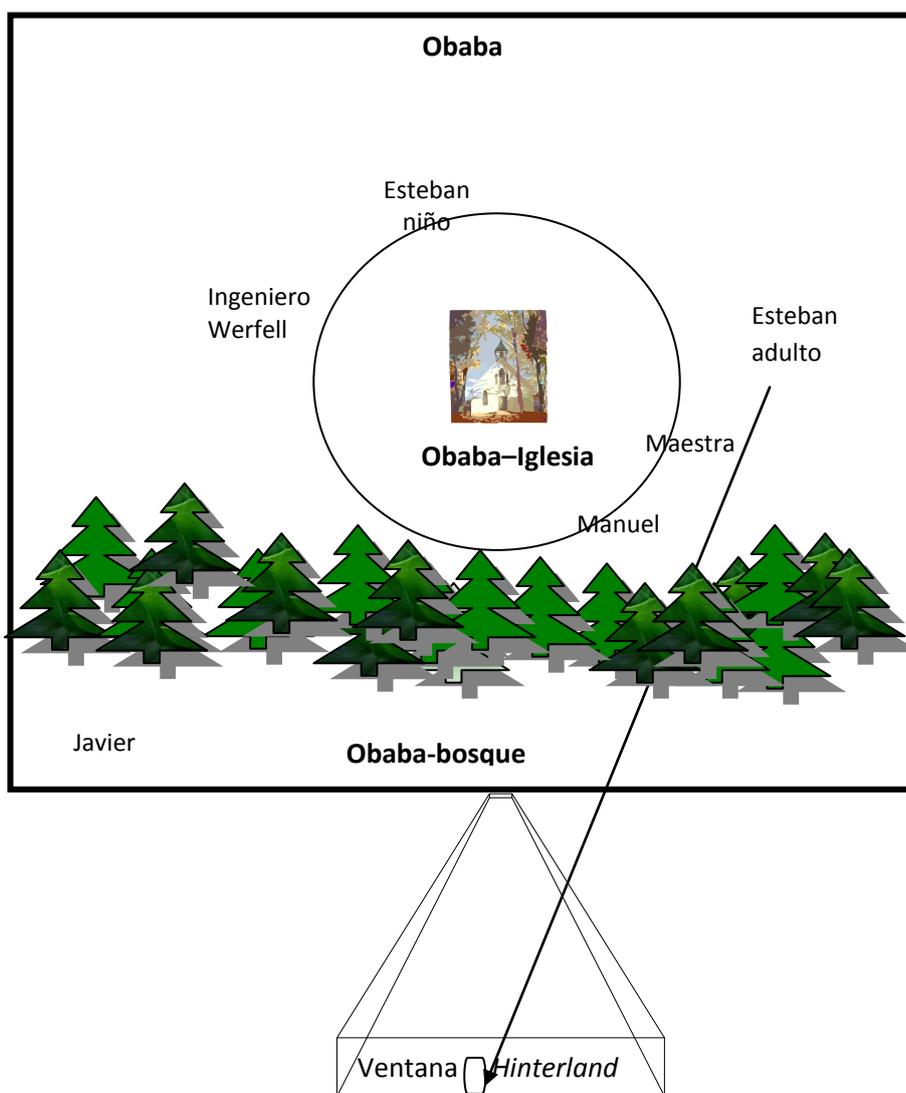


FIGURA 5 OBABA Y SU HINTERLAND

Villamediana

Villamediana es una isla en el desierto corazón de La Mancha. Una isla donde la memoria se convierte en un arduo trabajo cognitivo que, a fuer de ser exacto, no podrá pecar ni por exceso ni por defecto. Frente a la verborrea mnemónica de los personajes vinculados con Obaba y su *hinterland*, requiere este trabajo la cantidad exacta de palabras, ingredientes básicos de un ensalmo que hará despertar los recuerdos dormidos. Quien no recuerda o quien, saturado por los recuerdos, no vive, está tan muerto como las almas en pena que cumplen su condena en los psiquiátricos, las modernas y desangeladas cárceles cuya racionalidad sin quiebras consigue institucionalizar y controlar al individuo embrutecido que vivía libre en los confines del Obaba-Bosque.

Villamediana, como Obaba, recibe con hostilidad al viajero y dificulta la adaptación del afuerino. No sabemos con certeza a qué distancia se encuentran una localidad de otra, pero ambas se sitúan en el mismo plano anímico en la experiencia subjetiva del narrador: cielos plomizos, calles desiertas, paisajes brumosos y una sensación angustiosa, física y psíquica, de frío y soledad.

Llegué a Villamediana un oscuro día de invierno. Hacia el mediodía la niebla había bajado del todo y cuando, después de ordenar algunas cosas, me dispuse a mirar por la ventana, el pueblo se me apareció envuelto en un lienzo blanquecino y helado. Envuelto además de manera torpe, dejando a la vista algunos retazos de paisaje: un tejado por aquí, la copa desnuda de un olmo por allá, el redondo campanario de la iglesia más al centro. Eran sombras mortecinas, fantasmas suspendidos en el aire, y daban frío. Intimidaban más que la propia niebla³²³.

Pero, si Obaba suponía para el Esteban narrador un *punto de tiempo* literario que permitía evocar nostálgicamente momentos irrecuperables de la infancia, especie de túnel con una de sus embocaduras en el pasado y otra en el “presente”, para el narrador protagonista de “Nueve palabras en honor del pueblo de Villamediana”, la aldea manchega es un *punto de espacio*, un lugar sin conexiones con un pasado remoto que contuviese, narrativizado y niño, al narrador. Éste sitúa su relato retrospectivo en un pasado reciente, como proyección anticipatoria, mediado el recurso a la analepsis proléptica, de una imagen ideal de Villamediana que, por contraste con la real, resulta decepcionante:

³²³ Atxaga, Bernardo, “Nueve palabras en honor del pueblo de Villamediana” en *Obabakoak*, *op. cit.*, p. 128.

Antes de emprender el viaje, yo estaba seguro de que me bastaría con llegar a aquel lugar para dejar atrás, como se deja un lastre, una larga etapa de mi vida; todo sería en adelante fácil, luminoso, diferente. Cuando me imaginaba en aquellas tierras, lo único que me daba cierto trabajo era precisar el paisaje: cuántos caminos habría, cuántas casas, cómo serían esas casas, y si realmente aquellos páramos adoptarían la forma de trapecios achatados. Pero, en cuanto al cielo, no tenía dudas. En el cielo, como lo hubiera hecho un pintor naif, siempre colocaba al sol, símbolo de mi nueva vida. Un sol débil, como correspondía al invierno, pero así y todo suficiente para alegrar mi espíritu de helecho y musgo. Pero nada de sol, nada de luz. En su lugar, me recibía aquella niebla mojada, casi sucia³²⁴.

También como la de Obaba, la comunidad de Villamediana contiene elementos diferenciales que, si bien no nacen directamente de la experiencia del narrador, llaman tan poderosamente su atención que consiguen desplazar a la aldea del centro del relato y avivar el fuerte contraste entre las usanzas y leyes comunitarias y los modos de vida de estos desclasados. Personajes marginales que, provenientes de la realidad otra, parecen escapados del Obaba-Bosque primigenio, pues conservan la vitalidad salvaje e instintiva del mundo antiguo, que les emparenta con la distante *gens* de Obaba, como si la semilla de cultura prerromana, incivilizada, euskalduna, se hubiera esparcido hacia el interior de la España profunda.

Los pastores rechazan en las personas de sus hijos los ensayos de aculturación y normalización que representa la escuela de Villamediana. Protoeuskaldunes que erraron el camino hacia Euskal Herria, viven como vagabundos, marchando de un sitio a otro, itinerantes o trashumantes, negándose a ser asimilados por Castilla, sintiéndose diferentes y practicando sus inveteradas costumbres y formas jurídicas como la poliandria, entendibles en su propio contexto demográfico. Son estos hombres y mujeres de enigmático origen, tanto como el de los gitanos, con los que el empleado de la agencia inmobiliaria les compara por su forma de vida libre y no vinculada a la propiedad de la tierra; en el caso de que los extraños seres descritos por Atxaga existiesen realmente, tampoco, como en el caso de los gitanos, conseguiría la Historia arrojar luz en lo referente a la ubicación de su solar primitivo, así como al origen, la longitud y orientación del camino aquel que hubiesen tomado ambos grupos étnicos para llegar Iberia.

Pero también los orgullosos pastores son descendientes de Viriato, aquel caudillo que –Aníbal hispano– desafiara a Roma, una Roma que con los años se serviría

³²⁴ *Ibidem*, pp. 128-129.

de la Cruz y de su fe convertida en religión de estado, expresión suntuaria de poder y gloria del Imperio. Un concepto diametralmente opuesto al cristianismo primitivo que, como bien recuerda el narrador, alentaron los sencillos pastores; ideal ascético, espartano, de un Dios estoico. Frente a la Obaba-Iglesia, continuadora de la religión oficial, espectacularizada y ritualista, los pastores de Villamediana representan la llama de la fe primitiva. Uno de ellos, un delicado rubio de sugestivo nombre (Gabriel, con cursiva del contador de la historia), se marcha volando con sus alas de arcángel, visión etílica de un narrador ya totalmente subjetivizado, que no pide ni ofrece credibilidad, porque sus ojos han atisbado la rendija que le comunica con la realidad otra.

El espacio social de Villamediana, tan fuertemente masculinizado como el de Obaba, favorecerá por fin la inserción del narrador protagonista (contrariamente a lo que sucede a la maestra de la periferia albanesa de Obaba, quien por ser mujer, joven y sola, no podrá eludir la lenguaraz suspicacia de sus vecinos). Pero, mientras el espacio social de Obaba aparece como un “lugar de encuentro” sin ninguna marca distintiva, el espacio social de Villamediana está diferenciado en torno a sus anclajes físicos, las dos tabernas, y la atribución de sus correspondientes categorizaciones colectivas, sobre la base de distinciones ideológico-económicas: socialismo utópico de las clases pudientes *versus* populismo nihilista en las trabajadoras.

En líneas generales, los dos bandos estaban en lo cierto. Aunque a los que no estén familiarizados con el proceso de gestación del fascismo pueda resultarles chocante, la clientela del Nagasaki, el pueblo llano de Villamediana, estaba a favor de un gobierno militar de mano dura, y manifestaba ese nihilismo que lo mismo puede conducir a la anarquía como caer en las ideas de Mussolini o de Perón. Su visión del mundo estaba impregnada de un pesimismo aderezado con refranes y dichos populares. En cambio, los contertulios del café de la plaza, que eran los miembros de la capa más alta de aquella sociedad, tenían una actitud política mitad ilustrada mitad romántica. Decían creer en la razón, como es de rigor en cualquier militante socialista que se precie, aunque, como bien me confió un día la mujer del dueño del bar, no había que olvidar que la única dictadura buena era la de la izquierda³²⁵.

El reino mítico del Obaba-Bosque ha sido sustituido en Villamediana por un monte en el que se practica la caza como deporte, una vez abierta la veda. En temporada, los hombres del pueblo se sienten más libres y afines a la naturaleza; fuera de temporada, las vivencias cinegéticas alimentan sus recuerdos y espolean sus fantasías. El monte, junto al psiquiátrico, es el espacio controlado donde el ser humano puede dar rienda suelta a su locura. En el coto, sigue su instinto asesino, animal, que se

³²⁵ *Ibidem*, p. 144.

le proscribiera fuera, en el territorio de la civilización. Pero, así como el asilo resulta un pobre invento de esa civilización para matar en nosotros a la bestia que nos habita, el monte se constituye en medida necesaria, higiénica, que la propia naturaleza ofrece al hombre, la más voraz de sus criaturas, para que se desahogue periódicamente de sus impulsos en un carnaval de sangre.

La atalaya ofrece una perspectiva aérea que permite dominar la aldea y sus alrededores. Pero también, en el plano metafísico, es una acrópolis desde donde los ancianos filosofan sobre cuestiones trascendentales y gobiernan el espacio de labor, en una suerte de contemplativa gerontocracia. El narrador, generosamente, privilegia el punto de vista de Julián y Benito en la conformación de la geografía física de Villamediana (figura 6):

Instalados en lo alto del altozano, los jubilados de Villamediana controlaban el trabajo que se desarrollaba en los campos y la vida de la llanura; controlaban quién iba, quién venía, cuánto le faltaba a uno para finalizar la siembra, cuánto a otro para arar el barbecho. Y así como los viejos pescadores reconocen al instante el barco en la lejanía, también aquellos jubilados divisaban tractores en lontananza –*ya viene Purísimo, ya se ha puesto en marcha José Manuel*–, allí donde ningún forastero era capaz de intuir siquiera el más leve rastro³²⁶.

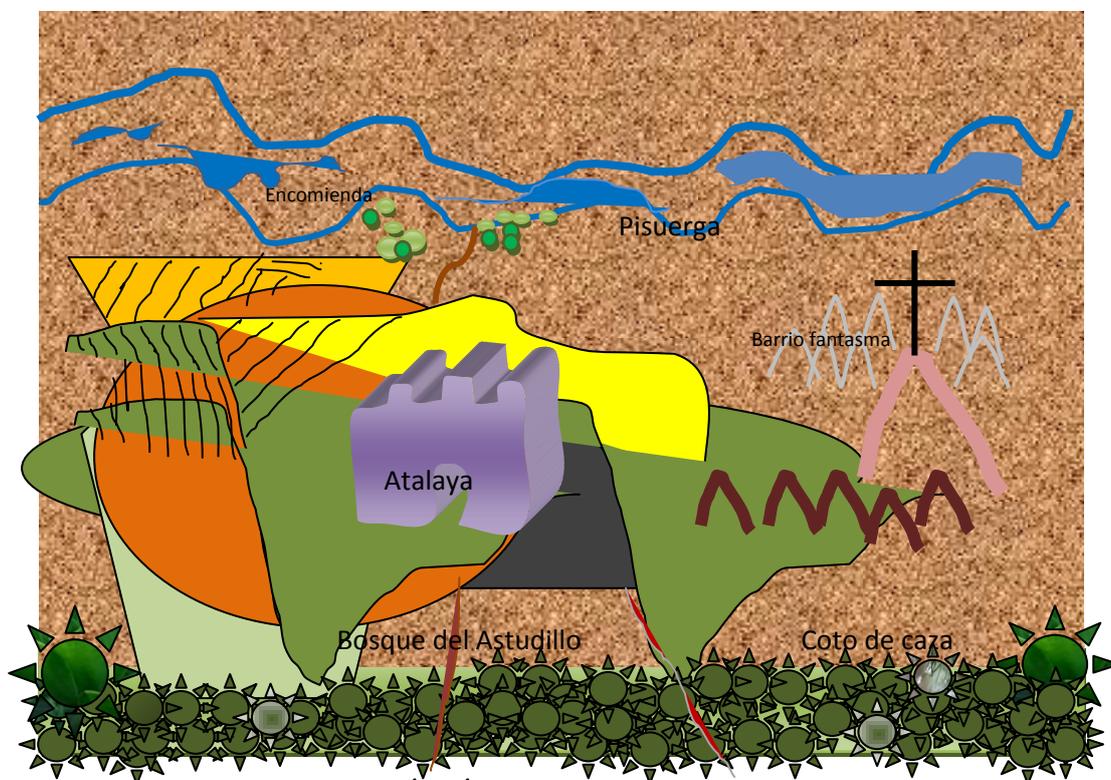


FIGURA 6 GEOGRAFÍA FÍSICA DE VILLAMEDIANA

³²⁶ *Ibidem*, p. 151.

Con esta delegación del punto de vista, el protagonismo narrativo lo asume Julián. La panavisión del anciano procrea acronías, remansos en la corriente narrativa que, como realidades adyacentes o agujeros de tiempo (otra forma de denominar a la heterotopia) permiten eflorescencias del pasado, cuya naturaleza perceptiva es puramente interior. Así, Encomienda, pese a figurar en el mapa físico de Villamediana, constituye un *insight*, lo mismo que muchas de las localizaciones de Obaba. Por tanto, Villamediana no es sólo un lugar físico y tangible. La atalaya y su perspectiva aérea alumbran personajes preñados de la realidad otra, contenedores de universos paralelos pequeñísimos y profundos, tan íntimos que resultan prácticamente incomunicables. Otra vez la *matrioshka* se nos presenta como figura idónea, en esta ocasión para aislar y separar, en su cofre antropomórfico, los planos de realidad posibles en el espectro continuo de la realidad infinita.

—Apostaría lo que fuera a que no ve desde aquí tantas cosas como yo —me dijo en cierta ocasión Julián.

Benito, él y yo estábamos sentados en el pretil de una bodega, y aquella llanura que ellos controlaban tan bien se extendía ante nosotros.

—Me parece que está en lo cierto, pero, ¿por qué lo dice? —quise saber.

—Porque usted sólo ve lo que hay. En cambio yo, veo lo que hay y lo que no hay. — ¿Por ejemplo? — ¿Ve ese camino?

Y me señaló con el bastón una calzada que atravesaba la llanura y desaparecía hacia el páramo [...].

— ¿Qué ve usted ahí? Pues un simple camino, y nada más. Yo, en cambio, veo un camino que conduce a Encomienda. Quiero decir que eso es lo que pienso, y que al pensarlo veo ese lugar al que llaman Encomienda, y que en mi mente surgen la vieja casona que hay allí y la fuente. [...] Cuando yo veo aquellos árboles, veo a su vez las fiestas que hacíamos en nuestra juventud. Veo a las chicas, a los chicos, a Benito y a mí mismo. Pero no con este aspecto alicaído que ahora tenemos, sino con el garbo de nuestros veinte años y luciendo camisas blancas. ¿No le parece maravilloso?³²⁷

Pero la realidad infinita de Villamediana no puede aprehenderse sólo con los ojos; la percepción de nuestros sentidos es engañosa; el conflicto entre el ser aparente y el ser inmanente ha de convertir, necesariamente, a Villamediana en un estado del alma; es decir, la verdadera imagen de las cosas no depende de impresiones transitorias o equívocas, ni tampoco de prejuicios provenientes del turbado entendimiento. Y es entonces, en este estado superior de la conciencia, cuando, elevado sobre la atalaya, entre mares de nubes, el inocente Benito puede entrar en comunicación con los ángeles,

³²⁷ *Ibidem*, 151-152.

y descubrir heterotopías que, desde el futuro, nos hablan en el lenguaje de las realidades otras.

El barrio fantasma, que incluimos en el mapa de Julián pero que pertenece por entero a la experiencia vital del narrador protagonista, es otro de los espacios marginales de Villamediana mas, a diferencia de la animada y populosa vivienda de los pastores, en él reinan la soledad, la dejadez y el abandono. Ratas, culebras, cardos y ortigas constituyen la fauna y la flora de su ecosistema en descomposición, en el que no sólo se produce la putrefacción del cuerpo físico, sino también la del cuerpo social, habida cuenta de la decadencia universal de Enrique de Tassis, su único inquilino humano, un ser monstruoso, aislado del decurso ordinario de la laboriosa aldea, a cuyos habitantes anatemia por su rusticidad y simpleza. El desdoble de su personalidad esquizoide le hace vegetar en la sombra de la realidad otra, donde se yergue como último vástago de una estirpe señorial. Su refinamiento, su calculado esnobismo, son las pruebas concluyentes del pasado esplendor de su casa. El pequeño Tassis, descendiente espiritual del conde de Villamediana, se refugia del rechazo y se evade de la diferencia gracias a su afición a la lectura y al estudio. Este afán erudito le lleva a conectar con el narrador, con quien establecerá una relación periférica a través de siete caminatas sucesivas por el bosque, convertido en escenario de sus batallas dialécticas. El relato iterativo resume la duración total de los siete paseos en varios puntos en los que la conversación alcanza su techo de interés, al tiempo que permite al narrador perfilar algunos de los rasgos de la personalidad de su nuevo y peculiar amigo: sus automatismos, su desprecio por los villamedianenses, su palabrería embrollada e intrascendente, lo limitado de su conocimiento práctico del mundo, su inmensa soledad. El narrador, asumiendo una posición francamente utilitaria, se vale de Tassis para experimentar vicariamente la magia de la realidad otra; la suspensión del tiempo del atardecer en el bosque mezcla a partes iguales quietud y movimiento, muerte y vida, tristeza y alegría. Frente a la dureza del amanecer, cuando nos vemos enfrentados a nuestra propia imagen, el ocaso permite la regresión del espíritu hacia su origen, la ataraxia.

—Eso es todo. Lo único que le quería decir es que a esta hora se ven muchas cosas quietas, y que, por falta de referencias, también el tiempo se detiene. De una forma o de otra, todo eso nos trae un eco de muerte.

Un poco más allá de donde se encontraba Tassis, crecían en hilera tres hierbas largas. Observé que la brisa movía únicamente la de una esquina.

—Pero siempre hay algún movimiento, por muy ligero que sea. Además oímos los latidos de nuestro corazón, caminamos...

—Sí, claro. Eso es, precisamente, lo que hace que el atardecer sea tan especial: que mezcla muerte y vida. Y por eso produce alegría y tristeza a la vez.

Hablábamos cada vez más bajo, y él más bajo aún que yo. Ahora los silencios eran muy prolongados.

—Es la hora espectral —concluí. Se me ocurrió que no hay espectros que se muevan³²⁸.

Gracias a estos diálogos, aprendemos que Villamediana tuvo una vez un río que atravesaba la aldea de parte a parte, con sus cuencas, valles y terrazas fluviales; varios puentes en la plaza testimonian su existencia. Pero se trata de una existencia virtual, está y no está; como la Encomienda juvenil que Julián conserva en su memoria, el río pertenece al dominio de la ucronía, de lo invisible, en un tiempo legendario en que lo inconcebible era aún posibilidad. Porque el río actual está detenido, no fluyen sus aguas, y no registra movimiento; es decir, está muerto o sólo vive como un recuerdo polvoriento, arrinconado en el olvido. Muertas y detenidas están sus aguas, que no pueden insuflar vida a Villamediana, ni hacer crecer el trigal en los labrantíos. ¿Cómo, pues, se sostiene la certidumbre del ser de la aldea? No es posible. Sumida en una hora eterna, crepuscular, está toda ella tan fija y quieta (tan muerta) como las casas del barrio fantasma. Más allá de los márgenes del Pisuerga, el movimiento que el narrador otorga a la mancha parduzca divisible desde la atalaya es sólo un capricho de su imaginación.

En diciembre, sin sol, todo lo que está vivo huye de la tierra de Castilla, y el paseante que ha salido a hacer su recorrido habitual no tiene quien le acompañe, ni ocasión de encontrarse con alguien con quien intercambiar unas palabras. De nada le sirve mirar adelante o hacia los lados. La llanura está helada, el cielo también, y entre ambos no hay nadie, no puede divisar ningún brazo que se levante para saludarle [...].

El frío es intenso, pero, a pesar de ello, el paseante quiere caminar, y sale, y avanza por ese camino que se pierde en el cielo. Deteniéndose en una encrucijada, comienza a dar palmadas y a saltar, pisando con fuerza la tierra.

Pero en vano, no es el mes de agosto, nada se mueve en los campos; aquellas bandadas de pájaros que levantaban el vuelo al menor ruido se han marchado a otro lugar [...]. No, en la llanura no hay nada. O lo que es peor, sólo los cuervos viven en ella, hambrientos, más débiles que nunca³²⁹.

La realidad otra aparece con todo su ímpetu cuando los hombres sueñan. Como si un poso de heterotopia se hubiera asentado en la capa freática del subsuelo de

³²⁸ *Ibidem*, pp. 169-170.

³²⁹ *Ibidem*, p. 176.

Villamediana, aguardando al anochecer y al invierno para aflorar a la superficie. Su magma fantástico arrasa con las referencias diurnas de espacio, tiempo y forma que guían nuestra vida consciente, y cualquier cosa es posible, incluso viajar a través de los cuerpos, desubstanciados y convertidos en materia etérea e incorruptible; el interior de Rosi es un inmenso batiscafo tubular en donde el protagonista pierde su rol de narrador a favor del de observador participante en un intercambio alucinatorio: metempsicosis del alma en los objetos aparentemente inocuos bajo la cándida luz del día.

De nuevo Obaba

El último tercio de *Obabakoak* nos devuelve a Obaba y a su inquietante atmósfera, pero ya no desde la perspectiva panorámica de Esteban Werfell, sino a través de un narrador cuyo nombre desconocemos, y que administra su relato de una forma tan extraordinaria y errática que el lector acaba perdido, sin saber cómo salir del laberinto de palabras trazado por este personaje sin rostro, pero con múltiples voces. Si en el primer tercio de *Obabakoak*, “Infancias”, era la visión de Esteban la que, a través de la ventana, configuraba la imagen mítica de Obaba, tal como si fuera una proyección mental desde un registro subjetivo, realidad interior, hasta un plano objetivo, exterior, con un narrador situado en posición opuesta al punto de fuga, que muere en el paisaje sentimental del que como personaje formó parte, así como el narrador del segundo tercio se sube a la atalaya para “ver” lo que se ve y lo que no se ve de Villamediana, en el último tercio, en cambio, el punto de vista o enfoque subjetivo sufre un giro radical, pues el paisaje sentimental se concentra en la fotografía de grupo que, como registro objetivo de la realidad, es directamente confrontada con la experiencia del lector-espectador, a quien activamente se solicita un trabajo completivo que termine de reconstruir sus significados ocultos. En “Infancias”, el narrador marco se esfuerza por llenar él mismo las lagunas de información de las narraciones enmarcadas, como ocurre en “Esteban Werfell”, “Exposición de la carta del canónigo Lizardi” o “*Post tenebras spero lucem*”, o bien son dos puntos de vista los que complementan o densifican la historia, como en el caso de las dos declaraciones que conforman el cuento “Saldría a pasear todas las noches”. En la segunda parte de *Obabakoak*, el narrador termina por

conseguir una imagen muy sólida del pueblo, gracias a su trato directo con los aldeanos, los paseos por el bosque, sus reflexiones *a posteriori*.

—Cuando yo llegué a Villamediana, me dediqué durante la primera semana a recorrer las calles del pueblo, y anduve de un lado para otro, reconociendo el territorio, como quien dice. Pues bien, he de confesar que me pareció el lugar más desolado y triste del mundo.

— ¡Pueblo de malos cristianos! —exclamó Benito en un arrebato.

Julián le pidió que no me interrumpiera.

—Pues eso, que el pueblo me resultaba hostil. Claro que entonces todavía veía Villamediana sólo a través de los ojos, sólo veía las casas, las paredes, las ventanas... en fin, lo que diríamos la corteza externa. Pasaba, por ejemplo, por delante de su casa, y sólo veía las paredes y las ventanas. Ahora, en cambio, paso por allí y pienso: ésta es la casa de Julián. Aquí vive el hombre más sabio de Villamediana. Yo creo que hay una gran diferencia³³⁰.

Pero, en “En busca de la última palabra”, el narrador está solo ante el enigma; su mirada, desde la fotografía escolar, espejo de tiempo, busca la mirada cómplice del lector para reafirmarse.

Lo que en esta parte de la obra de Atxaga cuenta es, sobre todo, la estructura narrativa. La ruptura del hilo del relato, tal como se ha entendido desde los albores de la época contemporánea, permite la transferencia de narradores y su intercambiabilidad en los distintos niveles o estratos de las narraciones que se van pergeñando al hilo de la historia principal. Esta complejidad supone una vuelta a los orígenes de la cuentística tradicional y al modo de contar del mundo antiguo; el intercambio narrativo tiene lugar en un escenario transitado por multitud de personajes que se convierten en destinatarios de las historias, pero que también son susceptibles de traspasar su rol y devenir en narradores de nuevas historias, vía de entrada a universos paralelos cerrados en sí mismos y agotados en el acto de narración-escritura. Analizando más profundamente esta estructura narrativa insólita, apenas podremos hablar de niveles de relato perfectamente homogéneos ni de encajamientos o subordinaciones sucesivas, estrictamente dependientes de un orden temporal lógico. Cada relato aparece tipográficamente individualizado, como si constituyera una unidad narrativa autónoma con respecto del relato anterior y del siguiente. Sin embargo, tal orden es fruto de una puesta en común de un único personaje que transcribe lo que una multitud de narradores, entre ellos él mismo, se empeñan en contar. Por ello, podríamos hablar de una construcción superestructural invisible —e indivisible— que se alza por encima de

³³⁰ *Ibidem*, 152-153.

todos los relatos, y que los contiene y los comprime en el fondo natural de un tiempo y un espacio únicos, dos días, sábado y domingo, de una época que no se intuye muy lejana en la historia a la del propio lector, y un lugar por nosotros ya conocido: Obaba.

El “presente” narrativo, que es el tiempo propio del narrador superestructural, ha de entenderse vinculado a un pasado remoto, veinte o veinticinco años atrás, y que nos lleva al momento de la infancia en que el narrador protagonista y sus compañeros de clase posaban para una fotografía de grupo en la escuela. La anécdota que conforma el nodo narrativo de la historia principal justifica plenamente la vuelta a Obaba, en tanto regreso a ese pasado al que falta una información esencial que es preciso averiguar para que la peripecia del narrador cobre sentido.

Fue entonces, una vez que mi compañero hubo terminado su trabajo, cuando la vieja foto habló de verdad y reveló su secreto. Porque, con la ampliación, descubrí en ella un detalle que antes me había pasado inadvertido, y porque ese detalle me obligó a seguir el rastro de unos hechos sorprendentes [...].

Buscando esa clase de detalles, me fijé casualmente en el brazo derecho de un compañero –el *demonio* de la clase– llamado Ismael. Lo tenía metido en la cartera que sostenía a la altura del pecho, y luego lo sacaba por el otro extremo dejando al descubierto los dedos de su mano. Sin embargo, aquella mano no estaba vacía. Algo sobresalía de ella. «¿Una navaja?», pensé recordando su costumbre de llevarla. Pero no podía ser, no era un objeto punzante. Decidí entonces ayudarme con una lupa, y pude así descubrir su naturaleza. No había duda, lo que Ismael tenía en la mano era un lagarto.

«Querría asustar al de delante», pensé acordándome del miedo que los niños de Obaba teníamos a los lagartos.

—Nunca os quedéis dormidos sobre la hierba –nos decían nuestros padres–. Si lo hacéis, vendrá un lagarto y se os meterá en la cabeza³³¹.

Pero este periplo pondrá en evidencia la incapacidad del narrador protagonista para asumir la verdad de su relato, para distinguir la realidad de la realidad otra. Indeciso, no sabe cuál es la imagen verdadera, si la que está ante el espejo o la que le devuelve su reflejo. Una vez en la trampa, ya no podrá restituir la razón de su cuento en una única e indivisible unidad, y sólo podrá aproximar al lector a una visión fragmentada que éste último podrá, si así lo desea, reconstruir.

A lo largo de la búsqueda, tendrá pistas en los cuentos que los dos amigos van intercambiando durante el viaje; y luego, en las lecciones de su tío sobre el plagio y la interpretación de la literatura. Sin embargo, no establece el “hilo conductor”, y no logra reunir los textos para obtener la última palabra. El lector de *Obabakoak* es posible que tampoco lo haga; pero tiene la elección (incluso la obligación) de releer la obra, y con los nuevos conocimientos plasmar esta

³³¹ Atxaga, Bernardo, “Jóvenes y verdes”, en *Obabakoak*, *op. cit.*, pp. 188-189.

visión fragmentada. Para el narrador, como veremos, será demasiado tarde, ya que la lectura errónea le ha costado más caro que al lector³³².

La aparición de personajes como el tío de Montevideo o el amigo médico se justifican como eslabones de una historia alternativa que conforma el subtexto de esta tercera y última porción de *Obabakoak*. La corriente narrativa principal vehicula una serie de reflexiones metaliterarias o mejor, metacuentísticas, que tratan de desentrañar el intrínquilis teórico de todo buen cuento. Como ejemplos se aducirán relatos de toda época y lugar, y cuya universalidad conformará una densa maraña intertextual en la que los propios personajes, aspirantes a escritores ellos mismos, podrán insertar sus creaciones particulares o sus propias variantes de cuentos prefijados por una tradición anterior. La versión que el narrador protagonista ofrece de la historia del criado de Bagdad supone una rebelión con respecto al principio de un *fatum* irreversible para los habitantes de los pequeños microcosmos literarios de los cuentos. El personaje, sin conciencia de serlo (a diferencia del Fulgencio Entrambasaguas de *Niebla*), echa un pulso al creador de la historia y le advierte que no hay nada prefijado en el universo, y que las leyes inalterables que rigen la creación literaria son susceptibles de modificación, porque el cuento es tan libre como la voluntad que lo ha engendrado. Y en este punto se produce una inversión de los planos de realidad: los personajes pasan a convertirse en personas, y la historia en cuento, en literatura. Si no, no se entendería el paralelismo que el narrador traza entre la muerte de García Lorca y la del criado del mercader: dos pruebas de fatalismo de la que los personajes pueden escaparse y, en cambio, las personas *reales* no.

La transferencia posibilita el intercalado de historias que no dependen jerárquicamente del archirrelato, y que nacen de esfuerzos mnemónicos espontáneos insertos en una oralidad compartida con el archinarrador, ahora personaje o documentalista recopilador de testimonios en primera persona, como el cuento “De soltera, Laura Sligo”, ínsula heterotópica incomunicada con la corriente narrativa principal a causa de un bloqueo temático que impide y frustra continuidades argumentales con las otras historias. Como frustrado también es el intento del señor Smith por contar el cuento del mono de Montevideo; el acto es transferido a otro narrador impuesto por la circunstancia teórica de que todo cuento debe aparecer en el

³³² Antonaya Núñez-Costelo, María Luisa, “Plasmando una visión fragmentada: *Obabakoak* como ciclo de cuentos”, *RILCE, Revista de Filología Hispánica*, Vol. 15, Núm. 1, 1999, p. 340. [Recurso en Red: <http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/5386/1/Antonaya,%20Mar%C3%ADa%20Luisa.pdf>].

momento oportuno, en su determinante *hic et nunc* que nos lo devuelve plenamente significativo.

Ciertas historias, como la del ciclista Hilario, no se presentan físicamente atomizadas ni separadas del cuerpo principal de la narración, debido a que constituyen, en puridad, recuerdos infantiles suscitados por la visión actual de una Obaba en tránsito y que, contemplada a toda velocidad desde el automóvil, cobra la vida del movimiento aparente. Las ciento veintisiete curvas hasta la aldea, con su trayecto entre bosques, en dirección contraria al mar, representan ese viaje interior del narrador en busca del niño que fue en otra época; viaje a través del espacio, pero sobre todo a través del tiempo, en sentido contrario al fluir de la vida, que desemboca en el mar. Todo un *flashback* literario son, así, las visiones encadenadas de los hitos que anuncian con su presencia la presencia de Obaba: la fuente, el montículo, las luces de la aldea al fondo del valle.

Las discontinuidades atópicas en la corriente principal del relato conforman una superficie narrativa caracterizada por rugosidades que convierten el esfuerzo literario del protagonista en un lienzo pintoresco, donde se mezclan en confusa profusión fragmentos intempestivos que ilustran la idea de que el contar y su objeto, el cuento, son meros frutos de un *coup de hasard*. Así, la carta de Théophile Gautier a Madame Devilier prueba el albedrío del que dispone el narrador protagonista (aquí, archinarrador) para confeccionar su obra como mejor le plazca, incluso a través de la transgenerización: cartas, memorias, en fin, pruebas empíricas y, al cabo, paradójicas, de la fragilidad del destino humano y las oscuras fuerzas que lo dirigen, y de las que los personajes hasta ahora no se habían percatado. Porque, si en el comienzo del último tercio de *Obabakoak*, el narrador manifestaba una confianza naif en su propio poder para alterar el curso del acontecer humano, y se esmeraba en escribir finales alternativos para sus cuentos, paulatinamente se va imponiendo una idea central en la configuración de la historia, de las historias, del texto, del intertexto y de los subtextos: el libre albedrío no existe; el hombre no es el señor de su creación sino una de sus múltiples criaturas. Esclavo de sus deseos, vive tan encadenado a ellos que su voluntad parece apenas comenzar a despuntar. Mas ya sabemos que los personajes *no saben* que son personajes. Intentan explicarse el por qué o qué dirige los acontecimientos, pero nunca llegarán a preguntarse por el quién. Por mucho que el protagonista se esfuerce en aparecer como el meganarrador del último tercio de *Obabakoak*, por mucho que ordene los distintos episodios en su memoria y luego los transcriba cual si fuera su autor, los hechos escapan de las hojas de papel e imponen su propia lógica aplastante, externa a los

pobres personajes, sometidos al cruel dictado del verdadero autor, el auténtico, el único posible meganarrador.

Desvío de la corriente narrativa principal –simbólico y, a la vez, físico– la parada y pernocta en la casa del tío de Montevideo permite redondear las reflexiones metacuentísticas con nuevos apuntes, fragmentos y pasajes que, extraídos de la mitología, fusionan en una misma savia proteica los argumentos universales de la literatura. Ésta no es más que una cadena de repeticiones incesantes del mismo tema que, con ligeras variantes, preexiste al hombre e incluso al mismo acto de contar. De esta manera, Meleagro, Odín y Arturo provienen de una misma genealogía y ninguno de sus mitos puede ser, propiamente, legado nacional de un país en particular o de una cultura concreta. El mundo entero es una gran historia, un gran cuento que, eterno, se presta a ser contado una y otra vez al tiempo que va asumiendo otros nombres u otras formas, pero consigue mantenerse en esencia el mismo, y está en la raíz del folklore de todos los pueblos, nutriendo su imaginario colectivo y comunicando en una misma ecúmene a la humanidad, más allá de las barreras impuestas por el idioma.

En este contexto, se entienden los cuentos que, leídos en la reunión dominical del tío de Montevideo, regresan obsesivamente al *hinterland* de Obaba, en tanto reverso o infinito negativo de la geografía virtual de la aldea. Pero ahora, Hamburgo, Baviera y otras ciudades imaginarias de una imaginaria Europa son pretextos para aducir *topoi* literarios tan antiguos como fructíferos. Los personajes de estos relatos dejan de ser tipos para convertirse en prototipos introductorios de motivos especialmente eficaces en la cuentística contemporánea: la bilocación (“Hans Menscher”) o el tema del *doppelgänger* (“Klaus Hanhn”, o “Margarete y Heinrich, gemelos”), pasadizos de entrada a la narración interior o psicológica, nos conducen ante sujetos desdoblados, que están y que no están, o que existen a través de otros, por medio de otros o dentro de otros. Lo que puede verse es tan sólo una parte; el resto es sustraído de la mirada y se coloca tras la superficie del espejo, en los lindes de la realidad otra. De nuevo la figura enigmática de la *matrioshka* y su misterioso abismo.

Ya estaba pensando en interrumpir la ceremonia cuando notó que algo faltaba entre los objetos de la mesa. Algo fundamental, quizás: el vestido que Margarete había olvidado allí en su última visita. Lo guardaba en el armario de su habitación.

—Me lo voy a poner —decidió.

¿No eran hermanos gemelos? ¿No habían sido los dos, durante mucho tiempo, casi imposibles de distinguir? Entonces, ¿por qué recurrir a unos objetos cuando

gran parte de Margarete estaba en él? Mientras avanzaba por el pasillo no pensaba que lo que se disponía a hacer fuera a cambiar su vida por completo. Su intención era, únicamente, la de rescatar a su hermana de la muerte, pero sólo por un momento, hasta que la ceremonia acabase. Después todo volvería a su cauce. Pero la transformación se produjo en cuanto el vestido tocó su piel, de la misma manera que las hadas madrinas de los cuentos infantiles convierten –con un simple toque de varita, y en el acto– una casa fea en un palacio. Porque, justo en aquel instante, al mirarse en el espejo y al ver allí a una mujer de gran parecido con Margarete, Heinrich por fin comprendió. De pronto, todas las circunstancias de su vida adquirirían sentido, así el malestar que le había acompañado en su ciudad natal como la soledad que había sufrido después. Incluso su odio al ambiente del puerto tenía ahora explicación³³³.

Uno de los momentos cumbre del subtexto metaliterario de *Obabakoak* tiene lugar a cuenta del sueño simbólico-profético del indiano de Montevideo. Su “Método para plagiar” resume toda una declaración programática cuyos ecos trascienden el mero marco de relaciones políticas en un medio geográfico que acaba convirtiéndose en imperativo universal. Euskal Herria como isla del lenguaje, incomunicada por la escasa proyección de un idioma plegado sobre sí mismo, amenazada por todos sus flancos, debe abrirse, vitalizarse e irrigarse con los argumentos intertextuales provenientes de una gran, única historia, entendida como relato, ficción, mentira o, mejor, como verdad posible, es decir, como ilusión. La lección de la literatura es que ha de vivirse como un juego (¿y qué otra cosa es el juego, sino una ilusión de realidad?); a esta conclusión apunta el verdadero significado de la historia popular del lagarto, pero las consecuencias del viaje retrospectivo en busca de la última palabra, la definitiva, la que salvaría a Euskal Herria de su marasmo, son imprevisibles, y al cabo, quienes juegan a la realidad otra y desafían sus leyes corren el peligro de quedar atrapados para siempre dentro del espejo.

***Obaba* (Montxo Armendáriz, 2005)**

La película se abre con una desconcertante toma de contacto inicial. Lourdes Santís no es una imagen real, sino la imagen de una imagen. Forma móvil, en tránsito, fantasmagórica, porque no está o está *en ausencia*. Gracias a esta ausencia se produce la superposición de planos, de miradas, de puntos de vista. La voz *off* de Lourdes es una proyección subjetiva (reminiscencia literaria), y ayuda a articular el relato principal en

³³³ Atxaga, Bernardo, “Margarete y Heinrich, gemelos”, en *Obabakoak*, *op. cit.*, pp. 297-298.

dos tiempos, el de las imágenes y el de las palabras. Pero estos dos tiempos forman parte de un mismo universo diegético, una especie de “presente narrativo” en el que la imagen de Lourdes, su propia imagen desenfocada, descentrada y difuminada, enmarca lo que habrá de contarse. En Lourdes, la mirada y lo mirado confluyen por medio del registro mecánico de sus impresiones, reflejos de lo real que devuelve el espejo de la cámara. Imagen ambigua, porque en el momento en que se proyecta ya no está quien nos habla sino sólo su doble recuerdo impregnado en la pátina fotoquímica de la cámara de cine y en la célula electrónica de la cámara de vídeo, proyecciones abismadas una en otra. Así pues, la narradora posee un estatuto tan fantasmagórico como su imagen, porque eso que nos habla es y a la vez no es ella; nos habla no desde ella sino *a través de ella*, a través de su doble, repetida ausencia (fotograma 28).



FOTOGRAMA 28

Lourdes –la fantasmagoría fotogénica de Lourdes– enhebra un relato retrospectivo, donde su *yo* protagonista aparece en un momento no muy lejano del tiempo del “presente continuo” de la narración marco (cuyo *frame* durativo es de apenas tres meses). La mostración fílmica, apoyada por la analepsis verbal de la voz *off*, desemboca en un tiempo único, ya encapsulado en forma de historia. Cada una de las convenciones a que dan lugar los discursos de la imagen y la palabra se complementan recurriendo a las estrategias de creación de significado que les son más queridas: mientras la imagen subraya la dimensión *factual* del relato, así como su carácter *actual*, la voz *off* paraliteraria asume una “narración interior” abismada en las impresiones y estados de ánimo de ese *yo* protagonista actualizado y desdoblado en dos tiempos.

La cámara actúa como un ojo ubicuo: registra su entorno circundante con afán documental y actúa como espejo reduplicador de una realidad infinita; va barriendo los contornos, alimentándose de imágenes, robándole su aura sagrada a los objetos, convirtiendo los espacios en fragmentos de recuerdos. Un collage inmenso que luego habrá que reconstruir en la sala de montaje; perdido ya el sentido y la finalidad de lo lineal, el montaje actúa como resorte y réplica tecnológica de nuestro inconsciente, al trabajar con piezas dispersas, que más tarde el ojo de la mente recompondrá. Como cuando el ser humano se empeña en recordar.

Lourdes Santís, 23 años, estudiante, es un cuerpo en tránsito, sin forma, o todo él forma, desplegado, laberíntico, inserto en el marco de una cámara de video como realidad desencajada de su contexto original y vuelta a encajar dentro de otro totalmente nuevo y por completo fragmentado. Su imagen inicial refleja un espacio interior, subjetivado, pero proyectado y, por tanto, compartido. Espejo invertido, porque muestra los recovecos del alma, las vacilaciones de la mirada atrapada en su fondo. Una mirada que tiene poco que ver con el punto de vista tradicional o perspectivo, donde el ojo era conducido hacia el punto de fuga y quedaba como mero espectador pasivo. No, aquí, quien narra (quien sabe y quien ve) se convierte asimismo en objeto mirado por el espectador. La narradora, espectacularizada, se convierte en objeto de deseo y, en la realidad enmarcada por su cámara, en sujeto deseante. Un juego especular, dialógico y participante; como en las alegorías voyeristas de Marcel Duchamp, todas las miradas son necesarias para reconstruir la historia, la anamorfosis de su imagen interior.

Lourdes y su cámara constituyen el hilo conductor de las diferentes subhistorias. Sin embargo, el ente narrador aparece difuminado; desde un punto de vista estrictamente óptico, es casi imposible determinar quién se hace cargo del relato y de los subrelatos. ¿Son los alumnos de la escuela de artes visuales los narradores de una historia que no es más que una práctica de clase? ¿Son ellos los encargados de darle el sentido a lo que han grabado? ¿Coincide el rol de narrador con el de autor y, por tanto, con el de creador-artífice? “La realidad no es única y transparente, sino múltiple y compleja, según quien la mire y desde dónde se mire”, sentenciará el profesor para aleccionar a sus jóvenes discípulos, haciéndose eco de las nuevas tendencias en los discursos del arte contemporáneo: la imagen múltiple ha acabado con la dictadura del ojo, y hay tantas historias como puntos de vista, tantas realidades como miradas. Pero esta apertura de miras conduce a una aporía: Lourdes está inmersa en la historia que ella

misma está construyendo; su mirada es capaz de asumirla como parte de lo mirado y su historia, al cabo, será al mismo tiempo narración y relato.

En el laberinto conviven pasado y presente, olvido y memoria, vida y muerte, razón y locura, amor y odio. Gracias a una maniobra del azar, el ser humano recupera su centralidad en el universo, pero no como aquel ingenuo motor de las épocas clásicas, sino como un terrible conglomerado de belleza y destrucción: el hombre es capaz de lo horrible y lo sublime. *Obaba* es el rótulo general sobreimpuesto al paisaje en el que Lourdes se adentra. Especie de título de un libro, cuyos capítulos fueran tipográficamente marcados por letras de imprenta al pie de la primera imagen: “La maestra”, “Los hermanos Pellot”, “El hijo del alemán”. Capítulos que pueden “leerse” de manera independiente, pero que están enlazados con una trabazón muy peculiar. Laberínticos. Los tres subrelatos conforman tres *flashbacks* profundos, tanto por su amplitud como por su duración. El primero y el último son coincidentes en espacio y tiempo y, de algún modo, simultáneos, aunque la focalización ilumine distintas situaciones que tendrán por centro a distintos personajes. La multiplicidad y la bilocación de éstos no impedirá, pues, que posean cada uno un rol diferenciado según su diferente estatuto en los subrelatos; el rol protagónico de la maestra y el rol adyacente, circunstancial o secundario de Esteban en la primera subhistoria serán intercambiados en la tercera. Esteban, la maestra, Manuel o el ingeniero Werfell conviven en el fondo comunitario de *Obaba* y sus historias se entrecruzarán en los capítulos de apertura y cierre; sus relatos no son, por tanto, compartimentos estancos, sino que se comunican a través de los pasadizos del laberinto.

De la película quedan suprimidas las reflexiones metacuentísticas características de *Obabakoak*. Así, son eliminados el cuento del criado y el mercader en sus dos versiones, así como el resto de cuentos en esta órbita. También se suprimen los personajes del indiano de Montevideo y Samuel Tellería Uribe, lo que conlleva la supresión absoluta de sus correspondientes universos de significado. Pero *Obaba* mantiene en todo su vigor la metatextualidad como recurso para construir la estructura narrativa, que se apoya en la idea de *cuento*, elemento ya presente en “*Post tenebras spero lucem*”. El cómputo, el contar, el cuento. La anécdota literaria es universalizada y asumida por la estructura narrativa del filme como parte imprescindible de la historia, en tanto ayuda a comprender el carácter de la *Obabakoak* de Armendáriz. Todo el mundo cuenta. Los personajes cuentan incesantemente. Computan guarismos, y, en

tanto el Número, en la concepción pitagórica, es figura, forma simbólica de representación del universo, todo el mundo cuenta, todo el mundo ha de ser tenido en cuenta, todo el mundo es importante; la suma de cada individuo es el todo. Por eso, al pasar la maestra lista para la foto conmemorativa del grupo escolar, faltan elementos de ese todo explicativo, y por tanto el sentido total es deficitario. ¿Dónde está Esteban? ¿Cuál es el porqué de la doble ausencia de Lucas y Marga? El equilibrio cósmico está amenazado y hay que partir en busca de esos elementos para redondear la esfera de significación de la historia, de las historias.

Lourdes no tiene ningún vínculo directo con Obaba, como no sea su amistad con Carlos, el sobrino, añadido por la ficción fílmica, de Esteban Werfell. El hostel El Lagarto viene a desplazar a la casa del indiano y sustituye al bar de copas en la playa donde el Ismael literario recibe la visita del ignoto narrador y su amigo médico. Éste último será sustituido en el filme por Miguel, quien adentra a Lourdes en el mundo extrasensorial de Obaba como cicerone y, poco más tarde, como compañero de una intensa aventura erótica, mucho más rentable en términos visuales que la extraña pareja detectivesca de la obra matriz. Pero, además, hay muchas otras confluencias, sustituciones y desplazamientos entre los personajes que permiten trabar las diferentes historias en un conjunto coherente. Apreciemos mediante el siguiente esquema el nuevo mapa de relaciones interpersonales trazado por el filme:

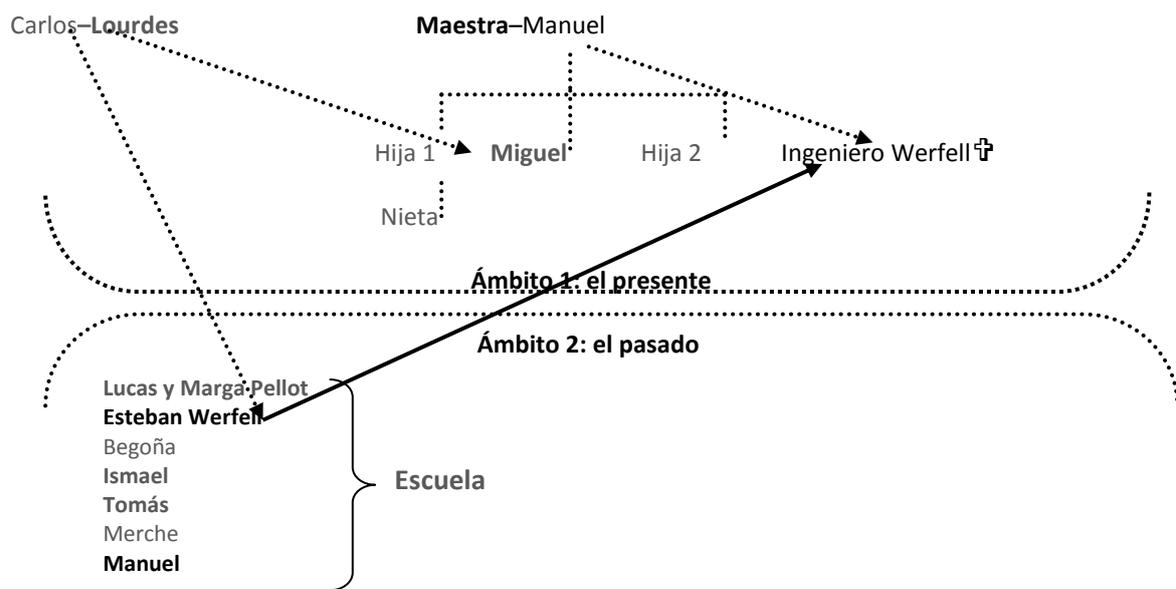


FIGURA 8 BOSQUEJO DE LAS RELACIONES INTERPERSONALES EN *OBABA*

Las líneas punteadas en el esquema sugieren desarrollos de relaciones a partir del trabajo guionístico que lleva a cabo el filme. En color gris hemos indicado los personajes añadidos por la trama de la película, así como las sustituciones; en negrita resaltan aquéllos que tienen un gran peso en la construcción arquitectural del filme, mientras el gris normal apunta al ejercicio de un rol secundario, pasivo o accidental. En color negro y negrita veremos a los personajes que, procedentes de *Obabakoak*, hemos considerado centrales en la construcción de la nueva historia, mientras en color negro y sin resalte estarían indicados aquellos cuyo papel es menos importante. Asimismo, hemos distinguido dos ámbitos o esferas temporales, la del pasado y la del presente; la línea punteada indica la construcción fílmica de ambas, y su contigüidad una relación causativa. A continuación trataremos de explicar los procedimientos de construcción de los personajes fílmicos y sus relaciones, ya que tan importantes son para dilucidar la imbricación de las diferentes historias. La maestra y Manuel proceden del universo diegético del cuento “*Post tenebras spero lucem*”. En Manuel hay una transformación física con respecto al niño de doce años de la narración literaria. Este cambio es clave, porque ahora, en el filme, un crecido Manuel, a punto de cumplir los diecisiete años, entabla una relación amorosa con la maestra. La transformación argumental del filme, fruto de un minucioso trabajo guionístico, estructura de forma lógica la cadena explicativa de relaciones entre los personajes de Obaba. Fruto del matrimonio entre Manuel y la maestra nacerán tres hijos, dos niñas y un niño, Miguel, quien junto con Lourdes constituye un añadido fílmico troncal, por ser su presencia esencial en el nivel de la narración marco.

El espacio natural de “*Post tenebras spero lucem*”, la escuela, se amplía armoniosamente para asimilar la llegada de personajes pertenecientes a otros universos diegéticos: alumnos serán Esteban Werfell, procedente del cuento del mismo nombre, Lucas y Marga Pellot, que sustituyen a los hermanos del cuento “Klaus Hanhn” , Tomás, asimilable al Albino María de “En busca de la última palabra”, su hermana Begoña (añadido fílmico), Ismael (fusión del Andrés del cuento “Esteban Werfell” y del Ismael literario de la tercera parte de *Obabakoak*) y Merche (añadido fílmico construido a partir de muchos de los rasgos de la chica del bar de la que Andrés está enamorado en el cuento “Esteban Werfell”).

De esta exposición se deduce que el cuento principal, al menos en cuanto a peso diegético se refiere, es “*Post tenebras spero lucem*”. El personaje central es la maestra;

tanto en el ámbito del pasado como en el del presente es la guía espiritual de la comunidad, la luz de la Obabakoak. La escuela fílmica es una fusión entre aquella del cuento “Jóvenes y verdes” y la de “*Post tenebras spero lucem*”; sin embargo, la presencia del personaje de la joven maestra confirma la mayor relevancia del segundo cuento con respecto al primero en la trama fílmica. Hay, pues, un proceso de ósmosis, por el que el cuento principal asume elementos confluyentes de los otros y esta argamasa luego es volcada en el filme en un doble recorrido diegético: en la construcción del capítulo “La maestra” (esto es, en el nivel de la subhistoria) y en el nivel principal de la narración, en tanto consecuencia temporal-lógica de los sucesos del nivel del relato encajado. Así, en “La maestra”, confluyen los siguientes elementos: Esteban Werfell como personaje secundario, el episodio del lagarto y la fotografía del grupo escolar de “Jóvenes y verdes”, junto con los personajes de Ismael y Tomás (*alter ego* fílmico del Albino María literario), Lucas y Marga Pellot y el episodio del ahogamiento de ésta última en el río, originalmente perteneciente al cuento “Klaus Hanhn”.

Pero, para complicar más las cosas, la trabazón no se detiene aquí. En el capítulo “El hijo del alemán”, el cuento principal es “Esteban Werfell”, pero se produce la ósmosis de elementos procedentes de los cuentos “Jóvenes y verdes” y “*Post tenebras spero lucem*”. La fusión entre los elementos de los diferentes universos simbólicos es tan completa y coherente que la narración fílmica se permite continuar el segundo de estos cuentos con un desarrollo totalmente imaginado desde el trabajo guionístico. Cuando, bajo la lluvia, Esteban e Ismael se topan con la maestra y Manuel, no sólo se produce un cruce literal de caminos, sino sobre todo un entrecruzamiento narrativo que, por motivos obvios, es imposible intuir en la obra de Atxaga, pero que sin embargo presta gran consistencia y solidez al mundo laberíntico inventado por el creador cinético.

[Voz *off* de Esteban, quien lee una carta dirigida a María Vockel. Ismael y Esteban, desde las arcadas de la plaza, observan a la maestra y a Manuel que suben a la parte alta del pueblo] «Querida María. El frío ha llegado a Obaba y pronto nevará. ¿También nieva en Hamburgo? Por aquí la única novedad fue lo que pasó ayer. ¿Recuerdas que te hablé de la maestra? ¿La que se marchó con Manuel? Pues lo que todos decían se ha cumplido».

[Ismael] —Por fin el cura ha conseguido echarles de la finca de los Mugat. (01h 21' 59''-01h 22' 25'').

Regresemos a la cuestión de los narradores para analizar detenidamente la riqueza de los puntos de vista del filme y su enorme eficacia en la constitución del esqueleto argumental de *Obaba*. El primero de los *flashbacks* nos lleva hasta un pasado remoto, unos cuarenta o cuarenta y cinco años antes del momento en que Lourdes llega a la aldea. La transición entre niveles narrativos se realiza de forma compleja, lo que nos avisa de que son varios los narradores y estrategias las que intervienen. En el nivel auditivo, oímos una música inquietante, mientras en el nivel visual un *flou* deforma los contornos de la imagen. En el nivel lingüístico, las primeras palabras del relato de Merche conforman una analepsis verbal y la suma de estos tres elementos permitirá la epifanía del *flashback*. La autonomía de éste reside en que muestra momentos de la vida íntima de la maestra que no han podido ser presenciados por Merche y, por tanto, tampoco son relatados por ella. Pero, ¿se trata de un error de focalización? ¿O, sencillamente, un *flashback* falso, presentado como recuerdo pero en realidad parte del discurso de la que se hace cargo el autor fílmico?

Este primer acercamiento nos ayudará a trazar el bosquejo de la compleja estructura narrativa de *Obaba*, caracterizada por la superposición y la confusión de puntos de vista, así como por la incursión del autor fílmico en todos los niveles de la narración a través del montaje y el juego con los distintos lenguajes que conforman el discurso cinematográfico. No será tarea fácil desligar la mirada del gran imaginador de la de sus criaturas, por lo que nuestro esquema no deja de ser una propuesta teórica:

<p>AUTOR FÍLMICO → NARRADOR ARQUITECTÓNICO NARRA DESDE EL MINUTO 0 HASTA EL ÚLTIMO SEGUNDO RESPONSABLE DE LA TOTALIDAD DE LA OBRA FÍLMICA → CREADOR ARTÍFICE PROCEDIMIENTO: CÁMARA DE CINE → MONTAJE ARQUITECTÓNICO PUNTO DE VISTA: NARRADOR OMNISCIENTE-OMNIPOTENCIA/UBICUIDAD CUENTA LA HISTORIA DE LOURDES → (PERSONAJE PROTAGÓNICO) DURACIÓN NARRACIÓN: 01h. 45' 25" DURACIÓN HISTORIA: UNOS TRES MESES</p>	Nivel 1
<p>LOURDES → NARRADORA MARCO NARRA DESDE EL MINUTO 0 HASTA EL MOMENTO EN QUE DESAPARECEN SU VOZ OFF Y SU IMAGEN Y APARECEN LOS TÍTULOS DE CRÉDITO. ROL DE CREADORA ARTÍFICE PROCEDIMIENTO: VIDEOCÁMARA → MONTAJE SUBARQUITETÓNICO PUNTO DE VISTA: MIXTO → CONFLUENCIA MIRADAS LOURDES/AUTOR FÍLMICO CUENTA LA HISTORIA DE OBABA DURACIÓN DE LA NARRACIÓN: 01h. 40' 23" DURACIÓN HISTORIA: 40-45 AÑOS → FLASHBACK</p>	Nivel 2
<p>RELATOS ENCAJADOS "LA MAESTRA", "LOS HERMANOS PELLOT" Y "EL HIJO DEL ALEMÁN". PERSONAJES ADULTOS → (FALSOS) NARRADORES (CONVENCIÓN FÍLMICA) PROCEDIMIENTO: CÁMARA DE CINE → MONTAJE ARQUITECTÓNICO PUNTO DE VISTA: NARRADOR OMNISCIENTE-OMNIPOTENCIA/UBICUIDAD CUENTAN LAS HISTORIAS DE LA MAESTRA JOVEN, LUCAS ADULTO Y ESTEBAN NIÑO DURACIÓN DE LA NARRACIÓN: DURACIÓN DE LOS FLASHBACKS (CONVENCIÓN FÍLMICA) DURACIÓN DE LAS HISTORIAS: UN CURSO ESCOLAR ("LA MAESTRA", "EL HIJO DEL ALEMÁN", UN DÍA ("LOS HERMANOS PELLOT"))</p>	Nivel 3

CUADRO 1 BOSQUEJO DE LOS NIVELES NARRATIVOS EN *OBABA*

A medida que profundizamos en los niveles del relato, se hace más difícil determinar el tiempo objetivo que dura la narración, pues ésta se va convirtiendo en una realidad autónoma, dotada de una duración psicológica vinculada a un tiempo que no pertenece ya a los narradores, sino a las historias narradas. Una puntada más en la trama de la complejidad narrativa de la cinta es el hecho de que entre las tres historias encajadas transcurre la historia principal. Pero, en la medida en que vemos a Lourdes y la consideramos un personaje, podemos apreciar la huella compositiva del autor fílmico. O sea, que el nivel 2 es falso, no existe sino por obra del cineasta, quien le ha dado forma de historia contada por otro pero, ¿es esto posible cuando quien cuenta está presente en la historia como personaje?

La narradora protagonista se hace eco de un hecho extraordinario que irrumpe en y trastoca su vida cotidiana. ¿Qué es el cuento, sino una implosión dentro de un mecanismo cuyos resortes conducen a su propia destrucción? El de Lourdes Santís es un cronotopo indiferente, falto de sentido, incompleto, como la mayoría de las existencias de este mundo, al que habitan sin pena ni gloria, sin conciencia apenas de su tránsito. En superficie, donde gobiernan las modas, las fórmulas para comprender la realidad, lo efímero. Obaba, del mismo modo que en la obra de Atxaga, es el cuento, aquello que merece la pena ser contado, heterotopia ucrónica por encima de la realidad misma, o realidad profunda, sumergida, dotada de sus propias leyes, de sus propias fórmulas. Realidad invertida, al otro lado del espejo, lo que se atisba con estremecimiento pensando que sólo está ahí para ser contemplada, oída, imaginada o soñada, legendaria. Pero su fuerza amenaza con desbordarse y dar la vuelta a las apariencias, para convertirse en la única realidad posible.

Así, Lourdes, de ser testigo de esa realidad y filmarla con su cámara, pasa a ser parte de esa realidad profílmica, a quedar atrapada en el espejo, como imagen reflejada, extensión metafísica de Obaba, una más de sus historias. Lourdes, narradora narrativizada, asume la perspectiva panorámica del Esteban Werfell literario. Pero esta panorámica es fruto de un juego barroco de perspectivas ópticas, *mise en abîme* infinita posibilitada por la doble presencia del mecanismo de registro y la doble ausencia del sujeto representado: Lourdes, sólo una imagen, mira al espectador, sólo una entelequia.

Hay momentos en los que el punto de vista es el de Lourdes (o, más bien, el de su cámara) que registra objetivamente, en imágenes, planos subjetivizados por la

experiencia visual de la joven, guiados por el movimiento y la intención. Pero, después, el montaje fílmico asume estos planos que forman parte propiamente de la historia que cuenta Lourdes y que ella misma debe montar. ¿Quién narra en estos planos, Lourdes, o el autor fílmico? ¿Quién busca el sentido final de las imágenes? ¿Quién, mediante el montaje de los fragmentos fílmicos, se lo otorga? Se produce así una superposición de estratos diegéticos muy interesante desde el punto de vista de la narratividad. Porque, si el nivel 2 es falso, o fruto de la intervención del autor fílmico, es nivel 3 también resulta ser falso, o producto de un montaje final atribuible al gran imaginador.

Espacios y símbolos: el agua y el espejo

La geografía de la Obaba fílmica no tiene nada que envidiar en su trasfondo simbólico a la de la obra matriz, aunque la configuración del espacio se presenta con notables diferencias con respecto a los textos que tratan de la Obabakoak y su solar patrio. Ayudémonos de un plano esquemático para ir resaltando las peculiaridades topográficas presentes en el filme:

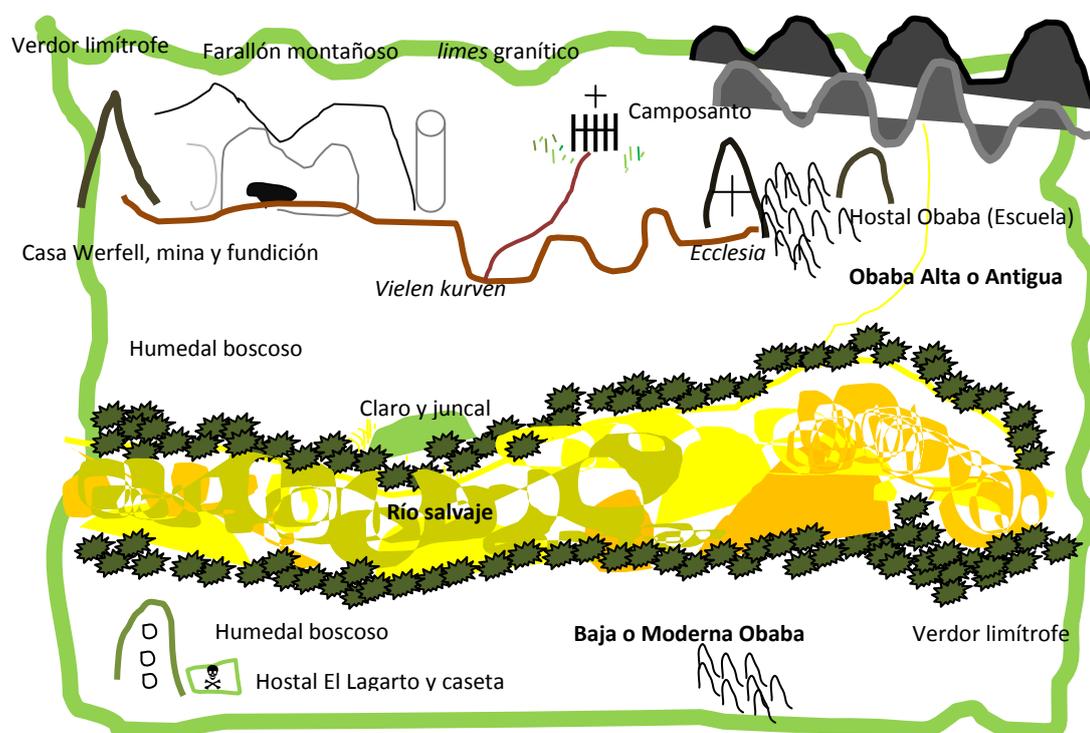


FIGURA 10 GEOGRAFÍA FÍSICO-MITOLÓGICA DE LA OBABA FÍLMICA

La espacialidad de la cinta es clave para entender la articulación de las diferentes historias en un conjunto coherente y creíble. En el plano simbólico, los espacios constituyen fuerzas físicas que desprenden una enorme carga de energía, que en parte prestan al argumento, contribuyendo al carácter telúrico del relato fílmico en su conjunto. El río salvaje puede interpretarse como el límite simbólico entre la Obaba antigua y la Obaba moderna o, lo que es lo mismo, la línea fronteriza entre el pasado y el presente y, ya en el terreno metafísico, entre la vida y la muerte. Porque no olvidemos que Marga Pellot encuentra el fin de sus días en el río, junto al claro del bosque. El río salvaje, caudaloso y terrible en su curso medio, en época de deshielo arrastra en sus aguas el castigo dictado por los dioses primitivos de Obaba, quienes moran en la montaña, y no ya en el bosque, motor mítico en la obra literaria. Allí, en la montaña, está la primitiva Obaba, y su presencia es un *limes* o frontera que separa y aísla del mundo civilizado. Recordemos cómo el lecho del río en la aldea de Atxaga estaba seco, y sus aguas muertas, carentes de movimiento y vida. Ahora, en el filme, la imbricación argumental de la anécdota de los hermanos Hanhn produce un desplazamiento simbólico por el que el agua cobrará un carácter alegórico incuestionable.

Los matices introducidos en cada uno de los relatos encajados harán del agua un elemento explicativo de primer orden. Durante la fiesta en el claro del bosque, vemos a la joven maestra jugando a la rueda con algunos de sus alumnos. Entonces, la naturaleza es un escenario idílico, verde y ubérrimo, en el que el juego expresa la inocencia del hombre antes del pecado original. Los personajes visten con tonos verdes y parduzcos, como si fueran criaturas del bosque u hojas de los árboles. Se cantan canciones y se respira en el aire un ambiente de fraternidad y armonía. Pero la felicidad impúber dura poco, y la edad de la inocencia acaba justo con el “accidente” en el que Marga fallece al caer al río. Ese río misterioso, totalmente opuesto al río iniciático o río de la vida que podemos contemplar en la cinta *La lengua de las mariposas*, cuyas aguas claras y cristalinas nos hablan de una pureza inmaculada y de la posibilidad de redención del hombre a través del bautismo taumatúrgico (*Vid. Infra, Segunda Parte.*). Ese mismo río que da la existencia y que la quita proviene de una naturaleza destructora, tan bella como terrible, y arrastra con su fuerza la turbulencia de sus aguas amarillas y asesinas (fotograma 29).



FOTOGRAMA 29

La naturaleza sigue sus ciclos: invierno-montaña-hielo y primavera-Obaba-deshielo, y a ellos se someten Esteban y la maestra, que acusan el paso del tiempo lógico en los seres vivos, por mucho que se consideren a sí mismos como inadaptados o hayan sido excluidos de la Obabakoak; la maestra continúa el linaje de la aldea, mientras Esteban se convierte en un profesor de prestigio y realiza importantes aportaciones a la comunidad científica. Pero el río ha atrapado a Lucas y a Marga, quienes viven fuera del tiempo, en un lugar sin recuerdos. Para ellos, el agua del deshielo no llegará hasta Obaba, donde Esteban niño juega con sus barcos en la fuente, ni tampoco podrá reanudar el ciclo en forma de nieve, tal y como llegan a la vida de la joven maestra al mismo tiempo el frío y el calor que su corazón alentará para derretirla y dar la bienvenida al amor.

El agua juega al reflejo del mismo modo que el espejo, y ambos, espejo y agua, forman parte del circuito metalingüístico alimentado por el filme. En el capítulo “Los hermanos Pellot” se recrea un mundo acuático, por completo sumergido, donde sus criaturas se mueven oscuramente entre continuas alusiones a los pecios submarinos: ropas, fondos ornamentales, vitrales, cristales, lunas de vehículos, escaparates conforman una gigantesca galería donde el individuo vive continuamente observado y expuesto a las miradas ajenas (fotograma 31). Cuando, tras almorzar en *Le petit relais*, Lucas Pellot se despide del camarero, el encuadre se sitúa en una perspectiva elevada que convierte a los comensales en los habitantes de una pecera, reflejos de una imagen en el agua. El motivo del espejo nos presenta al individuo esquizoide y sus dos rostros.

La voz de Marga, auricularizada, dialogal e interior, representa al doble al que el otro, desquiciado, ha devorado y asumido, convirtiéndose en una única y misma persona fuera de su hábitat, sin vida, sin memoria, bajo las aguas, en el fondo del río.

En “Los hermanos Pellot” se produce el desplazamiento de un pequeño motivo argumental: Lucas marca con rojo en el calendario la fecha del 17 de noviembre del año 1987. En la obra literaria, es la maestra de “*Post tenebras spero lucem*” quien lo hace. Hay, pues, una sustitución de personajes y una fusión de motivos en uno único, quizás para subrayar que Lucas también “cuenta”, en toda la extensión de la palabra. El tema del doble va asociado a la asunción de una vida nueva que gira en torno a una nueva identidad. En un mundo de cristal, rodeado de espejos, el *yo* íntimo de la habitación o el *yo* social del salón de belleza, el restaurante o la galería comercial no hacen sino reflejar la soledad del personaje, tan expuesto y tan estereotipado como las mercancías en el escaparate, tan anónimo y seriado como los peces que nadan indolentes en el fondo de sus hogares transparentes. La ambientación alude continuamente a ese universo submarino, abisal, donde el agua del río representa la locura, la conciencia sumergida en una espesa capa arcillosa, en donde vegeta el cadáver de Marga. El río subterráneo vuelve a la superficie con los efluvios del vino, que arrastra a Lucas hacia la parte más oscura y recóndita de su personalidad escindida. El mar será punto de anclaje hacia el improbable paraíso con el que Lucas sueña huir de sí mismo, pero el castigo dictado por los dioses del farallón montañoso no escapa a ninguno de sus hijos. Hasta los billetes de banco poseen la textura de comida para peces (fotograma 30): Lucas está atrapado y sumergido en una ordalía cuántica, de la que sólo emergerá culpable, desmemoriado. Como aquellas simples criaturas que nadan *del otro lado* del cristal.



FOTOGRAMAS 30 Y 31

El episodio es muy respetuoso con el argumento del cuento “Klaus Hanhn”, si bien lleva a cabo una actualización temporal y algunas transformaciones en los diálogos. Un doble movimiento retrospectivo (*flashback* dentro de un *flashback*, con categoría de analepsis externa), y que deja muy en evidencia la perspectiva del autor fílmico, nos devuelve la imagen del loco, los dos rostros de su esquizofrenia paranoide, reflejados en el cristal del aparador en casa del banquero a cuya familia secuestra y mata. El cristal se vuelve espejo cuando es capaz de revelar el interior de la mente del individuo y su inquietante, doble realidad (fotograma 32).



FOTOGRAMA 32

Las metáforas del agua y del espejo funcionan de manera muy diferente en “La maestra”. La joven protagonista lleva a cabo un aprendizaje vital doloroso, forjado en las ausencias. Al contrario que el experimentado docente de *La lengua de las mariposas*, pilar del viaje iniciático de Moncho y sus compañeros de clase, la maestra es ella misma la que realiza un viaje de autodescubrimiento y madurez hacia la vida adulta. A pesar de las sustanciales transformaciones en el tránsito del texto a la pantalla, esta idea fuerza del crecimiento personal ha sido retenida y magníficamente expresada por el filme. Con el apoyo de una iluminación tenue y una fotografía con filtros en tonos sepias, la historia de la maestra transcurre en esa habitación de la memoria que nos advierte de su conexión metafísica con los recuerdos atesorados entre las paredes de la vieja escuela. La cámara de cine y el espejo se convierten en parte fundamental de esa experiencia iniciática de descubrimiento de la sensualidad en el cuerpo ajeno y en el propio, condensada en la escena en la que el obrero del barco tatuado sale del bar y la

maestra lo sorprende mientras se abre el pantalón. La mirada furtiva de la joven, oculta de lo mirado —objeto de deseo— y la planificación subjetiva de esta mirada deseante conforman un espacio especular, en el que los espectadores observamos a la joven mientras mira; en un instante vulneramos la intimidad de la mirada, pero los ojos de la maestra nos miran, nos sorprenden mirando; El filme externaliza el párrafo introspectivo que en la obra literaria transmite las emociones y pensamientos de la maestra, y se nos ponen frente a frente sus reacciones ante lo mirado. Círculo incesante de perspectivas en el que unos ojos azorados, directamente vueltos hacia nosotros, nos hacen partícipes de su pequeña fechoría voyerista, demostrando, una vez más, que el cine es un medio visceral.

El espejo, proyección de los sueños y los deseos del inconsciente, se convierte en un instrumento fílmico para abrir una vía introspectiva en la narración. La naturaleza óptica de sus cantos facetados reduplica la silueta femenina, intensificándola y mostrándola en todas sus caras, más allá de la imagen predominante de maestra rural. La joven se mira y, como mujer, se descubre mientras (y sólo mientras) la miramos, completando en el acto de mirarse nuestra mirada opulenta. El guiño al espectador es claro, porque esta imagen no está dirigida a Manuel, quien duerme plácida e ingenuamente en la habitación de al lado, ajeno a este florecimiento deslumbrante del cuerpo femenino. La muchacha parece absorta en el recorrido visual de su propia piel. Quizás esté contando sus lunares. O tal vez haya dejado de contar, para simplemente sentir. En el cuento, estas escenas íntimas están contadas por un narrador omnisciente en tercera persona, combinado con la primera persona de las cartas y reflexiones de la maestra.

Esta omnisciencia literaria supone un alejamiento irónico y paternalista del externo narrador de la historia, quien parece burlarse de la muchachita de provincias, fantasiosa y romántica, al tiempo que las cartas y la narración en primera persona constituyen la principal vía introspectiva del cuento. Sin embargo, la omnisciencia del autor fílmico está más cerca del corazón de la maestra por su proximidad psicológica, que termina trazando un retrato positivo del personaje. No es necesario ningún recurso introspectivo; el primer plano, la música, y la calidad interpretativa de López de Ayala, concentrada en su voz y en sus ojos, revelan la profundidad psicológica de un carácter mucho más esférico y logrado que el del cuento. Tan redondo que, añadido a la historia posterior, a la maestra se le inventa un presente. Aunque, por otra parte, los límites

temporales del *flashback* que contiene su historia son muy difusos. Un calendario (¿intencionalmente?) borroso cuelga en el fondo de la pared de la cocina en casa de la maestra el día de su banquete de cumpleaños.

Manuel, el amor, llega con el frío, envuelto en habladurías, disfrazado de apariencias, fingiendo ser un niño en busca del calor del seno materno. La maestra, a pesar de sus normas, su formalidad y los rigores de su moral intachable, está congelada. Manuel será asociado muy pronto con el calor de la estufa y, en un plano menos mundano, con la ternura, la protección, la humanidad y los sentidos. Manuel enciende el fuego de la maestra, porque hiela en las calles y en su Confuso Corazón. Todo en la cocina desprende calor: el mechero con que se encienden los cigarrillos, el jerez, la chimenea de leña, los ojos. Mientras el cuento cumple en tono sumario, mezcla de diálogo, narración y estilo indirecto libre, con la escena del banquete, el filme escenifica detalladamente el gozo del encuentro entre estos dos lobos esteparios. El lacónico “estuvieron cantando largo rato” del cuento se convierte en un dueto de celebración del amor. Manuel y la maestra entonan fragmentos del tradicional *Birjiña Maite*, cuyo tema vuelve a insistir en la ternura de una madre virgen hacia su retoño, hipotética alusión, bien que subrepticia, a la inexperiencia vital de la maestra y a su instinto protector hacia el bisoño marido-hijo (fotograma 33).



FOTOGRAMA 33

El filme suprime los párrafos introspectivos que resumen las dudas y vacilaciones de la maestra y se concentra en el desarrollo escénico de la cena. *Umbestimmt* en la obra literaria, el pasaje deviene totalmente esférico en su

ambientación fílmica. La matización lumínica revela un proceso de intimidad conducente al enamoramiento, cuando caen las barreras y las máscaras que protegen al yo del otro y los individuos pasan a conformar una unidad. Los tonos ambarinos, el crepitar del fuego, las voces cantando a dúo el villancico amatorio y el néctar y la ambrosía compartidos apuntalan la fraternidad de dos caracteres atípicos pero semejantes en su anonimia, en su pérdida, en su soledad. Merece la pena que nos detengamos en el análisis secuenciado de la escena, sin duda una de las más bellas del filme, para comprobar los cambios, supresiones y permanencias en su paso del texto a la pantalla. Puesto que ya hemos hecho referencia al plano simbólico de la imagen, nos fijaremos sobre todo en el nivel verbal y en el modo en que se resuelve su articulación narrativa en el desarrollo escénico del todo fílmico³³⁴.

<p>TEXTO LITERARIO</p> <p>Páginas 91-97</p>	<p>TEXTO FÍLMICO</p> <p>0h 26'18''-0h 31'49''</p>
<p>1. Narración sumario del día del cumpleaños de la maestra, 2 de diciembre. Narrador heterodiegético omnisciente. Progresión temporal dentro de la analepsis. Metalepsis. “Si he calculado bien”.</p> <p>“Decidió entonces que seguía sin ganas de comer, y continuó andando, esta vez hacia la montaña, y dio primero siete mil pasos de un tirón, hasta el nacimiento de un río; y luego otros cinco mil hasta una colina desde la que se divisaban la iglesia y las calles de Obaba; y más tarde, ya de vuelta a su barrio, el mismo número de pasos que había dado hasta entonces y dos mil más. Por fin, cuando llevaba, si he calculado bien, veintiséis mil pasos, entró en la cocina de su casa agotada y hambrienta, y comenzó a preparar una cena especial. La elaboración de un bizcocho de crema fue el trabajo que más tiempo le costó. Una vez que lo hubo metido en el horno, cogió el cuaderno y se sentó a escribir”.</p> <p>2. Narración retrospectiva, por medio del yo autodiegético (primera persona gramatical) La maestra escribe en su diario. Sumario. Simultaneidad. Prolepsis. “A juzgar por el olor que viene del horno, será una buena tarta”. Cambio de focalización de la tercera a la primera persona</p>	<p>1. Plano de Conjunto. Noche. Manuel marcha por las calles de Obaba en dirección a casa de la maestra. Entra por la puerta de la cocina. Primer plano de la tarta de chocolate a la que la maestra le está dando los últimos toques.</p> <p>TRANSFORMACIONES: Manuel no tiene doce años; pronto hará diecisiete años y posee el aspecto de un hombre joven. Camina con seguridad y decisión. La actitud de Manuel no es hosca, ni tiene la vista fija en el suelo. La tarta no está en el horno. La maestra no escribe una carta mientras cocina.</p> <p>TIEMPO: indeterminación cronológica. Un día de diciembre, cercano a la Navidad.</p> <p>SUPRESIONES: se suprimen los párrafos introspectivos.</p>

³³⁴ Tanto en éste como en los dos restantes análisis secuenciados que podemos encontrar en el presente trabajo seguimos el modelo de análisis secuenciado propuesto por Rafael Bonilla Cerezo en su obra *Suspirando a Musidora* (Córdoba, Diputación de Córdoba, 2008), quien a su vez sigue el de José Luis Sánchez Noriega en su fundamental *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación* (Barcelona, Paidós, 2000).

marcado por la sangría tipográfica.

“Tres de diciembre. Veintitrés años. Mi familia me ha mandado una postal. Hoy ha sido un día muy ruidoso en Albania. A la mañana han pasado ocas dibujando números en el cielo, y como tenían que volar muy bajo debido al fuerte viento que soplaba, había cazadores por todas partes. No han dejado de oírse los estampidos de sus escopetas durante todo el día. Y tampoco los perros han parado de ladrar, alborotados con todo el jaleo de alrededor. Mientras escribo estas líneas estoy vigilando la tarta de esta noche. A juzgar por el olor que viene del horno, será una buena tarta”.

3. Pasaje introspectivo. Narrador heterodiegético omnisciente. Narración de acciones simultáneas. La maestra mira por la ventana mientras escribe y espera que salga la tarta del horno.

“Miró hacia la ventana, y dudó si añadir algo más a aquel párrafo. Pero no tenía ganas de reconsiderar los sentimientos que le inspiraba el olvido de Su Mejor Amigo. No quería dejarse llevar por el despecho”.

Transcripción. Estilo directo. Cursiva para marcar el cambio de focalización. “*La luna juega al escondite en el cielo*, escribió al final”.

4. La maestra oye cómo llaman a la puerta. Es Manuel, que entra con los ojos fijos en el suelo, y un labio hinchado. Explica a la maestra la causa. Progresión del diálogo en estilo directo.

— ¿Qué te ha pasado en el labio, Manuel?—se alarmó.

—Eso no es nada, señorita. Lo que pasa es que me he peleado con un cerdo que pesa sesenta kilos más que yo. Igual le conoce usted. Es uno de los que están trabajando en lo de las tuberías.

— ¿Uno que tiene un tatuaje en el brazo?

—No, ese moreno no. Otro que es mucho más gordo que ése. —A la maestra le tranquilizó saberlo.

— ¿Pero por qué os habéis peleado?

—Porque el otro día me quiso quitar la llave de la escuela, y yo le di una patada. Y, claro, hoy a la mañana ha venido a desquitarse. Pero no ha podido conmigo.

— ¿Qué no ha podido contigo? —rió la maestra. Le divertía la seguridad que el criado tenía en sí mismo.

3. Plano medio con barrido de izquierda a derecha. La maestra se da cuenta de que Manuel está cruzando el umbral de la puerta de la cocina.

TRANSFORMACIONES: verbalización dialogada de la introspección “Estaba harta de lo que su madre llamaba *una chica formal*”.

—Manuel, ¿qué haces tú por aquí? Pasa. (Manuel entra sonriendo, con confianza).

—Estoy muy preocupado, señorita.

— ¿Has cenado?

— (Con desparpajo) Todavía no.

— Pues entonces cenas aquí. (Cogiendo platos y vasos, la maestra, en plano tres cuartos que se amplía un poco dejando ver los enseres de la cocina). Y no me puedes decir que no. Es mi cumpleaños.

En plano medio, Manuel sonrío y mira a la maestra a los ojos). —Que sea por muchos años. Cambio del plano medio de Manuel al plano tres cuartos de la maestra y vuelta al plano medio de Manuel, quien deja sus pertenencias, tabaco y chaqueta, en la mesa. —Veinticinco. Cumpló veinticinco (la maestra sigue hablando en plano tres cuartos, mientras se quita el delantal). Y he decidido que voy a cambiar. Voy a dejar de ser una chica seria y formal. Hasta te aceptaré un cigarrillo después de

—Ese gordo es un cobarde, señorita. Al principio he empezado a pelear limpio, pero he tenido que retroceder, porque ese animal tiene demasiados kilos para mí. Pero como me había hecho daño en el labio, he cogido una piedra y le he dado en toda la cabeza. ¡No sabe cómo se ha asustado, señorita!

Ahora era el criado quien reía.

—Y ya le he avisado—continuó—, que no se le ocurra volver a tocarme, que si me toca lo va a pagar muy caro. Ya sé que eso de usar piedras no está bien, pero hay mucha diferencia de peso entre nosotros. ¿A usted que le parece?

—Que has hecho muy bien —le respondió la maestra con una amplia sonrisa. Se sentía orgullosa de la actuación del criado”.

—Pero no he venido a contarle estas historias, señorita. Ya le he dicho que estoy muy preocupado.

5. La maestra invita a comer a Manuel. Diálogo, en estilo directo, acerca de la comida que van a tomar.

“—Espera un momento, Manuel. Antes te voy a hacer una pregunta. ¿Ya has cenado?

El muchacho negó con la cabeza.

— ¿Y no has notado el buen olor que viene de la cocina?

Esta vez hizo un movimiento afirmativo. Era imposible no percibirlo.

—Es de una tarta que hay en el horno. ¿Has comido tarta alguna vez?

—Dos veces.

—Pues la probarás por tercera vez. Pero antes vamos a comer otras cosas, muy buenas también. Para empezar, croquetas. ¿Sabes lo que son?

—Creo que sí —dijo el criado abriendo un poco los ojos. Después se llevó la mano al bolsillo, y sacó un puñado de cigarrillos. — ¿Quiere uno?

6. Narrador heterodiegético omnisciente. Pasaje introspectivo. La maestra, despechada, está harta de ser una chica seria y formal. (Progresión del diálogo).

“Iba a rechazarlo, pero el despecho que albergaba en su corazón se rebeló ante aquella negativa. Estaba harta de ser lo que su madre llamaba *una chica formal*. Ser una chica formal no servía para nada. Además, a fin de cuentas, estaba celebrando

cenar. (Manuel sonrío. Intercambio de planos—contraplanos entre la maestra y su interlocutor). Venga, siéntate. (La maestra se sienta, y a continuación se sienta Manuel).

SUPRESIONES: supresión del episodio de la pelea con el obrero y de la anécdota del labio tumefacto.

4. Manuel está preocupado por la estufa.

La maestra sirve la comida. Plano medio conjunto de los comensales.

TRANSFORMACIONES: no comen croquetas, sino sopa. Manuel no detalla las razones de su ausencia. En realidad, el tiro de la estufa es la menor preocupación de Manuel. Su visita a la maestra es galante (aunque ingenua).

Hay numerosos cambios en la parte literal de los diálogos. La maestra no pregunta a Manuel si alguna vez ha comido tarta. Manuel no exclama que le parece muy bien la decisión de la maestra de hacerse cargo ella misma de la estufa en su ausencia. La actitud de Manuel no es rígida, sino de alegría, serenidad y confianza, aunque muestra cierta timidez. Continúa mirando a la maestra a los ojos y sonrío con frecuencia.

El marcador discursivo de la narración retrospectiva, “Luego”, se convierte en una elipsis por corte de plano entre la cena y la sobremesa.

Entre ambos momentos, un primer plano de la ventana y la lluvia. En el cuento, empieza a llover

su cumpleaños, y Manuel le estaba acompañando en la única fiesta que podía tener”.

7. Progresión del diálogo en estilo directo. Insertos del narrador heterodiegético omnisciente.

—Te aceptaré uno, pero después de cenar. Lo primero es lo primero. Y mientras comemos me puedes ir contando lo de tu preocupación.

—Pues la cosa es —comenzó a explicarse el criado, sin tocar las croquetas que tenía delante—, que la semana que viene no podré venir a la escuela, porque en casa tenemos mucho trabajo, muchísimo. Y estoy preocupado por la estufa, porque no hay nadie que sepa encender el fuego, y seguro que la escuela se llena de humo.

—Ya lo solucionaremos de alguna manera, Manuel. ¡Y ahora a comer!

Pero el criado no hizo ningún movimiento.

— ¿Quién será el encargado de encender el fuego mientras yo falte?—preguntó después, bajando la vista. Era evidente que temía perder su puesto.

—Yo misma me encargaré de hacerlo en tu ausencia, Manuel—dijo la maestra. Al fin había adivinado cuál era la verdadera preocupación del pequeño criado—. ¿Te parece bien?—añadió.

— ¡Muy bien! ¡Me parece muy bien!—exclamó él alargando su mano hasta la primera croqueta”.

8. Narración sumario del narrador heterodiegético omnisciente. Resumen del diálogo entre Manuel y la maestra mientras cenaban. Estilo indirecto libre. Los sueños y proyectos de futuro del joven criado de los Mugats.

“Luego, mientras cenaban, entretuvo a la maestra hablando de lo que había sido su vida, sin reservas, explicándolo todo con la seguridad y la alegría de quien ya no ve sombras en el futuro. ¿Qué dónde estaban sus padres? Desde luego, no en este mundo, pues habían muerto cuando él tenía tres

más tarde y se menciona en el diálogo.

SUPRESIONES: Quedan suprimidos del diálogo los comentarios de la maestra sobre la lluvia y la apreciación del narrador heterodiegético sobre la sabiduría meteorológica de Manuel.

— A ver, ¿qué te ocurre?

—Pues la cosa es que la semana que viene no podré bajar a la escuela. Y estoy preocupado por la estufa. (Primer plano de la maestra, que le escucha, y Manuel en contraplano. Continúa la planificación corta en plano-contraplano a lo largo del diálogo que sigue). Porque, ¿Quién se encargará de encenderla? Hay que saber regular el tiro, y yo estoy seguro que no todos...

—No te preocupes por eso. Yo misma la encenderé (Manuel sonrío). ¿Te parece bien? (Manuel asiente). Bueno, y ahora come. (Manuel obedece).

años. ¿Hermanos? ¿Tenía hermanos? Sí, tenía dos hermanos que eran mucho mayores que él, pero no los veía nunca, se habían ido a América. ¿Y hermanas? No, ninguna hermana, ni falta que le hacía. ¿Sus gustos? Pues lo que más le gustaba en este mundo era la lucha libre, y también andar de pastor con su perro. Pero sobre todo la lucha libre. Por esa razón, tan pronto como pudiera, se iría de Albania hacia algún lugar donde pudiera entrenar en serio y llegar a ser tan buen luchador como Ochoa”.

9. Progresión del diálogo en estilo directo. Incurción descriptiva del narrador heterodiegético omnisciente.

“— ¿Pero a dónde piensas ir, Manuel?—le preguntó la maestra levantándose a por la tarta.

—Todavía no lo sé, pero seguramente a América, donde mis hermanos.

A través de la ventana de la cocina se podía ver la luna hundiéndose entre las nubes. El cielo tenía tonalidades rojizas.

—Ha empezado a llover—dijo el pequeño criado.

—No me gusta la lluvia. Me gusta la nieve—comentó ella oliendo la tarta y dejándola sobre la mesa. Había quedado perfecta.

—Pues tendrá que esperar dos semanas. No nevará hasta entonces. —El pequeño criado hablaba con la seguridad de quien ha dormido muchas veces a la intemperie.

—Tengo un poco de jerez, Manuel. ¿Qué te parece si lo tomamos con la tarta?

—Como usted quiera...

—No me trates de usted, Manuel. Olvida que soy tu maestra —le pidió ella yendo en busca de la botella”.

10. Narración sumario y descripción impresionista del narrador heterodiegético omnisciente. Relato iterativo. “Riendo algunas veces”.

“Tomaron la tarta y el jerez como en una ceremonia, en silencio, muy poco a poco, riendo algunas veces. Afuera, el viento y la lluvia se unían para llamar insistentemente a su ventana. Pero ellos no escuchaban; sólo estaban atentos a aquel buen pan y aquel buen vino. El calor de la cocina les protegía de todo mal”.

11. Progresión del diálogo en estilo directo, pie para la narración sumario de acciones. Marcadores discursivos con valor temporal-consecutivo.

6. (Barrido desde la ventana al plano medio de Manuel y la maestra cenando. El plano se va abriendo poco a poco para albergar a los dos comensales).

TRANSFORMACIONES: la narración sumaria en estilo indirecto libre que resume el diálogo entre Manuel y la maestra sobre los proyectos del primero se convierte en escenificación del diálogo, que contiene numerosos cambios literales. Manuel no tiene hermanas. No aparece el perro, Moro.

Hay un desplazamiento del diálogo sobre el patrón de Manuel, que en el cuento se produce durante el desayuno con la maestra, unos días antes de la celebración de la cena de cumpleaños, el 18 de noviembre (pp. 82-83).

SUPRESIONES: se suprime todo lo relativo a los sueños de Manuel de llegar a ser un gran campeón de lucha libre.

— ¿Quieres un poco más de Jerez?

—Como usted quiera.

—No me trates de usted. Olvida que soy tu maestra. Y dame un cigarrillo. (Manuel da unos golpecitos a su petaca y extrae uno. Lo ofrece a la maestra).

— ¿Qué tal es el patrón que tienes ahora? (Manuel da lumbre a la maestra, quien enciende su cigarrillo).

—Le da por la bebida. Se pone morado. Hoy mismo llevo levantado desde las cinco, pero por lo demás no es mal hombre (Manuel enciende su propio cigarrillo. Sonido de lluvia).

— ¿Y no tienes hermanos?

—Dos, pero cuando mis padres murieron se fueron a América. Yo también quiero irme. (La maestra hace un gesto de asentimiento, seria. Toma el vaso de jerez. Primer plano de la maestra bebiendo.

Elipsis.

“—Ya pronto será Navidad, Manuel. ¿Por qué no cantamos algún villancico?—dijo la maestra cuando acabaron. El criado asintió con la cabeza.

Estuvieron cantando largo rato, y luego fumaron, y más tarde volvieron a beber. Cuando el reloj de la ermita dio las doce, estaban rendidos de cansancio. Sobre todo el pequeño criado”.

12. Progresión del diálogo en estilo directo. Incursiones del narrador heterodiegético omnisciente con descripción de acciones.

“—Perdóneme, pero me tengo que ir —le dijo a la maestra, olvidando lo que habían decidido respecto del tratamiento—. Estoy levantado desde muy

Mira por la ventana).

TRANSFORMACIONES: Manuel no hace ninguna demostración del puñetazo de talón de Ochoa.

DESARROLLOS: desarrollo escenificado del dueto musical y compresión temporal de la duración fílmica del fragmento narrativo.

—Dentro de nada es Navidad. ¿Te sabes algún villancico?

(Manuel en primer plano) —Recuerdo un trozo que cantaba mi madre. (La maestra en primer plano. Su mirada anima a Manuel a cantar. Primer plano de Manuel, que comienza a cantar el villancico tradicional vasco “Birjiña maite”. En el segundo verso de la primera estrofa, se le une la maestra, que se sienta a su lado).

“Birjiña maite lotan dago

zure seme laztana

sehaskatxoan ipini zazu

Gure bihotzen kuttuna.

Gizon bihotzak hotza daukate

Bihotzeko hoztasuna

Mendi zelaiak edurtean lez.

Zu izaki maitasuna”.

(Intercambio de miradas en plano medio).

—Ya es muy tarde. Me tengo que ir.

—¿Cómo te vas a ir con este tiempo? Si hace una

temprano, y se me cierran los ojos. –Acababa de hacer unas demostraciones del famoso *puñetazo de talón* de Ochoa.

La maestra –con su tercer cigarro de la noche en la mano– se acercó a la ventana antes de responder. El viento y la lluvia seguían allí.

—Tendrás que quedarte aquí, Manuel. Hace un tiempo de perros.

El criado no contestó. Se dormía en la silla.

—Ya sé lo que vamos a hacer. ¿Ves este colchón?

— ¿Por qué tiene un colchón en la cocina?— preguntó el criado abriendo los ojos.

—Cuando hace mucho frío suelo dormir aquí. Y eso es lo que tú vas a hacer hoy. Dormir en esta cocina tan agradable. Vamos, no seas tonto, tiéndete aquí.

El criado obedeció como un autómata”.

13. Pasaje introspectivo. Narrador heterodiegético omnisciente. En estilo indirecto libre, las reflexiones de la maestra.

“En cuanto el pequeño criado estuvo tendido y con los ojos cerrados, el Confuso Corazón de la maestra empezó a protestar. Estaba cometiendo una imprudencia, o mejor dicho, la había cometido ya, alargando la fiesta, haciendo que el pequeño criado bebiera, y bebiendo ella también, y fumando. No debía seguir mirando hacia aquel colchón, debía retroceder, salir a dar un paseo bajo la fría lluvia de diciembre, pensárselo todo mejor. Pero era inútil. La voz con que le hablaban las otras fuerzas de su interior era mucho más fuerte, más persuasiva. No debía ser pusilánime. El mundo quedaba lejos de aquella cocina. No importaba el barrio de Albania, ni importaba su ciudad de la costa, no importaba nada. Además, ¿dónde estaba una de sus manos? ¿Y no era aquella mano más sabia que su confuso corazón?”

noche de perros. Mira, ¿ves este camastro? (mira y señala en dirección a la cama de la esquina. Se mantiene el plano medio conjunto de ambos). Cuando hace mucho frío yo suelo dormir aquí. Puedes dormir ahí si quieres. (Manuel sonríe. La maestra le da un leve golpecito en el hombro). ¡Vamos, no seas tonto! Ponte cómodo y túbate. (La maestra sale del plano medio conjunto). Ahora vuelvo (tomando a Manuel por el hombro, mientras se marcha). Voy por una manta. (Manuel queda solo en el plano medio, tomando su jerez).

TRANSFORMACIONES: Manuel no obedece como un autómata.

SUPRESIONES: eliminación del pasaje introspectivo sobre las dudas y vacilaciones en el Confuso Corazón de la maestra. La maestra sabe lo que hace y se muestra decidida, segura y tierna como una madre protectora con su hijo. Inocencia en las intenciones de ambos jóvenes.

<p>14. Narrador heterodiegético omnisciente. Narración de acciones simultáneas. Incursión de la voz dialógica de la maestra. Descripción impresionista de sus piernas, con huellas de sus propios pensamientos en estilo indirecto libre. Progresión cronológica de la narración de acciones sucesivas. Incursión final de la voz dialógica de la maestra. No hay réplica porque el pequeño criado se ha dormido. Narración de acciones simultáneas.</p> <p>“La maestra cerró los ojos y respiró profundamente. Luego se dirigió a su habitación.</p> <p>—Ponte cómodo para dormir, Manuel. Ahora iré a apagarte la luz –gritó desde el pasillo. El pequeño criado no contestó.</p> <p>De pie frente al espejo grande de su habitación, la maestra aflojó la cremallera de su falda y dejó que le cayera hasta los talones. Le gustaban sus muslos. También ellos habían cumplido veintitrés años aquel día. Eran fuertes y suaves, no fofos como los de sus amigas. Cuando paseaba por la playa mucha gente se volvía a mirarlos.</p> <p>Poco a poco, todas las partes de su cuerpo desfilaron por el espejo. Después, sin más abrigo que el de un camisón de verano, se deslizó de puntillas hasta la cocina.</p> <p>—Pero Manuel, ¿te has dormido con la ropa puesta? –le dijo medio sentándose, medio tendiéndose a su lado”.</p>	<p>7. Habitación de la maestra. Plano medio. Ante el espejo. La maestra se mira y comienza a desvestirse. Música instrumental melancólica. Fuera la camisa y la combinación. Plano medio mantenido. Elisión pudorosa del cuerpo femenino. Corte directo de plano. La maestra coge su camisón. Barrido en picado hasta sus pantorrillas. Metonimia del cuerpo velado. Todavía suena la música. La cámara sigue los pies de la maestra en su trayecto hacia el espejo. Barrido del cuerpo de la joven en su eje vertical, comenzando por las extremidades inferiores. Frente al espejo, imagen reflejada de la maestra en plano tres cuartos. Suena la música instrumental. La maestra sale del plano. En plano medio, entra en la cocina, vestida con su camisón de verano. La cámara la sigue, con un plano medio envolvente. Su mirada se dirige hacia Manuel que duerme profundamente en el camastro. La maestra lleva en sus manos una manta. Primer plano de la joven, que mira al muchacho mientras duerme.</p> <p>TRANSFORMACIONES: la maestra no le grita a Manuel desde el pasillo.</p> <p>—Pero Manuel, si te has dormido con la ropa puesta. (Leve reproche humorístico en el tono de su voz). Plano conjunto. La maestra cubre a Manuel con la manta. Lluvia tras los cristales. La joven se sienta junto a Manuel y extiende su mano sobre el camastro, en un gesto de ternura. Fundido a negro.</p>
---	--

CUADRO 2 SECUENCIACIÓN COMPARADA ENTRE EL PASAJE LITERARIO DE LA CENA DE MANUEL Y LA MAESTRA EN *OBABAKOAK* Y SU RÉPLICA ESCÉNICA EN *OBABA*

A la altura del último tercio de la película, Lourdes aún debe revelar algunos puntos oscuros en la construcción de su imagen mental de Obaba. Necesita rematar la historia con un punto y final concluyente, y por ello entrevista a Esteban Werfell. Gracias a Werfell hijo, Lourdes averigua el por qué del agradecimiento de la maestra hacia el ingeniero y el motivo de que cada sábado coloque flores en su tumba. También descubre la razón de la ausencia de Esteban en la foto del grupo escolar y qué es lo que provoca el odio visceral de Begoña hacia Ismael, íntimamente unido al origen de la sordera e idiotismo de Tomás. “El hijo del alemán”, la tercera historia encapsulada en la narración marco, se articula asimismo con guiños metatextuales hacia la historia fílmica

en su conjunto. Esteban niño sopla a los barquitos que navegan sobre las aguas de la fuente, y estas figuras recuerdan al tatuaje que luce Antonio, el apolíneo albañil de Obaba, en el antebrazo: reflejos de una imagen que el agua descompusiera, fragmentándola en variaciones múltiples sobre un mismo tema, el viaje, el tránsito, la condición efímera del hombre, la inconsistencia de sus sueños, ya se llamen Isla de las Tortugas o América (fotogramas 34 y 35).



FOTOGRAMAS 34 Y 35

La fotografía es más luminosa en la tercera subhistoria que en la primera, como si el recuerdo (convocado por el propio esfuerzo mnemónico de su protagonista) fuera menos doloroso y más bello y puro. De hecho, la luz tiene en este capítulo un valor simbólico y preternatural, condensado y expresado en el plano subjetivo de la llama de la vela, alfa y omega, infinito condensado en su fuego que, frente a las fluctuaciones del agua en movimiento, representa la vida eterna del espíritu.

A pesar del barroquismo y plasticidad de las imágenes en la secuencia de la iglesia, el gran imaginador ha optado por suprimir la visión literaria de María Vockel. Resulta curioso que, poseyendo el cine la facilidad técnica para construir figurativamente la epifanía de la Vockel, utilice la analepsis verbal de Esteban, previa exteriorización de su desmayo. ¿Por qué, en este punto de la narración fílmica, el cineasta se revela literario y el literato se vuelve cinematográfico? Los momentos previos al trance son muy intensos: el crepitar de la llama, auricularizado, junto a los planos cortos, metonímicos y psíquicos, desplazan al espectro de María, cuya mostración cinética hubiera provocado un problema añadido: la iconicidad de la imagen hubiera complicado su estatuto fantástico-delirante (fotograma 36).



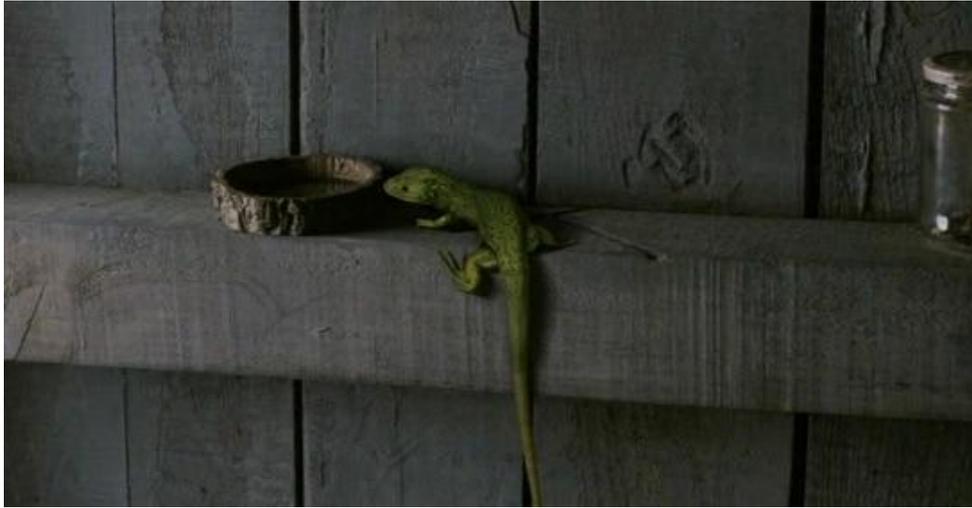
FOTOGRAMA 36

Una elipsis temporal de varios meses, dentro del tiempo propio de la tercera historia, permite apreciar el crecimiento de los niños, quienes lucen pantalones como prueba fehaciente de su recién estrenada hombría. La lluvia cae sobre Esteban, quien bebe sus aguas primitivas; quizás, en un gesto de introspección, intenta detener el tránsito e interiorizar su reflejo. Nunca más ya pura, como lo era en la fuente o en la pila bautismal, el agua continúa su ciclo, mojando los caminos, convirtiéndose en barro, manchando con sus lodos a Manuel y la maestra, quienes huyen de la Obabakoak como marginados, mientras Ismael los censura y Esteban traga. Pero nada puede detener las aguas...

Hay tres estados en la mente humana: racionalidad, irracionalidad y locura. Los seres racionales no siempre se comportan como tales, aunque ello no quiere decir que estén locos. Irracionales son las pasiones del cuerpo: deseo, amor; irracionales son la fe y el dogma. Irracional es también el subconsciente, puerta de entrada a aquellas realidades soterradas que nuestra inteligencia no es capaz de comprender. La irracionalidad también puede ser colectiva: el ritual, las costumbres, la religión, la moral o la comunidad arrastran consigo la censura, la marginación y la exclusión social de quienes no se ajustan a la definición de “apropiado”. La casa Werfell, la mina y la fundición se sitúan en el extrarradio de la vieja Obaba, al pie del farallón rocoso, junto al verdor limítrofe. Allí, Klaus Werfell, como los pastores de la obra literaria, lleva una vida de ermitaño, recluido en el retiro cenobítico de su biblioteca. La espiritualidad de Werfell padre es un asunto individual; la ópera que eleva su alma a las regiones superiores convierte el salón en un recinto sagrado frente al que la religión comunitaria

de Obaba es sólo una forma de histeria colectiva del pueblo bárbaro. No es extraño que el ingeniero abra sus brazos a los que, como él, han sido condenados por la irracionalidad de la fe y el dogma, y por aquellos que han convertido con sus inquinas, sus habladurías y sus envidias, al amor en pecado. La mano y el corazón del gran imaginador, aquí, son palpables. Su humanidad y su sensibilidad extraordinarias bosquejan un retrato mucho más amable y desprejuiciado de los *refusés* que el que traza el propio Atxaga, proclive a la denuncia de la injusticia, pero menos dispuesto a conmoverse ante la tragedia.

La cámara es como un espejo, pero no termina de reflejar todo lo que en él queremos ver. El *leit motif* de “En busca de la última palabra” constituye la espina dorsal de la historia de Lourdes. La joven no sólo asume la visión panorámica del Esteban Werfell literario, sino también el deseo de encontrar sentido a lo inconcreto e inaprehensible de las historias que muestra el ignoto narrador de la tercera y última parte de *Obabakoak*. “El odio y la locura vienen del mismo sitio, es decir, de nosotros mismos”, dirá Ismael. Las historias del lagarto y de Lucas tienen un fondo común, el origen profundamente humano del terror: nosotros mismos creamos los monstruos que pueblan nuestras pesadillas. La caseta de los lagartos es la piedra de toque o elemento totémico cuya fuerza parece ser el origen de la magia en la aldea (fotograma 37). Principio de energía-mal o corazón telúrico del filme contra el que la cámara se revela como una especie de amuleto protector. La del narrador de “En busca de la última palabra” es una muerte simbólica, porque al final de su narración intuimos el oscurecimiento de su inteligencia, el aberrante descenso hacia un estadio amniótico, autista. Después de las tinieblas, no habrá luz, ni recuerdos, ni palabras. El cuento y la obra en su conjunto llegan a su fin cuando la antorcha se apaga. Pero Lourdes nunca acabará su relato, que quedará como una obra abierta, polémica, susceptible de interpretación infinita. El verdadero sentido es una búsqueda de sentido (de luz) en el interior del laberinto, aunque el resultado sea una nueva torsión en el mecanismo en espiral encargado de producir y reproducir la complejidad argumental de la cinta.



FOTOGRAMA 37

Las diferentes historias inconexas alumbrarán algunos puntos oscuros, podrán atarse algunos cabos, pero esa búsqueda habrá de renovarse y durará lo que dure la vida de Lourdes, que se presume larga y dichosa junto a Miguel: el remate del *happy end* hollywoodiense, antitético respecto del final de la obra literaria, parece inevitable. Al final, Lourdes también acaba contando; es decir, que se asume como parte de ese todo incompleto que es Obaba, como parte de su intrahistoria. La joven regresa al pueblo para enfrentarse al problema físico de su sordera, para cerrar la herida, para llenar los vacíos de la fotografía del grupo escolar (fotograma 38), para colmar de sentido las lagunas de información allí donde el sentido es deficitario, donde falta algo por contar. Cada historia es, así, una pieza más del rompecabezas. Un dilema que permea los diferentes niveles diegéticos con los efluvios de su misterio irresuelto.

En Lourdes conviven dos personalidades o dos dimensiones opuestas: el oído izquierdo, el que acusa la sordera, pertenece al hemisferio cerebral donde rigen la noche, el sueño, el subconsciente, la locura, la idiotez, lo maravilloso, lo increíble, la superstición y el mito, mientras en la región derecha, no muerta sino, antes bien, iluminada por esta nueva visión panóptica o extrasensorial desarrollada por la joven, es el espacio consciente, diurno, de la vigilia, la razón, la inteligencia, la verdad y la ciencia. Sin embargo, en Lourdes, como en todos nosotros, hay un lugar donde ambas regiones se unen merced a secretos vasos comunicantes. El tratamiento realista y naturalista del color y la fotografía en la historia principal, de calidad casi documental, registra y certifica por medio de la videocámara imágenes de cuya existencia no se puede dudar. Pero, ¿y si tampoco la cámara es capaz de materializar esa impresión

apabullante de realidad? Cuando Lourdes pasa la noche en la caseta de los lagartos, la cámara abre su ojo, pero su posición en el espacio impide dar una explicación lógica a las supercherías de Begoña. El montaje no es suficiente: quedan cabos sueltos, heridas que no se cerrarán, sospechas que nunca podrán confirmarse y que quedarán flotando como un aura sobrenatural sobre los personajes y los lugares y objetos a ellos asociados. Ya que no se puede dudar de la certeza de las imágenes, será la no-imagen la encargada de conservar la huella de esa duda razonable que da entrada a lo fantástico en el filme.



FOTOGRAMA 38

Otra herida abierta, supurante, son las cartas de María Vockel, que siguen llegando tras la muerte de Klaus Werfell. La maestra da una explicación perfectamente plausible a Lourdes: como en el cuento, es el ingeniero quien envía las cartas al joven Esteban, mediada la intervención cómplice de su amigo Steiner. Gracias a esta maniobra del azar necesario, el *hinterland* de Hamburgo, imaginariamente proyectado en los planos y mapas de la habitación de Esteban, cobrará para el muchacho un sentido mucho más profundo y real, a pesar de la compleja maquinaria de mentiras en la que el padre, el hijo y Steiner están envueltos, porque para Esteban Hamburgo y María Vockel serán durante mucho tiempo la única realidad posible. Pero, si todo era una mentira, ¿quién sigue enviando esas cartas tras la muerte del ingeniero, ocurrida tres años antes del presente narrativo de la historia marco? ¿Existe de verdad María Vockel? Lourdes regresa a Obaba para ser testigo de la llegada de un sobre a la casa Werfell, uno de esos mismos sobres color crema que alimentaron las fantasías adolescentes de Esteban. Y – otra vez la figura de la *matrioshka*– la joven lo introduce en un nuevo sobre con la actual dirección de su destinatario. Parece que el círculo se cierra, pero esa carta

contiene algo tan decisivo para el Esteban adulto que decide marchar a Hamburgo, quizás para otorgarle su propio sentido al enigma.

La narración fílmica contiene algunas reminiscencias de los cuentos que más fuertemente condensan el concepto de Obaba-bosque ya definido, en concreto, la “Exposición de la carta del canónigo Lizardi” y el punto número 4 de “Nueve palabras en honor del pueblo de Villamediana”. La caza nos habla de una naturaleza salvaje, primitiva, en la que los hombres, situados en los límites de la civilización, se convierten en una jauría humana. De esta misma materia baja, reptante y repugnante, nacida de la tierra, de la superstición y de los bajos instintos, están hechos los lagartos. Parece que con el incendio de la caseta otro de los círculos mágicos se clausura, pero la mirada llena de odio de Begoña (cuyas razones el espectador ya comprende, las comparta o no) nos advierte que su venganza aún no está completa.

Todo el mundo cuenta; todo el mundo cuenta una historia, y en esta historia pesan más las ausencias que las presencias. Cualquier intento de explicación es sólo un relato parcial, interesado y subjetivo. Begoña no sólo odia a Ismael por el episodio del lagarto –cuya veracidad, lo mismo que en la obra literaria resulta, a la postre, indemostrable– sino ante todo por verse rechazada, humillada y despreciada por el chico que le gusta, aunque no se diga una sola palabra sobre ello; ya están las imágenes para demostrarlo. Y aunque las imágenes no pueden probar la historia de Tomás y el lagarto, sí que pueden atribuir una causa a su diablura: la brillantez del uno, la mediocridad del otro, y una preciosa e impresionable Merche a la que conquistar (fotograma 39).

El doble movimiento del presente al pasado y del pasado al presente tiene por objeto el establecimiento de las causas y la determinación de las consecuencias, como en una buena trama detectivesca. Esta causalidad fílmica sustituye a la idea de *hasard* expresada por el cuento, pero, a los ojos de Lourdes, en el mundo de Lourdes, también sintomática, desquiciada pecera, la causalidad introducida por *su* propio montaje en la escuela de imagen, réplica en miniatura del montaje elaborado por el gran imaginador, provoca quiebros en la realidad. Con ese sentido sobreimpuesto que no responde a la linealidad o la intencionalidad propia de los hechos, al final esta búsqueda de razones deja de resultar útil; el montaje de la práctica de clase confundirá los motivos y los tiempos, transfundiéndolos a un espacio único pero discontinuo. ¿Entonces, para qué sirve la epopeya de Lourdes Santís si luego el montaje masacrará las historias,

convirtiéndolas en materia deleznable con la que inventar una nueva historia que, por proceder mediante el ensamblaje de fragmentos, no puede ser sino una mentira? Es posible que la clave esté en Lucas, cuyo encierro psiquiátrico es reminiscencia del de Martín, aquel personaje literario que tanto hizo reflexionar al narrador de la segunda parte de *Obabakoak*. La diferencia es que en lugar de una última palabra, lo que Lourdes regala a Lucas es una última imagen, la imagen definitiva, aquella de la que parten todos los círculos, y que para cada personaje de la intrahistoria de Obaba significa algo distinto. Y entonces, ocurre lo inesperado. En el fondo de su conciencia sumergida, y ya liberado de la tortura de su doble, a quien había dado muerte por segunda vez frente al espejo, Lucas recuerda, el alma despierta; en su mundo de tinieblas se hace la luz, tan intensa que le ciega, haciéndolo terriblemente consciente de su miserable condición humana (fotograma 40).



FOTOGRAMAS 39 Y 40

Los girasoles ciegos (Alberto Méndez, 2004)

Verdades poéticas como puños

Los documentos que fueron generando los guardianes del laberinto y las pocas cartas que escribió son los únicos hechos ciertos, lo demás es la verdad.

(Alberto Méndez, *Los girasoles ciegos*)

Los girasoles ciegos, el primer, único y último libro de Alberto Méndez, consta de cuatro cuentos, cuatro derrotas. La primera, subtitulada “Si el corazón pensara dejaría de latir” es una narración retrospectiva que, considerada en tanto analepsis general, es elaborada a partir de fragmentos de informaciones diversas que reconstruyen una serie de hechos de los que el narrador –convertido aquí en compilador– no tiene completa certeza. Por ello, aunque se recurre a la tercera persona gramatical para enmarcar la narración, cual de si un informe policial se tratara, la focalización está lejos de la omnisciencia del relato arquetípico, sobre todo novelesco, en el que el narrador no sólo sabe sino que controla hasta los mínimos detalles sobre la historia que está narrando. En otras palabras: el narrador *es* la historia. En cambio, en la primera derrota de *Los girasoles ciegos*, la historia *son* los testimonios aportados para probar su certidumbre, certificado documental de su existencia.

Tanto los documentos como los testimonios contribuyen a producir una fuerte impresión de realidad. Los testigos presenciaron en parte lo que vivió el capitán pero también pudieron ser depositarios de su propia memoria, ya que en vida también contó parte de lo que le sucedió. La memoria transmitida por el relato se construye pues en la zona de confluencia de una serie de memorias, de documentos y cuenta lo que contaron aquellos a quienes había contado algo el capitán... Obviamente [...] no puede ser más que una ilusión pero el texto muestra el proceso de construcción de la memoria colectiva³³⁵.

³³⁵ Orsini-Saillet, Catherine, “La memoria colectiva de la derrota. *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez”, Congreso Nacional de la Guerra Civil Española, Madrid, Sociedad Española de Conmemoraciones Culturales, 2006. [Recurso en Red: www.uniurb.it/lingue/matdid/darconza-/2011.../Mendez_Orsini.pdf].

Sin embargo, llama la atención que, junto a las expresiones impersonales, manifiesto de desapego del narrador hacia su no-historia o su historia-documento, aparezcan con frecuencia rítmica giros expresivos que salpican el lenguaje coloreándolo y provocando poderosos efectos de extrañamiento: «Bajo un aire tibio, transparente como un aroma, Madrid nocheaba en un silencio melancólico alterado sólo por el estallido apagado de los obuses cayendo sobre la ciudad con una cadencia litúrgica, no bélica»³³⁶.

El relato sumario en retrospectiva de los tres años de guerra vividos por Carlos Alegría funciona como analepsis externa que enmarca temporalmente el relato y, además, tiene valor explicativo: en la agonía de la trinchera, se gesta la conciencia subjetiva del fracaso absoluto sobre el enemigo, expresada por la palabra *derrota*. Alegría, como el resto de protagonistas de los cuentos que integran *Los girasoles ciegos*, pertenece al concepto imaginario de la tercera España³³⁷, un lugar desolado donde, más allá de vencedores y vencidos, todos se reconocen víctimas de una catástrofe que les ha convertido en escorias humanas, en indignos despojos, en espectros de sí mismos. Su condición fantasmal sólo puede encajar en las calles y plazas desiertas de un país cadavérico, reducido a cenizas.

En resumidas cuentas, el dolor, el deseo de revancha y la pérdida de uno mismo son sentimientos que van más allá de cualquier color político y que se traducen en una amalgama de tristezas indiferenciadas conforme el paso del tiempo apaga los rigores del enfrentamiento que los originó.

En una guerra fratricida sólo existe un grupo restringido de vencedores reales que son, posiblemente, quienes se hacen con el poder y acaban limitando la libertad tanto de quien se les oponga como de quien comparta su misma ideología y al mismo tiempo les resulte subordinado.

³³⁶ Méndez, Alberto, "Primera derrota: 1939 o Si el corazón pensara, dejaría de latir", en *Los girasoles ciegos*, Madrid, Anagrama, 2012, p. 13.

³³⁷ Las "tres Españas del 36" es un concepto historiográfico acuñado por el hispanista Paul Preston: «La guerra de extremismos no implicaba a todos los que participaban en ella. Había muchos, probablemente la mayoría de la población, incluso de la clase política, para quienes la guerra era algo terrible. Entre los que no aprobaban el hecho de que los intereses partidistas se solucionasen con sangre, había unos cuantos que tenían los medios financieros o capacidades profesionales para poder vivir en el extranjero, y se exiliaron inmediatamente. El resto se vio sumido en la guerra con una sensación de terror. Se vieron involucrados de mil maneras, o como víctimas pasivas de ataques aéreos o en las acciones vengativas de las tropas vencedoras, o más activamente como soldados, porque creían sencillamente que tenían que cumplir con su deber o tenían que hacerlo para sobrevivir. Su implicación involuntaria en la guerra hace difícil asociar a esta gente con las categorías normales de extremismo de la guerra civil española». En Preston, Paul, *Las tres Españas del 36*, Anagrama, 1999, p. 15.

Los personajes de Méndez son entonces *paradigmáticos* de la toma de conciencia de esta condición anímica generalizada³³⁸.

Dentro de la analepsis se intercalan fragmentos prolépticos y desvíos temporales. La narración se retrotrae a julio de 1936 y luego progresa linealmente, para de nuevo volver de forma inopinada al “presente” de la historia: “Soy un rendido”. Nuevos párrafos prolépticos y una narración basada en suposiciones recomponen un relato que nos habla no sólo de una focalización defectiva o de una omnisciencia limitada o deficiente, sino también de la capacidad del narrador para completar las lagunas de información con su propia lógica deductiva, aplicada por igual tanto a los hechos como, sorprendentemente, a los estados interiores de los individuos que los protagonizaron:

Es probable que el tipógrafo armado con un fusil que desplazó al várgano de la alabrada para hacerse cargo de un capitán de ejército sublevado nunca llegara a saber que así comenzaba otro caos que sólo tangencialmente tenía algo que ver con esa guerra³³⁹.

Para complicar más la cuestión de la persona o personas narrativas, podemos hallar en el cuento verdaderos pasajes emitidos por una instancia con suficiente potestad para penetrar en la mente de sus personajes como para denominarla, no sin problemas, focalización omnisciente. La dificultad estriba en que el relator no abandona la tercera persona gramatical, aunque el empleo del lenguaje siembra dudas sobre la autoría de las reflexiones. ¿A quién pertenecen, al narrador, o a Alegría? La ausencia de indicaciones al respecto nos hace pensar en el empleo de un falso estilo indirecto libre, que va girando hacia la narración autorial pura:

Hubiera querido explicar por qué abandonó el ejército que iba a ganar la guerra, por qué se rendía a unos vencidos, por qué no quería formar parte de la victoria. Pero la rudeza de esos hombres le desanimó y decidió guardar otra vez silencio.

¿Cómo podía ser la vida de esos hombres desastrados algo de valor para pagar una guerra? ¿Acaso no sabían que morirían por usura? ¿Acaso ignoraban que la implacable disciplina se llevaría por delante a cuantos estaban resistiendo?³⁴⁰

El prurito detectivesco lleva al narrador, en algunos momentos, a contrastar sus fuentes testimoniales, como si una sola información al respecto, un solo documento, no le bastasen, o como si el exceso de testimonios sobre determinado aspecto pudiera

³³⁸ Rossi, Maura, “El mosaico memorial de Alberto Méndez: propuestas de análisis”, Padua, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Romanistica, Corso di Laurea Magistrale in Lingue e Letterature Europee e Americane, Classe LM-37, Anno Accademico 2010-2011, p. 65. [Recurso en Red: http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/tesi/Rossi_tesi.pdf].

³³⁹ Méndez, Alberto, “Primera derrota: 1939 o Si el corazón pensara, dejaría de latir”, *loc. cit.*, p. 16.

³⁴⁰ *Ibidem*, p. 17.

compensar el silencio documental de otros datos que ha aportado. La descripción de detalles topográficos o de rasgos fisionómicos, la narración de hechos o el reportaje de incidencias cuya fuente de información desconocemos nos lleva a cuestionarnos su veracidad. ¿Cómo ha podido obtenerlos el narrador? La respuesta a esta pregunta no es sencilla: no pueden venir de otro lugar que del propio narrador, delegado aquí del autor y por tanto huella de una presencia omnisciente a la que en último término se atribuye el origen del cuento como acto narrativo y como enunciado. Por tanto, parece que la actitud compositiva del narrador-cronista es sólo una pose, un efecto de estilo que enmascara el profundo control autorial sobre el relato en todas sus partes; incluso hasta en aquellas sobre las que dice no tener certidumbre, porque lo que no conoce lo inventa: inverso de la ética historiográfica, la estética literaria es engendradora de verdades poéticas.

A través de estas licencias, al relato testimonial se le sobrepone otra visión de mayor alcance y profundidad, capaz de penetrar y traspasar la capa coriácea de la realidad, conformando una visión extrasensorial, especie de ojos en el vacío por los que el personaje mira el mundo. Pero son los ojos de un muerto, la mirada de un muerto, el relato de un muerto, que mira y que narra desde la muerte, desde el negro vacío de los cuévanos de sus ojos. Por ello, la estrategia combinada de la omnisciencia autorial y la reconstrucción narratorial actúa como vehículo sensitivo de la experiencia del personaje y por ello el cuento todo trasuda a derrota. Alegría es una completa paradoja de sí mismo, pero ni el autor ni el narrador podrían consentir que su personaje se apellidara de otra manera. Alegría. Quizás esta palabra aluda a la condición humana antes de la guerra, cuando el hombre *era*.

Los giros del lenguaje y los sutiles cambios en la instancia narrativa configuran una estructura muy rica, construida al modo de una red en la que confluyeran innúmeras voces que quisieran hablar al mismo tiempo y que acabaran cortocircuitándose. Todas las voces quieren hablar, y todas las voces hablan, arrastrando en sus quiebras perspectivas y puntos de vista (el del testigo, el del comentador, el del entrevistado, el del confeso) que van complicando la malla. Hasta los espacios vacíos de la trama hablan. El silencio, la muerte, no son el final, sino el principio, aquello que desde su ausencia nos cuenta y abre heridas con forma de interrogantes. ¿Por qué esa ausencia? ¿Qué hay detrás de ella? El resultado de estas idas y venidas es un retrato en negativo

del personaje: a través de las circunstancias que le envuelven, obtendremos, también en negativo, los contornos de su efigie ausente.

Efigie ausente que se reconstruye con nuestra ayuda. La competencia lectoral es imprescindible para comprender que Alegría es la encarnación de la tercera España. Una víctima en ambos bandos, un proscrito en las dos zonas, en la republicana por ser considerado un enemigo, y en la nacional por ser considerado un traidor. Para el lector contemporáneo, Alegría sólo es un hombre acabado, un trasto inútil cuya presencia en todas partes molesta porque recuerda que la guerra es una inmensa maquinaria que se alimenta de la sangre y las vísceras de los combatientes. Alegría es el rostro y la conciencia de los que sufrieron los daños colaterales del conflicto. A uno y otro lado de la línea de separación existieron víctimas; a uno y a otro lado se sintió la frustración y cundió la desesperanza. A uno y otro lado menudearon ejemplos de heroísmo, y también de rechazo hacia el discurso oficial que separaba a los españoles en vencedores y vencidos.

Franco estaba adueñándose de Madrid. Una o dos horas después, los nuevos ocupantes llegaron a la Capitanía General [...]. El capitán Alegría identificó aquel ir y venir como algo familiar, la voz de lo propio. Pero esta sensación no le aportó ningún consuelo. Al contrario. Era como regresar a un mundo al que no quería pertenecer, del que había huido. Era como empezar de nuevo³⁴¹.

Alegría no ha matado a nadie; ni siquiera ha tenido oportunidad de desenfundar su pistola. Su odio hacia el adversario es teórico, una obligación imperativa impresa en su educación, representativa de una tradición concreta expresada en los valores defendidos por la clase social de pertenencia. Lejos de lecturas prejuiciadas, Méndez ha humanizado el discurso de la guerra: víctimas en lugar de vencedores y vencidos. Víctimas de una tragedia colectiva, terrible para todos, y que sumió a España en el caos, el hambre y el miedo. Los que no salen bien parados en *Los girasoles ciegos* son los poderes fácticos, quienes fomentaron el odio ideológico, convirtiendo a la religión católica y a los símbolos del poder en instrumentos para someter y encuadrar a la población. El discurso de la guerra se convirtió, y así el escritor lo plasma, en un discurso del terror³⁴².

³⁴¹ *Ibidem*, p. 22.

³⁴² Discurso del terror que contrastaba con las palabras de Manuel Azaña pronunciadas en Barcelona con ocasión del segundo aniversario del comienzo de la guerra, y de las que el autor de *Los girasoles ciegos* parece con su actitud conciliadora hacerse eco: «No voy a aplicar a este drama español la simplísima doctrina del adagio de que “no hay mal que por bien no venga”. No es verdad, no es verdad.

En algunas partes de esa malla hilada por las voces múltiples de la guerra faltan nódulos; entonces, el narrador reduce su relato al nivel de diagrama, un esquema donde los juegos metonímicos sustituyen a la plenitud de sensaciones y emociones que los datos imprecisos sólo nos pueden dejar imaginar. Ya hemos dicho que el empleo del lenguaje poético en el cuento está asociado a la escasez de datos, y que lo que los documentos no pueden reconstruir ni certificar, se inventa: «Un aluvión de presos infestó aquel sótano y fueron incorporándose asombros nuevos, miedos diversos, resignaciones diferentes»³⁴³.

La verdad poética trasciende los hechos porque nace de una sensibilidad exquisita, que permite al narrador comprender la desgracia de Alegría y compadecerse de ella. Esa verdad poética se presenta como una melodía universal, cuya prosodia melancólica todos los hombres reconocen, porque está hilvanada con sentimientos y no con acontecimientos, con reacciones y no con acciones. Reacciones involuntarias, profundamente humanas, dispuestas a ser compartidas más allá del odio y formuladas en un mismo lenguaje sin más señales externas que las lágrimas. Pero resulta todavía más patético si es un muerto que ha muerto dos veces, si es un derrotado que ha sido vencido dos veces, el que nos interpela a través de esta jerga acuosa, porque aun en su doble muerte, aún en su doble desdicha, se conduce de su condición de hombre. “Soy humano, y nada de lo humano me es ajeno”, sentenciaría Terencio.

La prosa poética es una especie de bordado en la malla narrativa que contornea relieves caprichosos y bellos. Son imágenes que despiertan asociaciones de gran valor plástico, y que pertenecen por entero al campo imaginario donde siembra el narrador. Sí, el narrador, cuando actúa como factótum del autor, se convierte en sembrador de imágenes, de verdades poéticas:

Estuvo en el desabrido hangar de Barajas desde el día cuatro a ocho de abril, debilitándose, ajándose como un odre seco, desparramando su eterna

Pero es obligación moral, sobre todo de los que padecen la guerra, cuando se acabe como nosotros queremos que acabe, sacar de la lección y de la musa del escarmiento el mayor bien posible, y cuando la antorcha pase a otras manos, a otros hombres, a otras generaciones, que se acuerden si alguna vez sienten que les hierva la sangre iracunda y otra vez el genio español vuelve a enfurecerse con la intolerancia y con el odio y con el apetito de destrucción, que piensen en los muertos y que escuchen su lección: la de estos hombres, que han caído empujados en la batalla luchando magnánimamente por un ideal grandioso y que ahora, abrigados en la tierra materna, ya no tienen odio, ya no tienen rencor, y nos envían, con los destellos de su luz, tranquila y remota como la de una estrella, el mensaje de la patria eterna que dice a todos sus hijos: Paz, piedad y perdón». En Preston, Paul, *Las tres Españas del 36*, op. cit., p. 25.

³⁴³ Méndez, Alberto, “Primera derrota: 1939 o Si el corazón pensara, dejaría de latir”, loc. cit., p. 24.

compostura en cada vómito, en cada desmayo, en cada tiritona, en cada retortijón de hambre³⁴⁴.

Se desvela en este párrafo la degradación de los presos al estado más humillante donde ya no son presos, sino bestias humanas. El relato sumario enfatiza el horror de la tortura sistemática ejercida desde la dudosa legalidad detentada por los poderes fácticos. A medida que el relato progresa linealmente dentro de la analepsis general, nos enfrentamos a una visión cada vez más descarnada, imposible ya de adornar con metáforas floridas. La siniestra civilización es aún más terrible que el estado de naturaleza donde el hombre vive salvaje y es igual a sus semejantes. El estado provisional nacido en el aeródromo de Barajas, al igual que aquel otro surgido de la Capitanía General de Burgos, no servirá a los ciudadanos, sino que los destruirá. La interpretación de la naturaleza como madre y dadora de vida se enfrenta a la concepción del Estado como padre, Leviatán enloquecido, Saturno que mata a sus hijos devorándolos. La higiene de la revolución que predicara, entre otros montañeses, Marat, la sangre para limpiar los pecados y los excesos de la política, se reviste de connotaciones religiosas; fundamentalismo jacobino y referencias veterotestamentarias de un dios iracundo y castigador, que, ajeno al mensaje fraterno de Cristo, iba a alimentar el discurso ideológico de la posguerra. Las condiciones materiales de absoluta ruina económica lo exacerbarían.

La verdad, por momentos, puede volverse caótica y horrible. Proveniente de las regiones del sueño, desmadejada, desdibujada, borrosa, es una verdad espectral con cualidad metafísica, porque está situada más allá de los hechos que la sostienen. A diferencia de los documentos, donde se registra la realidad, la verdad se apoya en el dominio subjetivo de la creencia, donde también se asientan la fe y el dogma. La verdad se siente, se presiente, se consiente. La realidad se impone.

A partir de este documento, todos los hechos que relatamos se confunden en una amalgama de informaciones dispersas, de hechos a veces contrastados y a veces fruto de memorias neblinosas contadas por testigos que prefirieron olvidar. Hemos dado crédito sin embargo a vagos recuerdos sobre frases susurradas durante ensueños angustiosos que también tienen cabida en el horror de la verdad, aunque no sean ciertos³⁴⁵.

Las cárceles de la primera derrota son galerías de personajes históricos que se mezclan con personajes ficticios para construir el necesario entramado contextual sobre

³⁴⁴ *Ibidem*, p. 25.

³⁴⁵ *Ibidem*, p. 28.

el que se apoya la aparente verosimilitud del relato. Pero se trata de un escenario imaginario, tan imaginario como el escenario surgido de las impresiones que alumbran la verdad poética del cuento. Y, sin embargo, a diferencia del segundo, el primero de los escenarios ficticios es tan probable como el escenario de la Historia donde tuvieron lugar los hechos que efectivamente *sí* sucedieron. Más allá de las consecuencias filosóficas del entramado de historias y de Historia, la fuerza de los personajes en el laberinto carcelario deriva de su condición de paradigma: vidas truncadas, proyectos inacabados, amores interrumpidos que resumen otras tantas vidas, otros tantos proyectos inacabados, otros tantos amores interrumpidos que transfieren a la verdad literaria su verdad histórica y la vuelven dolorosa.

La muerte, con este escenario ambiguo de fondo, es concebida como un clímax poético más cierto, más hermoso y más doloroso que los hechos en sí mismos.

El coronel Luzón –no constan más datos en su filiación– se negó a entregar las estrellas de su grado porque las había conseguido merecidamente en el campo de batalla, y un pistoletazo le arrancó de cuajo el rango, las estrellas y la vida. *Intento de fuga*, reza escuetamente el registro de su muerte³⁴⁶.

Memorias del dolor, memorias rotas. El narrador imagina un hilo de vida cordial que une a la reata de presos, convirtiéndolos en una única humanidad que, hermanada, se despide de su condición de recluso para, al menos en el último momento, recobrar la dignidad perdida, el orgullo de casta, la fiereza del vivo. Un corazón colectivo que late, a diferencia del de sus verdugos, acompasadamente –es decir, con compasión– en busca de su postrera verdad poética. Aunque el narrador imagina la escena probable, no hay otra realidad posible: los hombres muestran su grandeza sublime o su insidiosa pequeñez en el instante decisivo.

Todos los condenados se miraban a los ojos, se cogían de la mano, se apretaban unos contra otros. A mitad de camino, una mano buscó la suya y su soledad se desvaneció en un apretón silencioso, prolongado, intenso, que le dio cabida en la comunidad de los vencidos. Tras la mano, una mirada. Otras miradas, otros ojos enrojecidos por la debilidad y el llanto sofocado. «Perdonadme», dijo, y se zambulló en aquel tumulto de cuerpos desolados³⁴⁷.

Del relato iterativo se ha pasado al relato singulativo y, en el énfasis de la temporalidad, la duración interna de la historia se ha elongado. La repetición de estructuras sintácticas, la exactitud cronométrica del transcurso temporal y la tensión

³⁴⁶ *Ibidem*, p. 26.

³⁴⁷ *Ibidem*, p. 30.

latente ordenan el relato según un ritmo forzado, que convierte la ejecución de los presos en un hecho acostumbrado, revestido con las connotaciones litúrgicas del rito, que sin embargo ha perdido su carácter sagrado, misterioso, y se ha convertido en la mera acumulación de actos mecánicos.

Serían ya las ocho de la mañana cuando llegaron a Arganda del Rey. Todo estaba preparado. Un muro de mampostería, resto de un establo derruido, una explanada, un pelotón de fusilamiento y una cadena de guardianes aportaron todo lo necesario para la ejecución. Otros camiones, otros condenados, otras desesperaciones se sumaron a la ceremonia. Un sacerdote con estola morada rezaba en latín rutinarias imploraciones de misericordia. Eran casi un centenar y tuvieron que agolparse para no exceder la dimensión del muro. Unos instantes de silencio para que el sacerdote terminara su plegaria que concluyó con una bendición trazada en el aire con la languidez de un adiós entristecido e inmediatamente «Pelotón», silencio, «Apunten», silencio, «Fuego»³⁴⁸.

El idioma de la guerra se habla en un dialecto de silencios y de ausencias. De vacíos, de lugares sin cuerpo, de cuerpos sin identidad. De memorias escondidas, esperando que alguien las encuentre para comunicar sus secretos: la locura del frente de batalla, el odio incomprensible entre hombres desquiciados, la tristeza del que muere sin haber vivido del todo, la desolación del que vive sin dejar rastro de su paso por la tierra. Los desaparecidos. Las fosas comunes que se han tragado el llanto, los gritos. Los huérfanos. Los hijos que nunca llegaron a nacer. Los arrepentidos. Los indecisos. Los que se han acostumbrado al miedo. Los ocultos. Los muertos en vida. ¿Quién se acuerda de ellos? Sepultados bajo una gruesa capa de amnesia colectiva, necesaria para llegar a la reconciliación nacional que posibilitó la transición democrática. Pero, ¿era justo este olvido para encarar el futuro sin la carga de responsabilidad que supone el pasado? En *Los girasoles ciegos*, su autor hace hablar a los desaparecidos, aunque sus verdades como puños adquieran en ocasiones el rango de circunstancia poética.

“Si alguien gritó, nadie pudo oírlo”. Pero el escritor, al que nada de lo humano le es ajeno –y que, por tanto, sufre a conciencia descubierta el desgarramiento de su humanidad– ha logrado imaginarlo.

En *Los girasoles ciegos* se narran cuatro historias de horror y desolación, en las que se ahonda en las razones de la derrota, no en vano los subtítulos de los cuentos aluden a ella. Son relatos para activar la memoria, contra el olvido, y en defensa de la idea de que en una guerra entre hermanos, al fin y a la postre, todos son perdedores. Quizá por ello los personajes a los que se les proporciona voz, siempre seres anónimos, aparezcan desorientados, perdidos, como los "girasoles ciegos" del título, como el Hermano Salvador de la última pieza del

³⁴⁸ *Ibidem*, p. 30.

conjunto. La cita inicial de Carlos Piera nos incita a *asumir* la historia, a no olvidarla, a cumplir con el correspondiente *duelo* que supone el reconocimiento público³⁴⁹.

La verdad poética se permite desviaciones que compactan la realidad y la devuelven mitificada: todo es posible en un territorio ya no sujeto a normas racionales y universalmente válidas. Las sinestesias transforman la carne en víscera palpitante, cuyos ecos puede oír Alegría para devolverlos, redivivos, a un lector que nunca más podrá permanecer inerte ante la desgracia que su lectura atestigua. El cuerpo transgrede, la palabra transgrede, el amontonamiento del lenguaje transgrede, y el filo hiriente de la vida tritura, con paciencia surrealista, escatológica, todo lo que ha segado la guadaña. «Un universo de médulas, cartílagos inertes, sangre coagulada, heces, alientos detenidos y corazones sorprendidos por la muerte»³⁵⁰.

En ocasiones, las omisiones y silencios ocultan situaciones vergonzosas o extremadamente lacerantes. El pudor y la delicadeza del narrador, consciente de su circunstancia de testigo poético, propician la elipsis que elude el periplo de Alegría desde Arganda hasta La Acebeda, cuya pintoresca descripción, borrón y cuenta nueva, pertenece por entero a la visión intimista, sensitiva, del narrador. Pero el mensaje transmitido por encima de sus propias circunstancias excepcionales deja aflorar de nuevo el universalismo filantrópico del autor quien, enamorado de la humanidad de las gentes de labor, de su sencillez y de su sabiduría aldeanas, quiere implicar al lector en su lección de vida y de historia para transmitirle que no importan las ideas cuando la vida se superpone a las servidumbres partidistas. La noble rusticidad de las gentes del *ager* responde a una ética cristiana primitiva, fraternidad de los hombres en la *Ecclesia*, donde reina un dios-amor perdonador y misericordioso, evangélico.

La guerra ha convertido a los hombres en alimañas salvajes, ha despertado sus instintos primitivos, su sed de mal, su insaciable procacidad. En un mundo donde las normas de convivencia cívica se han invertido, la cooperación (garantía de supervivencia del grupo) se convierte en un elemento extraño, minoritario, impactante:

Que alguien se acercara a un hombre agusanado, pastoso de excrementos y de sangre, levantara su cabeza y pusiera agua en sus labios suavemente, dosificase a cucharadas sopicaldos digeribles por los muertos y pronunciase alguna frase

³⁴⁹ Valls, Fernando, "Alberto Méndez o la dignidad de los vencidos", *El País*, 15-10-2005. [Recurso en Red: http://elpais.com/diario/2005/10/15/babelia/1129331833_850215.htm].

³⁵⁰ Méndez, Alberto, "Primera derrota: 1939 o Si el corazón pensara, dejaría de latir", *loc. cit.*, p. 31.

de consuelo, todo aquello, pensó, era señal de que algo humano había sobrevivido a los estragos de la guerra³⁵¹.

El relato de la convalecencia, transmitido por el narrador, con quien Alegría se habría comunicado en un momento posterior, es muy confuso, dado el estado de salud del moribundo protagonista de tales misericordiosos cuidados. Por ello, desaparecen las marcas espaciales y temporales específicas, y nos sumimos con el yacente en un tiempo indeterminado, denso y opaco, del que el narrador-compiler se hace eco, consiguiendo de paso reconstruir el fondo mítico donde desemboca la historia. El resucitado, no-vivo, no-muerto, con las montañas como fronteras naturales y fuerzas vivas de oposición a anhelos inaccesibles, si no media el poder sobrehumano de la voluntad. El cadáver andante que se dirige a las orillas de Huérmeces para, como las ballenas en su último peregrinaje, morir definitivamente en la tierra que le había visto nacer. «Esas montañas surgen allí para partir España en dos mitades y ahora se nos antoja que el esfuerzo brutal de atravesarlas fue otra forma de ignorar lo que separa, de querer estar siempre en los dos lados»³⁵².

El lenguaje poético de *Los girasoles ciegos* afecta a la superficie de la narración, en cuyo plano horizontal, más cercano y visible, desencadena tormentas de imágenes. En este tipo de prosa, la palabra se convierte en palabra-símbolo. A diferencia de lo que ocurre en *Obabakoak*, donde el lenguaje simbólico, de naturaleza objetual, afecta al estrato profundo, vertical, de la historia, y desencadena fenomenologías polisémicas sin recurrencia a asociaciones imprevistas ni contorsiones del lenguaje corriente.

Este rasgo de estilo es particularmente intenso en la escritura de la segunda derrota, subtitulada “1940 o Manuscrito encontrado en el olvido”, un libro de anotaciones o cuaderno de vivencias glosado por un anónimo narrador arquitectónico. Los comentarios de dicho narrador, en cursiva, contextualizan el hallazgo del manuscrito: dónde, cuándo, quién y en qué circunstancia se produjo. Por ello sabemos que el cuaderno contiene impresiones de los días previos a la muerte de los cadáveres encontrados en las inmediaciones. Son memorias rescatadas del olvido, pronunciadas por una voz de ultratumba, pretérita, y es un muerto el que habla por medio del narrador-lector-transcriptor que da vida y que intenta otorgar sentido a sus palabras.

³⁵¹ *Ibidem*, p. 33.

³⁵² *Ibidem*, p. 34.

Pero, por más que el narrador arquitecto se empeñe en afirmar que “el texto es esto”, es decir, lo que da a la imprenta tras cuidadosa edición para pública difusión, el supuesto texto es sólo una mera copia a la que se han añadido comentarios típicos de las anotaciones al margen. Del texto, como entidad subjetiva, se han suprimido en su transcripción las vacilaciones de la caligrafía, la pobreza o ausencia de materiales de escritura, la cualidad gráfica (y emotiva) de los dibujos, los cambios en la letra, las lágrimas reseca en el papel, el olor propio del cuaderno, impregnado del olor del hogar y del de sus ocupantes...Y, sin embargo, el no-texto *es* el texto, en tanto texto del autor literario, que apócrifamente atribuye una autoría marginal a ese muerto que no ha llegado a vivir más que en la imaginación de su creador. Juego sutil de identidades, el no-texto pretende ser la reproducción de un original que nunca ha existido y del que se pretende dejar constancia: realidad truncada, trasunto de una profunda verdad poética.

Protegida por este envoltorio ambiguo, una historia de amor constante, más allá de la muerte. El tono elegíaco del poeta enamorado que convierte su lamento estentóreo en cancionero de ausencias cuenta con una larga tradición en la literatura desde el renacimiento, mas ahora esta tradición se remoza al ser atravesada por el cronotopo de la guerra como causa primera que explica la tragedia personal del soldado poeta y su duelo. Las referencias culteranas, “Infame turba de nocturnas aves” son actualizadas a través de una “iconografía” con alusiones subrepticias al *Guernica* de Picasso: los planos espaciales descritos en el cuento rompen la perspectiva canónica, e innumerables imágenes de la muerte se superponen burlando la escala en que debieran ajustarse sus proporciones reales. Se produce un choque eléctrico entre dos imágenes antitéticas, condensadas en la frase encabalgada

El niño está vivo

[...] al lado de su madre muerta.

Mientras, se refuerza la asociación niño anónimo-vida/esperanza, de un lado, y Elena-desperación/muerte. La huella del recién nacido se imprime sobre un lienzo “limpio”, connotado por las ideas de blancor, pureza y día; su mismo anonimato fuerza a pensar que es como un libro aún por escribirse, materia blanda y moldeable a la búsqueda de forma. Elena, en cambio, rima con “negro”; el sencillo vestido de ese color que cuelga del techo recuerda la efigie de un ave de mal agüero o la de un cuerpo inerte balanceándose en el cadalso; testigo de una ausencia, simple forma determinada,

contaminada de su tránsito por el mundo, imposible ya de modificación. Libro cerrado y concluso.

A diferencia de la primera derrota, aquí la verdad poética es la única admisible. Los hechos no son reconstruidos, sino antepuestos frente al lector. El cuaderno por sí mismo adquiere valor de documento, un valor excesivo dada su unicidad, su condición de único y exclusivo testimonio de la historia, independientemente del somero informe de atestado al que rápidamente desplaza. Cuatro son los rasgos característicos de este supuesto (y precioso) documento, si consideramos el texto como una entidad subjetiva y nos olvidamos instantáneamente de la autoría literaria: su carácter preterido, la distancia temporal entre el autor (soldado-poeta) y el lector, cuyo concurso supone un trabajo previo de intermediación por parte del glosador/editor, la subjetividad del relato, única fuente de información disponible, parcial pero fiable y, por último, su tono íntimo, de confesión y explicación dirigida a un destinatario hipotético. El autor ya no tiene nada que perder y no puede temer represalias, lo que resulta, en último término, garantía de la antecitada fiabilidad.

A resultas de esta estructura en forma de libro de memorias, nos enfrentamos al relato como un lugar sin tiempo, orlado por impresiones subjetivas, imprecisas, basadas en recuerdos acumulativos, que se cuentan no por días, sino por páginas. Y si hay un tiempo, sólo puede ser un tiempo interiorizado, agónico, cuya duración depende del estado de ánimo del narrador subarquitectural. Aparecen numerosas expresiones en las que el transcurso temporal se revela como una pesada losa: “Todo el día”, “Toda la mañana”, “Varias horas”. La monotonía melancólica del relato acaba generando sensaciones de vacío, frío y soledad, que bien se pueden relacionar con el rigor de la noche en la braña, pero también con la pérdida «Es sólo octubre, pero aquí arriba el otoño se convierte en invierno cada noche».³⁵³

El relato intensamente focalizado, con narración en primera persona, permite una profusa intervención del personaje protagónico, cuya voz, transcrita, oímos. “Escribo porque no quiero recordar cómo se reza”. Para el poeta-soldado, escribir se convierte en un acto de lucidez y raciocinio: la voluntad, entendida como libre albedrío, se enfrenta a la fe irracional, por lo que el acto de escritura adquiere connotaciones

³⁵³ Méndez, Alberto, “Segunda derrota: 1940 o Manuscrito encontrado en el olvido”, en *Los girasoles ciegos*, op. cit., p. 41.

ideológicas relacionadas con el bando vencido: ateísmo y republicanismo, pero también se imbuje de los principios filosóficos característicos de las revoluciones liberales que en el mundo han sido, incluyendo al más reciente movimiento obrero; la luz de la razón conduce a la libertad y convierte a los pueblos de la tierra en una única humanidad.

Precisamente las letras, encarnadas en versos, son soporte espiritual de las mentes preclaras del bando vencido. El amigo Miguel (¿trasunto de Miguel Hernández?), es paradigma de destino trágico. Al igual que los de Lorca o Machado, sus poemas serían amputados de los manuales y enciclopedias escolares. Las creaciones de estos represaliados, así como de otros muchos nombres silenciados de las cartillas escolares por el Movimiento Nacional, habían alcanzado un valor literario cumbre, sin parangón en las letras hispanas de décadas posteriores. La España de los años cuarenta, huérfana de intelectuales, privada de las enseñanzas de los docentes en las aulas de la República o de aquellos voluntarios que encabezaron la labor sociocultural de las Misiones Pedagógicas, vivió y reflejó en su producción literaria una tragedia de dimensiones cósmicas. La cultura, como herencia pasiva, refleja el espíritu de un pueblo, pero como activo circulante se encarga de forjar el destino de los hombres³⁵⁴. Más adelante, el narrador subarquitectural aludirá al proceso de purga ideológica en la enseñanza, dolorosa realidad de la España de posguerra. La más ardua de las derrotas: «Recuerdo mi aldea silenciosa y pobre ajena a todo menos al miedo que cerró sus ojos cuando mataron a don Servando, mi maestro, quemaron todos sus libros y desterraron para siempre a todos los poetas que él conocía de memoria»³⁵⁵.

La muerte de Elena redondea y explica el proyecto del poeta de dejarse morir, pero, al fin de un lapso que el lector siente interminable, los instintos de supervivencia, amor y protección se imponen. La intención primigenia del amante no era velar el cadáver, sino acompañarlo hasta lentamente desfallecer y disolverse en la nada, junto al hijo, sorprendentemente vivo, de ambos. La muerte elegida voluntariamente es la última

³⁵⁴ En su lugar aparecieron poemarios patrióticos de ínfima calidad literaria, pero plenos de espíritu nacionalcatolicista. Sirva este ejemplo firmado por A. Casamayor: «Guárdame, madre, el fusil/ y entrégame la guitarra, / que quiero cantar al mundo/ la victoria de mi España. / España se nos moría/ a golpes de “hoz y martillo”, / pero Dios mandó a salvarla/ a Franco, nuestro Caudillo. / Todos los soldados fueron/ llenos de santo heroísmo, / a salvar a nuestra España/ derrotando al comunismo. / ¡Españoles!, recordemos/ en las horas de la paz, / a los que su vida dieron/ y cerca de Dios están. / Defendieron nuestras vidas, / nuestra fe y nuestro Hogar; / traición infame sería.../ dejarlo de recordar. / Con las palmas del martirio/ y coronas de laurel, / enseñaremos al mundo/ el patriotismo y la fe. / ¡Viva España y su Caudillo!, /en la victoria final: / ¡Viva nuestra Generala!, /nuestra Virgen del Pilar». En *Gramática Segundo Grado*, Madrid, Editorial Luis Vives, 1947, p. 186 [Ed. Facsímil].

³⁵⁵ Méndez, Alberto, “Segunda derrota: 1940 o Manuscrito encontrado en el olvido”, *loc. cit.*, p. 48.

satisfacción de un derrotado, porque evitaría la humillación que le supondría tener que someterse a los victoriosos. Pero la muerte física llegará como remate de la derrota en la guerra, o muerte de los ideales, y de la derrota en la pérdida de Elena, o muerte sentimental. La gran paradoja consiste en que sólo pueden estar tristes los que viven. Lloran vencedores y vencidos –Alegría, el neonato anónimo– porque todos han sido derrotados. Manifestación universal de la tristeza, el llanto acompaña al capitán de la primera derrota y al niño de la segunda; mientras el poeta-soldado no llore, cesará su existencia sensitiva; el corazón habrá muerto, en efecto. Pero el acto de enterrar a Elena simboliza el deseo de luchar por la vida, o al menos por la existencia natural en la que las cosas cotidianas siguen su curso: la sed, la fiebre, la necesidad de alimento. Afloran emociones nuevas y el padre ahora consciente de su paternidad renace, de nuevo, al dolor de estar vivo.

Tras el decisivo punto de inflexión del sepelio, continúa la indefinición temporal de un ayer que marca el tránsito hacia un estadio nuevo, en que verdaderamente comienza la batalla contra la Parca, en un hoy perpetuo también aciago y triste, poblado de ausencias. Ahora la vida se asocia con el llanto, la muerte con la derrota, y también con la enfermedad y el contagio. El lenguaje se vuelve pútrido, y la enfermedad que transmite infecta al organismo con el miedo, la suciedad y la degradación. El alma pura de Elena, incontaminada, viaja a regiones celestiales, donde en su bondad se acompaña de Dios y los ángeles. Nuevas referencias subrepticias a la amada ausente: la Beatriz de Dante, la Laura petrarquiana e incluso la Leonor Izquierdo de Machado son celebradas al modo elegíaco, saturado de símbolos religiosos, y fusionadas en la figura de Elena. Y junto a Elena otros rostros familiares y añorados traen ecos de viejos tópicos. “¿Dónde yacéis?” clama, desesperado ya, el poeta, entonando una queja tan cercana al *ubi sunt?* del Medioevo. “Enterrados bajo la mortaja blanca de la nieve”, parecen susurrar los así interpelados, a punto de reunirse con quien los está llamando.

A medida que nos acercamos al final del cuento, aumenta la indefinición temporal porque el narrador se encuentra cada vez más cercado, cada vez más acorralado: «Ha pasado el tiempo y no sabría contar los días porque se parecen unos a otros de tal manera que me sorprende que el niño crezca»³⁵⁶. La sensación predominante, en estos momentos, es el miedo, manifestación extrema de aliento en el

³⁵⁶ *Ibidem*, p. 49.

desahuciado que, prácticamente sumido en el coma del delirio, riega su sangre exangüe con la anestesia del recuerdo. La braña, reducto de la vida, está rodeada por el frío de la muerte. El hombre, el animal más fiero, un depredador nato, no puede compararse con el lobo al acecho, cuya fiereza es –sólo– casi humana. Terrible el sino de la bestia bípeda cuando la vida de su progenie, promesa de vida, le resulta indiferente, y sólo es capaz de amarla cuando es presagio de muerte.

Hablan los muertos

Con la tercera derrota, también denominada “1941 o el idioma de los muertos”, se vuelve a la narración en tercera persona, de relato no focalizado y narrador omnisciente tradicional. Ello permite la cosificación del personaje protagónico, Juan Senra, presentado como un despojo humano, “cicatriz de hombre”, o como “algo convexo” que, desde el comienzo *in medias res*, bascula entre las sensaciones del frío proveniente del exterior y del miedo que afluye desde el interior. Si el vencido es cosificado, para construir la etopeya de los vencedores se recurre a una constante animalización. El coronel Eymar, “ave de mal agüero” y su esposa Violeta son simples cuerpos fatigados, decrepitos, agostados. Desde el denso silencio en la sala del tribunal, la represión ejercida sobre los perdedores ya no se reviste de lenguaje épico, porque los represores han dejado de ser guerreros. El coronel Eymar es juez, pero también parte, un padre que ha perdido al hijo idolatrado: la victoria, entonces, se vuelve tan amarga que en nada se diferencia de la derrota. Quizás sólo en el privilegio que otorga el empleo de las palabras como armas hirientes. Miguel Eymar, el hijo ausente, se convierte en héroe; el represaliado, en cambio, recibirá los apelativos descalificativos de “rojo de mierda” o “hijo de puta”. Por eso su propio nombre, Juan, es convocado en el cuento como un escudo protector, y su apellido, Senra (arnés, leído de derecha a izquierda) deviene no sólo seña exclusiva de identidad, sino cordón umbilical de conexión simbólica con la humanidad. Más allá de este tenue arnés conectivo, Juan está indefenso, y a su indefensión se asocian sensaciones adversas e indefinidas: humedad, oscuridad, semiinconsciencia, hambre, silencio y, sobre todas las demás, ese frío y ese miedo al que nos referíamos unas líneas más arriba.

El espacio de la cárcel es responsable de tales sensaciones y consigue articular un universo invertido, gobernado por una disciplina de órdenes tajantes, movimientos apresurados, gritos y una jerarquía que divide y segrega a los individuos en la inmediatez física de las galerías. El cinismo de los vencedores traza un contraste moral entre la actitud del alférez capellán, quien prohíbe la inocua carta de Senra a su hermano Luis, y la absoluta impunidad de los carceleros que apalean a los dos presos en disputa.

Varios de los compañeros de celda con los que Senra se encuentra compartiendo pedazos de su muerte en vida están encarcelados por “crímenes de opinión” o sencillamente por pertenecer al bando derrotado; muchos son ancianos que por su edad avanzada no habrían podido desempeñar algún rol activo en la contienda, o muchachos demasiado jóvenes como para tener postura política alguna. El microcosmo de la prisión se traduce en la ilustración manierista de una faceta debatida y sin embargo todavía oscura del régimen español, es decir la desaparición física de cientos de opositores a los que se negó cualquier tipo de juicio imparcial³⁵⁷.

Bajo este orden inverso, aberrante, los “cadáveres informados” compensan con sus labores organizativas y asistenciales la humanidad que falta a los carceleros. Sus charlas informativas no sólo suben la moral a los presos, sino que acaban vertebrando una ficticia, pero necesaria, impresión de normalidad.

En tales circunstancias, la memoria sólo puede engendrar melancolía, impresiones de pena y añoranza vividas en la oscuridad de la muerte, en el silencio de la noche, bajo capas y capas de espesos recuerdos que, como la lápida que corona la tumba de Elena, pesan como losas. El amanecer trae la vida, y con ella el fluir del tiempo, y con el tiempo otra vez la muerte, pudorosamente revestida de metonimias y elipsis. Los muertos se convierten en “nombres y apellidos” que salen de su madriguera “para ir al cementerio de la Almudena de donde nunca volverían”. Porque, aunque la idea de la muerte es una presencia constante, cuando efectivamente se produce, se evita pronunciar su patronímico: el de la vieja Parca sigue siendo tabú en el siglo.

En tiempos de odio, los afectos se censuran. “No había espacio para lo humano”; imposible evocar la dulzura de la madre muerta, ni los chopos en las alamedas de Miraflores. El amor de Senra se desplaza desde el hermano lejano hasta el muchacho lendroso que toma bajo su protección. Senra, profesor de chelo, estudiante de Medicina, es un hombre de grandes virtudes intelectuales y extraordinaria sensibilidad, lo que justifica plenamente su ternura hacia Eugenio Paz, cuyas juventud e inocencia le

³⁵⁷ Rossi, Maura, “El mosaico memorial de Alberto Méndez: propuestas de análisis”, *loc. cit.*, p. 13.

recuerdan similares virtudes del querido Luis. Sintomático es el hecho de que Paz ha sido detenido no por hacer la guerra, sino el amor, porque lleva el amor en el nombre: el biennacido abjura de los lemas belicosos, convierte las batallas en juegos de azar, y a los enemigos en contrincantes.

A medida que transcurre el cuento, prosigue la animalización de Violeta.

Ella estaba hablando de su hijo, del que no tenía más noticia que el tercer puesto en una lista de ajusticiados tras un consejo sumarísimo. Y ahora tenía oportunidad de saber y hubiera satisfecho su sed de detalles si un llanto gutural, convertido en una vocal interminable que no existe en el habla castellana pero sí en el idioma de los animales que lloran, no le hubiera impedido formular ya más preguntas³⁵⁸.

El narrador se esfuerza por trazar un retrato negativo, que no busca la compasión del lector hacia esta mujer ávida, seca, “remedo del dolor”, “silueta de la venganza”. Más parece una piedra que un ser sensitivo: su inmovilidad, su falta de vida y color, su inacción y su aspecto desvencijado subrayan su perversidad, su severa oscuridad, ante la que Juan Senra es capaz de conmoverse. En cambio, el narrador nos la ofrece a los lectores en perspectiva, para alejar de nosotros esa zozobra, desde la que reconoceríamos en Violeta a otra gran derrotada.

El primer encuentro entre la mujeruca y el preso contiene equivalencias literarias con el lenguaje fílmico. En un “primer plano” emotivo, que la cámara resolvería diluyendo el fondo y abriendo el diafragma, la luz penetra en la escena borrando los contornos y poniendo de relieve la proximidad psicológica entre dos seres opuestos para aproximarlos en su desgracia³⁵⁹. Espacio *umbestimmt* íntimo donde fructifica la antítesis

³⁵⁸ Méndez, Alberto, “Tercera derrota: 1941 o el idioma de los muertos”, en *Los girasoles ciegos*, op. cit., p. 76.

³⁵⁹ En su breve texto teórico sobre el cuento, Alberto Méndez subraya la capacidad de la literatura contemporánea para fraguar imágenes al modo en que lo hacen el cine y los medios audiovisuales en general. Frente a la verborrea descriptiva que caracterizaba a la novela decimonónica, el narrador de nuestros días cuenta con la potente cultura visual de los lectores para construir un nuevo tipo de lenguaje literario: «Gracias a la cinematografía, a la televisión, a los documentales sin límites que nos proporcionan la pequeña y la gran pantalla, gracias a que hemos leído tanto, nuestra cultura es cada vez más icástica y, en la práctica, casi todo lo hemos visto. Lampedusa necesitaba páginas y páginas para describirnos el ambiente, el color, la arquitectura, la indumentaria y los paisajes que rodeaban a los personajes de *El Gatopardo* (por poner un ejemplo), porque sus coetáneos no tenían oportunidad de ver las casas de la nobleza siciliana y la narración quedaría incompleta sin integrar a sus personajes en un ambiente que determinaba la conducta de los protagonistas de la novela. Hoy bastarían dos o tres frases para que el lector se hiciera cargo incluso del olor y el color de los salones que describía magistralmente Lampedusa. Lo mismo vale para los salones de *Guerra y Paz* o la campiña floreciente donde se desarrollan algunas novelas de Balzac. Esto es lo que quiero decir cuando hablo de modernidad. El cuento como literatura sintética, cómplice con el lector que ya tiene una imagen

del ser despreciable, brutal y mediocre que, sin embargo, defiende a sus hijuelos, como la madre fiera que carga a su prole en la boca, para protegerlos de los peligros entre sus colmillos. La bestia, momentáneamente, se reviste de una dignidad sobrehumana.

No se acercó a Juan, ni le tendió sus brazos, pero ambos se quedaron solos frente a frente, sin jueces, ni vocales del tribunal, ni secretarios albinos, ni guardias de vigilancia. Ahora estaba iluminada por la luz frontal pero, pese a todo, seguía siendo oscura. Por fin, acertó a pronunciar algo inteligible: «Era mi hijo»³⁶⁰.

Los sublevados, en la tercera de las derrotas, aparecen como seres brutales, grotescos, deformes. Y los irredentos de una España republicana y quijotesca, como esperpentos cuyos estados anímicos, adaptados a la lobreguez de las estancias, desencadenan percepciones peculiares de realidades anodinas:

El silencio es un espacio, una oquedad donde nos refugiamos pero en el que no estamos nunca a salvo. El silencio no se termina, se rompe; su cualidad fundamental es la fragilidad y el epitelio sutil que lo circunda es transparente: deja pasar todas las miradas³⁶¹.

La inquietud, en ambos grupos, se vive con violencia física; su peligro es palpable; sólo la imaginación, el pensamiento y el sueño, reducto hospitalario en que mora la conciencia de los justos, es capaz de conjurar la amenaza. La trinidad imaginación/pensamiento/sueño se convierte, para Senra, en una forma de aprender a estar vivo en los márgenes de la realidad. El primer elemento permite comprender lo imposible, el segundo asimila sensaciones y emociones y el tercero procrea un nuevo escenario que recombina espacios, colores y sonidos diurnos en una dimensión alternativa, libremente configurada por el soñador y no sometida a normas racionales ni condicionantes externos. Los rebeldes, en cambio, parecen privados de la facultad triple para imaginar, pensar o soñar. Quienes, como Espoz y Mina, consideran que en tiempo de guerra cualquier cosa vale más que una vida humana, ensucian la victoria con el miasma de su degradación.

La indefinición temporal convierte la sensación subjetiva de su transcurrir en una auténtica tortura. “Aunque el tiempo en la cárcel es interminable, está trufado de esperas y rutinas despiadadas”. El relato iterativo plasma la incertidumbre y el caos

establecida y casi indeleble de todos los paisajes, de todas las cárceles, de todos los temblores». En Méndez, Alberto, “En torno al cuento” [Recurso en Red: <http://portal.molinadesegura.es/images/literario/setenil/Setenil2004-01.pdf>].

³⁶⁰ Méndez, Alberto, “Tercera derrota: 1941 o el idioma de los muertos”, *loc. cit.*, p. 76.

³⁶¹ *Ibidem*, p. 77.

interior de los individuos tanto como su angustia colectiva. La realidad diurna en la cárcel es una especie de mundo del revés, hipérbole desfragmentada, inorgánica, ridícula y, pese a ello, demoledora. Su “rutina terminal” es parodia de la vida. «Colas infinitas para ir al retrete o para conseguir la sopa de la cena; formaciones interminables para el recuento tres veces al día; turnos caprichosos para proceder a la limpieza de la galería que, pese a ello, siempre estaba sucia»³⁶².

Aunque las jerarquías de este mundo invertido resultan absurdas –“¿Cómo unos muertos podían pedir explicaciones a otros muertos?”–, el bálsamo de la esperanza surge entre las fisuras del miedo. A pesar del vértigo, el frío y el hambre de los vencidos, a pesar de que la nieve, animalizada, fagocita los recuerdos y su fulgor mata la memoria, a pesar de la hediondez de las letrinas de la segunda galería, hay sonrisas y gestos silenciosos hechos con sutilidad; los presos conocen momentos de quietud. Entonces, se entiende la alteración poética de las preposiciones castellanas, y Senra puede escribir *hacia* alguien o hacia algún lugar, aunque la carta nunca llegue a su destinatario ni al lugar donde se asienta el solar de la patria chica. Entonces, se entiende que a aquella dirección se dirijan las evocaciones del maestro rural, esperanza de la república en la redención de las clases humildes; recetario inagotable donde se conjugan letras y libertad, un don Julio utópico, ya pasado por las armas, se erigirá en el recuerdo como cabeza de la comunidad rural y padre espiritual de los chicos de Miraflores. Aquel prado ya no existe, aunque el corazón emprenda el vuelo hacia su verdor.

El periodista Cruz Salido forma parte de la galería de personajes históricos de *Los girasoles ciegos*. Culpable de un crimen que él mismo desconoce, morirá entre estertores y jadeos provocados por la tisis. El dolor en carne viva, la asfixia, el aliento exiguo, no son nada comparados con el ensañamiento *post mortem* de la tropa insurrecta, encargada de fusilar su cadáver. A partir del horror vivido junto al mártir, Senra comienza a caminar por una línea imprecisa, discontinua, donde las horas transcurren a pesar de sí mismo: “Sé que este tiempo ya no es mío”. Y comienza su construcción onírica de un mundo casi vacío, reducido a un horizonte pequeño y cercano, pero inalcanzable, en el que se habla en el idioma de los sueños. Paulatinamente comienza a dominar en Senra el pensamiento sobre la acción y empiezan a frustrarse los esfuerzos por seguir recordando. La Parca se acerca; el tiempo

³⁶² *Ibidem*, p. 79.

se ralentiza y se hace interminable, eterno. «Todos deseaban que pasara el tiempo y aprendieron que ritmando los segundos transcurría un minuto cada vez que se contaban sesenta. Pero eran largos los días»³⁶³.

Sorprendentemente, la tercera derrota enlaza con la primera al continuar la historia de Carlos Alegría, ahora como personaje secundario. La narración sumaria del “fusilamiento” está construida en forma de analepsis externa y los hechos relatados, que cubren un período de tres años, entre 1936 y el 18 de abril de 1939, fecha simbólica de la primera muerte del capitán Alegría, se apoyan en el testimonio personal del propio “fusilado”, quien ofrece a Senra una versión en contradicción con los datos proporcionados en el primer cuento, al afirmar Alegría que nadie le socorrió cuando escapó de la fosa. A pesar de las incoherencias, es interesante conocer la continuidad de la historia, si aceptamos como fiable la palabra del interesado. Su testimonio nos lleva nuevamente al punto donde concluye la primera derrota, finales de 1939, cuando es nuevamente detenido en Somosierra. A partir de aquí, el relato progresa *ex novo*, ya fuera de la analepsis externa. Desde la analepsis general que enmarca el cuento, el relato en conjunto recupera su linealidad para alcanzar un momento de tensión cumbre: el suicidio de Alegría, apodado “El Rorro”, escudado en la pasividad del colectivo de reclusos, en su inmovilidad infinita de bestias. El Rorro, un loco que nunca había matado a nadie, obligado a morir dos veces.

Dentro del camión con presos, dócil ganado conducido al matadero, Juan Senra conoce también una derrota doble: ficticio comisionado de los históricos Fernando Claudín y Palmiro Togliatti, claudica con la facción exaltada frente a los republicanos moderados, y junto a éstos frente al bando insurrecto que les gana a todos la guerra. Una victoria consumada en castigos sistemáticos, irracionales: la escolta de soldados deshinchados y frágiles, los cuartuchos sin ventanas, como mundos subterráneos horadados por cavernas privadas de luz y aire, la misa del domingo de obligada asistencia, la homilía “bélica, furibunda, patriótica”, que condena el suicidio del Rorro pero no las ejecuciones sumarias de los presos.

A medida que progresa el relato, prosigue el distanciamiento entre Violeta y los lectores propiciado por el narrador, quien nunca se refiere a ella por su nombre. La consorte de Eymar es simplemente “la mujer del abrigo de astracán”. Sus ropajes raídos

³⁶³ *Ibidem*, p. 87.

la asemejan a un ave rapaz que observa los gestos, imprecisos y blandos, de su marido. Tal es el desapego del relator, que se abandona y abandona la seguridad de su posición plenipotenciaria. Durante un brevísimo lapso, la narración asume el punto de vista del sargento Edelmiro y los dos soldados que, delegados del narrador, pueden ver la escena del interrogatorio pero no oír la conversación que mantienen Senra y Violeta. El regreso a la voz narradora omnisciente materializa lo que Edelmiro y sus acólitos son incapaces de escuchar, intuir o ver a causa de su posición en el espacio.

Las últimas impresiones de la vida de Senra se diluyen en un tiempo agónico, desquiciado, un tiempo «que transcurría tan lentamente que precipitaba los hechos, los aceleraba, aunque los segundos tenían cada vez una lentitud más exasperante»³⁶⁴. Aflora con más fuerza que nunca la dimensión nocturna expresada en el idioma de los sueños. Aprendido y accesible, eufónico e intuitivo, convierte el afecto en “amortesía”, y la ternura en “suavumbre”. “Calinura”, “desperpecho”, “soñaltivo” y “alticovar” nos hablan de gentes y paisajes añorados. “Quezbel”, “lobisidio” o “fragonante” se refieren a sonidos, y sus timbres son acordes melancólicos: el ulular del viento, el tañido de la campana, el murmullo del agua en los regatos. Un lenguaje hecho de retazos, cordial y manso, asociado a momentos felices, que va compactando y comprimiendo los recuerdos en una confusa algarabía. Su magia detiene el tiempo, ese “todo el tiempo del mundo” del que dispone Juan Senra, y que durante el día emplea en pensar, en catalogar las diferentes clases de miedo y de tristeza que sufre, y cuyas consecuencias palia a través del pupilaje académico sobre Eugenio Paz.

Las lágrimas son un gesto terminal de contumacia, marca dolorosa de la vida que se resiste a morir. Lamento de despedida cuando Senra descubre que el idioma inventado en sueños es el idioma de los muertos. Entonces, quiere morir porque no le importa la vida. La pérdida de Eugenio –biennacido, mal muerto–, a quien une un amor exacerbado por el encierro y la incomunicación, le privan de la alegría, la candidez y la juventud que permiten al hermano fiel estar más cerca de Luis.

La renuncia conlleva inanición, rigidez y pasividad. La trampa de mentiras inventadas para sobrevivir, el cuento según la tradición literaria de *Las mil y una noches*, ya no puede sostenerse cuando el único objeto es la venganza, y el motivo que la empuja el amor hacia los unos y el odio hacia los otros. La fuerza de ese amor

³⁶⁴ *Ibidem*, p. 94.

conduce a la rebeldía; la rebeldía a la verdad; la verdad a la muerte; la muerte a la liberación. Por fin recuerda el alma dormida, para hacer desaparecer del rostro enemigo su mueca de satisfacción impune.

De esta manera, la historia de Juan plantea el problema de la fiabilidad de la memoria transmitida al mostrar cómo se puede construir la memoria colectiva a base de mentiras, pero evidencia también el poder de la memoria ya que Juan es el único depositario de la memoria del hijo muerto, el único capaz de sacarlo del olvido, de darle vida de modo ilusorio mediante sus recuerdos. El preso vencido logra controlar su destino gracias a su memoria de la guerra, la inventada que lo salva y la “verdadera” (con unas adaptaciones) con la que se condena para no seguir agradando a la familia Eymar. Con su digno recuerdo de la verdad, sume a los padres en la derrota³⁶⁵.

Secretos a voces

Con la cuarta derrota, también llamada *1942 o Los girasoles ciegos*, llegamos al corazón del laberinto narrativo de la obra en su conjunto. La importancia de este cuento se mide no sólo en su mayor extensión, sino en su cuidada y más compleja estructura, que combina tres narradores, portadores de sus respectivos puntos de vista, historias, tiempos de enunciación y enunciado.

El primero de estos narradores se caracteriza por su carácter protagónico y el uso intensivo de la primera persona. El hermano Salvador construye su relato al modo epistolar; la confesión que contiene su carta enfatiza la naturaleza secreta del mensaje, así como la unidireccionalidad del canal por el que se comunica: un único narratario, el rector del seminario donde Salvador comenzara a formarse, un “usted” perfectamente individualizado y reconocible, frente al anonimato y el desconocimiento suscitados por el o los hipotéticos receptores del cuaderno del poeta soldado en la segunda derrota. Aunque este secreto de confesión, marcado tipográficamente en cursiva, como si quisiera subrayarse con ello la subjetividad de la fuente, es un secreto a voces, porque se comparte directamente con los lectores, verdaderos destinatarios de los vaivenes en la conciencia del diácono. No sólo el empleo de la cursiva marcará la subjetividad del relato; la inversión en el orden lógico-temporal de los hechos será otra de las notas

³⁶⁵ Orsini-Saillet, Catherine, “La memoria colectiva de la derrota. *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez”, *loc. cit.*

dominantes, expresión de un narrador parcial e interesado que, implicado hasta el fondo en lo que narra, tiene por objetivos limpiar su nombre, justificar sus actos y, de paso, cargar las culpas sobre otros, dejando así (o al menos, es lo que pretende) constancia de su inocencia y su buena fe en el obrar.

El tiempo del relato es contemporáneo a los hechos narrados; la analepsis se abre desde el punto y final cronológico, el mismo día en que Ricardo Mazo se suicida. “Hoy he visto morir a un comunista”. Por su parte, el segundo narrador articula su relato a partir también de la primera persona, con marca subjetiva de tipografía en negrita. Se trata de Lorenzo, el hijo de Ricardo; desde un tiempo de enunciación indefinido, pero con evidencias de situarse en época muy posterior a los hechos narrados, y desde un lugar de enunciación asimismo indeterminado, el que fuera protagonista infantil de la historia se esfuerza por reunir memorias o apuntes de un pasado doloroso, comunicado a un auditorio formado por múltiples, desconocidos destinatarios, cómplices de un relato ya no secreto, un secreto a voces que se convoca para cerrar la herida y poder respirar a través de ella; quizás, así compartido, el dolor resulte menos doloroso. La valentía del recordante consiste en sobreponerse al recuerdo, y a su dolor.

El tercero de los narradores construye su relato al modo tradicional: tercera persona y focalización omnisciente; no marcada tipográficamente, la historia se dirige hacia múltiples, desconocidos destinatarios, desde un tiempo de narración no expresado y un tiempo del relato contemporáneo a los hechos narrados, conservando la diacronía de un orden estrictamente lineal; la analepsis tiene como punto de partida el momento más antiguo. La medida de la narración, que se expresa en el objetivo utilitario de contar una historia, manifiesta la presencia de un narrador externo, trasunto a su vez de la voz autorial, empeñada en mostrar la verdad sin ambages.

Del estilo de Salvador destaca su prosa meliflua, elegante, salpicada de tantos cultismos que llega a resultar recargada y oscura. A través de este estilo florido, trufado de expresiones latinas, Salvador vehicula el relato de un derrotado. Como fugitiva sombra, no está seguro de su arrepentimiento, pero sí de su pecado. Guerrero cruzado, mezclado con el mundo, predominan en su naturaleza los instintos, carnalidad inevitable con la que intenta justificar una conducta poco edificante en el transcurso de la guerra, cuyo horror le lleva a atentar contra la vida humana, el bien más precioso, porque ha sido hecho a imagen y semejanza de Dios: “Contribuí con mi sangre a transformar el

monte Quemado en un monte Exterminio”. Los peligros de la carne, prodigiosa maquinaria del mal, conllevan el pecado, y con él el dolor y la tristeza tras el goce de la satisfacción efímera. Aún así, el cruzado, a pesar de haber conocido la debilidad de la carne, inflamado por el entusiasmo de la victoria sobre los vencidos, racionaliza su intervención en la guerra para evitar que los enemigos modificaran los designios divinos y alteraran el orden natural del mundo. Este maniqueísmo tergiversador y malicioso, que ignora profundamente la realidad de las tres Españas, oculta pomposamente con el eufemismo “orden natural” el dominio histórico de las clases dirigentes sobre el proletariado campesino; un “orden natural” basado en el sistemático atraso, la ausencia de infraestructuras y el analfabetismo, consentido y alimentado por los poderes fácticos, del común, al que desde el púlpito se hacía creer que era el mismo dios el que había dictado su designio inalterable. La constante recurrencia al lenguaje simbólico cristiano nos ha hecho detenernos en un atento análisis de contenido en el que destacan las siguientes líneas temáticas: “Mundo Espiritual”, “Mundo Material”, “Tentaciones”, “Elena” y “Guerra”. Las variables serán mejor observadas en el siguiente cuadro sinóptico:

Mundo Espiritual	Mundo Material	Tentaciones	Elena	Guerra
Ceremonias, Divino, Pastor, Señor, Dios, Padre, Yaveh, Ángeles, Biblia, Luz, Fe, Hijo, Cristo, Jesús, Iglesia, Sagrada, Epístola, Voluntad, Gracia, Cáliz, Bien, Coros, Salmos, Rezo, Piadosas, Eterna, Alma, Misericordia, Santidad, Gloria, Devota, Bienaventurados, Beatífico, Justicia, Perdón, Contrición, Vocación, , Atrición, Rebaño, Confesión, Absolución, Verdad Universo.	Carne, Demonio, Maligno, Lascivia, Mundo, Perdición, Disoluto, Maldición, Lobo, Fuego, Concupiscencia, Carnalidad, Lúbricas, Naturaleza, Procaces, Hombría, Disipación, Impiedad, Noche, Oscuridad, Abyecto, Adán, Pecado, Corrupción, Soldadesca.	Remordimiento, Conciencia, Tentación, Arrepentimiento, Vendaval, Víctima, Sacerdocio, Fracaso, Obsesiones, Desposeído, Duda, Dolor, Caída, Herramienta, Vehemencia, Hecatombe, Renunciación, Designios, Ira, Derrota, Sangre, Desazón, Sedición, Saulo, Gedeón, Barac, Jefe, Sansón.	Eva, Mal, Desnuda, Inductora, Templo, Sublime, Belleza, Pudor, Decoro, Amor, Ternura, Armonía, Candidez, Amistad, Celante, Esquiva, Melancólica, Arrepentida Conmovera, Adoración, Locura, Impiedad, Fracaso, Derrota, Desbaratada, Insensible, Desvelos, Oculto, Marido, Mentiras.	Cruzada, Comunista, Rojo Masónico, Ruso, Alzamiento, Descarriados, Elegidos, Instigador, Venganza, Patria Impío, Abyecto, Aherrojados , Huestes, Cruzados.

CUADRO 3 LÉXICO CONNOTATIVO. EL LENGUAJE SIMBÓLICO CRISTIANO DEL HERMANO SALVADOR

Salvador reconoce que su responsabilidad en la tragedia de los Mazo es indirecta pues, aunque no llega a hacer reproches, culpa a sus maestros de haberle sometido a una dura y prolongada prueba que es incapaz de superar y que está en el origen de su derrota. El Dolor ha sido creado por Dios para someter a sus criaturas a un examen de Fe. Su trabajo como profesor de Párvulos y Preparatoria en el Colegio de la Sagrada Familia y el diaconato se asumen como parte de un camino de búsqueda que habrá de conducir a la Luz y la Redención de la Carne. « ¡Con qué profundo arte Dios ha creado el dolor! En realidad, ahora me doy cuenta, de lo que quisiera hablar es del Dolor porque he aprendido que la Luz y el Dolor forman parte de la misma incandescencia»³⁶⁶.

Tales divagaciones suspenden el tiempo propio de la historia y sus acronías tejen la construcción ideológica reaccionaria característica del nacionalcatolicismo. Sirvámonos de un diagrama explicativo para comprender mejor su vertiente teológica:

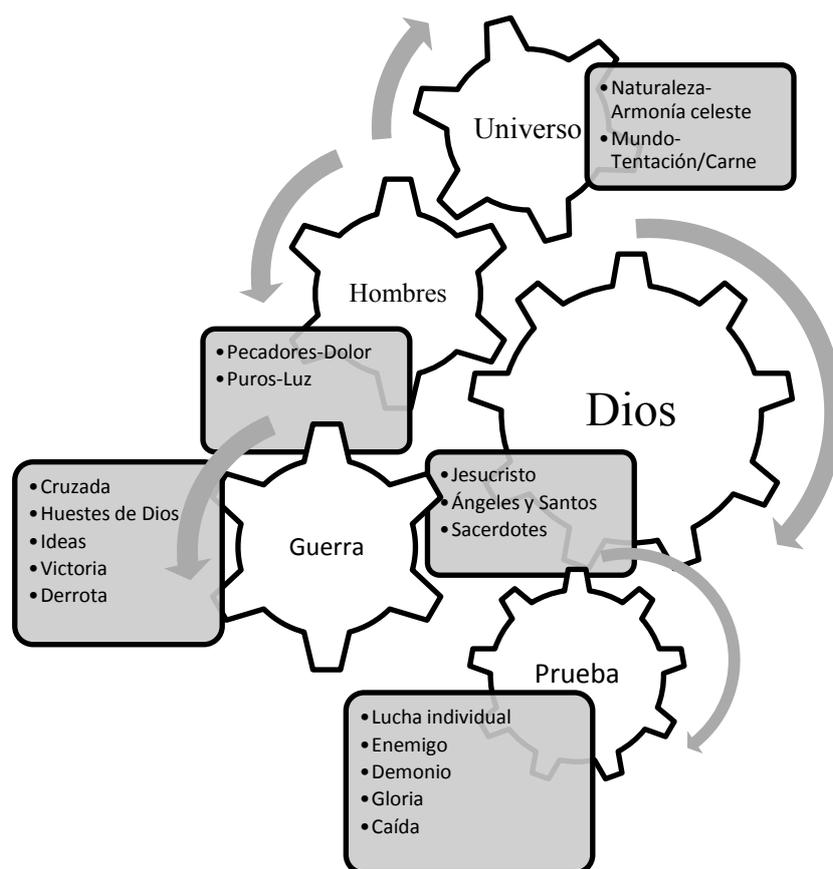


FIGURA 11 EL ENGRANAJE NACIONALCATOLICISTA

³⁶⁶ Méndez, Alberto, “Cuarta derrota: 1942 o los girasoles ciegos”, en *Los girasoles ciegos*, op. cit., pp. 107-108.

Tras las introspecciones justificadoras, Salvador comienza el relato propiamente dicho por medio de la primera analepsis interna. “Todo empezó con un alumno extraño entre los párvulos”. El retrato de los niños es desolador: una “caterva” de infantes desnutridos, delgados, obedientes, sumisos y asustados, oscuro pelotón anónimo e indiferenciado, enfrentado a una “autoridad recuperada”, por la que el hábito se convertía en “el otro uniforme de los ejércitos de Dios”. Tras las encendidas palabras del diácono se oculta una diatriba furibunda contra la liberalidad de los maestros republicanos, y contra la relajación de las costumbres como resultado de la ausencia de disciplina en las aulas. Sobre este juicio interesado, se eleva el del narrador, cuyo uso connotativo del lenguaje comporta una verdad histórica comprobable y comprobada a través de miles de documentos: la enseñanza de la temprana posguerra como laboratorio del miedo, el vacío académico, la pobreza de contenidos y la total carencia de orientación didáctica y pedagógica. El fruto de la purga en las filas de maestros republicanos o formados al calor de los programas instaurados por la República, encaminados a dignificar la enseñanza y a sus profesionales. Don Servando, en la segunda derrota, o don Julio, en la tercera, representan el trauma de la depuración ideológica en el Magisterio español. El hermano Salvador, en la cuarta, encarna a la perfección sus funestas consecuencias.

Las reflexiones sobre Lorenzo quien, visto con los ojos del hermano Salvador, es a sus siete años un niño despierto e inteligente –frente al resto de sus compañeros, sabe leer y domina las cuatro reglas–, se alternan con analepsis externas que contienen impresiones de la infancia, adolescencia y primera juventud de Salvador, camino que es presentado por éste como una sucesión encadenada e ininterrumpida de éxitos frente al Mundo. Un sendero virtuoso trazado en la negación del cuerpo por la vocación del sacrificio, vía piadosa cuya meta es la perfección espiritual. El léxico se llena con las connotaciones de entrega, renuncia y sufrimiento, para hacer del Salvador de entonces un santo varón ajeno a los peligros de la carne. Aquel jovencuelo desconocía por completo que el Mundo era “fanfarrón, gregario, embustero, pecador y heroico”. Ingenuo y desguarnecido frente al Mal, Salvador acepta voluntariamente el deber de la lucha individual contra su fuerza devastadora, a sabiendas de que no logrará resultar indemne.

Lorenzo, según el diácono, es un niño de gran madurez. Triste pero sereno, obediente pero no sumiso, juguetón sin llegar a ser pendenciero, curioso, deseoso de

aprender, orgulloso por saber, silencioso (el lector, compartidor de su secreto, sabe que Lorenzo sabe y calla, y que se siente orgulloso por ello). Su actitud resulta familiar a Salvador, quien se ve reflejado en el niño y le recuerda a él mismo a su edad. Esta circunstancia, en principio inocua, le atraerá poderosamente hacia Lorenzo, lo que posteriormente le arrastrará hacia la madre.

Del relato iterativo que nos trae cánticos de himnos patrióticos a la salida del colegio, al atardecer, se pasa al relato singulativo. La transición “un día”, un día cualquiera, sitúa la escena principal del cuento en el patio, donde el diácono descubre que su alumno predilecto no despliega los labios. En el trascendental primer encuentro con Elena, el tiempo se detiene y queda flotando, suspendido en torno a una presencia incorpórea de la que sólo se recoge la descripción de su voz “suave y melosa”. La prolepsis analéptica “Yo ignoraba entonces que así nacía mi desvarío” anuncia en el cuerpo de Elena la encarnación del Mundo. Ante Elena-Mundo, Elena-Demonio, Elena-Carne, tentación o prueba divina para la fortaleza del diácono, las taxonomías del mapa teológico, que agotaban la realidad con sus clasificaciones, reificándola, así como la ingenua armonía de la visión dual en Salvador, resultan inoperantes. Entre la Gracia, recompensa de la Virtud y lo Beatífico por lo Divino o el Bien –*Voluntas bona, amor bonus*– y la Perdición, consecuencia del Pecado o Mal, y el consecuente castigo –*Voluntas mala, amor malus*–, se yergue lo humano, franja oscura donde habitan los hijos de Adán. Esta tierra de nadie es Elena.

En el colmo de la autocomplacencia, Salvador culpabiliza a Elena de la debilidad de su propia carne. “Yo sólo soy un hombre, Padre, hijo del error original y la maldición que conlleva”. Su obsesión persecutoria, rayana en lo patológico, se encamina a conseguir el cuerpo de Elena. “La excusa hubiera sido que algo turbio envolvía a aquella mujer”. Pero lo que es mirado por una mirada turbia, acaba contagiándose de su turbidez.

Esa misma turbidez del esquivo y codiciado objeto de deseo autoriza a Salvador a investigar el expediente de la familia Mazo Martínez, a resultas de lo que averigua que Ricardo era un destacado miembro de la *intelligentsia* antifascista. La información queda encapsulada en una pequeña analepsis externa, desde 1922, año del nacimiento de Elena hija, hasta 1937, en que se celebra el II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas, pero es incorporada sin dificultades al relato epistolar. El drama se gesta

cuando el diácono malinterpreta el recato de Elena, que nada tiene que ver con el pudor de una mujer viuda y aún joven, sino con el disimulo forzado durante años para proteger la vida de su marido. Los sentimientos de Salvador son confusos; él mismo atribuye su estado anímico a la ingenuidad y la inexperiencia: nadie le había enseñado a distinguir el amor de la lascivia. De ahí que la prolepsis explicativa resulte incoherente: “Atribuí a la Naturaleza la hecatombe que se estaba produciendo en mi alma, aunque eso ocurrió más adelante”. Porque, si tacha a las clientas del taller de confección de lúbricas y procaces, cae en la contradicción de no saber discriminar, según afirma más arriba, entre amor casto y deseo por un lado, y la firme condena en el prójimo de unos bajos instintos que en el cuerpo mismo del diácono son desbordantes.

La marca temporal elíptica “Habían transcurrido más de seis meses desde mi primera conversación con Elena” establece una progresión lineal convencional dentro de la analepsis que contiene el relato de Salvador. El acercamiento se produce de forma gradual; deducimos que tiene lugar entre finales del otoño de 1941 y comienzo de la primavera de 1942, aunque no lo sabemos con exactitud. En este lapso, el diácono pierde su vocación; cede ante el pulso de su deseo, comienza a descuidar su conducta apostólica y sólo vive para su obsesión con Elena. Vencedor y víctima, se reconoce derrotado por las fuerzas del Mal, aunque en su caída servirá de instrumento a través del que el Creador administrará su justicia divina. El lenguaje se vuelve más grandilocuente y encendido; Salvador se compara con los guerreros justicieros del pueblo judío; se siente revestido de una misión más alta que su propia vida. Los eufemismos intentan disfrazar el intento de violación de Elena: “Llevado por un vigor en el que aún no me reconozco, Padre, arremetí contra el templo bien guardado que esa mujer me tenía vedado”.

Todo conflicto interior en el campo de batalla, toda pasión lacerante sufrida hacia una mujer que le negaba cualquier cercanía, en un instante adquieren un sentido al quedar enmarcadas en una suerte del plan divino: el hermano Salvador se siente como un instrumento del que Dios se sirve para llevar a cabo su proyecto de anonadamiento de los subversivos y se dispone a actuar para alcanzar por fin la hartura que le compete. Una vez más, el diácono es incapaz de narrar los acontecimientos utilizando palabras propias, con lo cual hace un acopio delirante de fragmentos y personajes sacados de la Sagrada Escritura con tal de reproducir el acontecimiento que marcó su derrota definitiva³⁶⁷.

³⁶⁷ Rossi, Maura, “El método memorial de Alberto Méndez: propuestas de análisis”, *op. cit.*, p. 98.

La carta cierra el círculo con el suicidio de Ricardo, que el diácono vive como una humillación que empaña su acto de justicia, convirtiéndolo en llana venganza. Desde su orgullo, mezclado con arrepentimiento, sólo puede haber un culpable, el esposo, poco menos que un monstruo que se mofa de la Fe y del Espíritu incluso en el momento de su muerte. Vencido y humillado, apartado de la Luz, Salvador renuncia al sacerdocio, para vivir entre tinieblas, como uno más entre los girasoles ciegos³⁶⁸.

El relato de Lorenzo es una historia de infancia ubicada, como una gran fotografía fija, a partes borrosa, en el paisaje del recuerdo. En ella, lo que se ha perdido (su padre joven) queda inmóvil para siempre; lo que sobrevive, fluye y se transforma con el dinamismo de lo real, tránsito de una actualidad devoradora, empeñada siempre en seguir hacia adelante: la madre anciana, cansada y dulce, evocada en este fluir imparables, es recordada por un Lorenzo adulto, también, detenida un instante en su tránsito, y si es recordada, “fotografiada” (fijada) es porque Lorenzo ya la ha perdido.

La primera de estas fotografías abre una brecha dolorosa en el silencio guardado durante años para preservar una niñez traumática y excepcional, asumida desde la doble realidad del espejo: la parte visible, gobernada por el disimulo y lo fingido, y la parte invisible, la única sentida, empero, como verdaderamente real. La recurrencia al lenguaje iterativo anuncia que en ese mundo cotidiano no ocurre nada extraordinario. Que el padre esté escondido en un armario no supone en sí, a ojos del niño, un hecho anormal³⁶⁹. Lo verdaderamente significativo, el objeto del relato, fueron las circunstancias que provocaron que Ricardo Mazo saliera a la luz.

Si Salvador habita en una dimensión metafísica, Lorenzo percibe su entorno inmediato como una sucesión de espacios adyacentes, caracterizados por su fisicidad y

³⁶⁸ Como afirma José Palomares a propósito del acertado paralelismo entre falta de visión y estrechez de miras al que recurre Méndez, «La *ceguera* de los *girasoles* simboliza, por ende, la tragedia de la desorientación. Como la equivocación de la *paloma* en la *canción* de Rafael Alberti –se lea o no en clave política–, representa la tragedia de aquello que nunca debería suceder. Pero sucede». En Palomares, José, “Literatura y poder: una interpretación en clave simbólica de *Los girasoles ciegos*”, *Impossibilia*, Núm. 3, Abril 2012, p. 141 [Recurso en Red: <http://www.impossibilia.org/monografico/literatura-y-poder-una-interpretacion-en-clave-simbolica-de-los-girasoles-ciegos-jose-palomares/>].

³⁶⁹ Para miles de españoles, las toperas fueron parte ineludible de su anómala cotidianeidad. «Los diferentes espacios de refugio doméstico, en un pozo, dentro de un árbol, emparedados entre muros, en el subsuelo de un corral o en una cuadra, dentro de una chimenea, o en un nicho bajo tierra, son indicativos del terrorífico y omnipresente poder de la dictadura que alcanzaba los lugares más recónditos de la vida privada y llegaba a conseguir la deshumanización del individuo». Colmeiro, José, “La guerra no había terminado”, en Torbado, Jesús y Leguineche, Manuel, *Los topos*, Madrid, Capitán Swing Libros, 2010, pp. 27-28.

encajados de mayor a menor tamaño: el universo de la manzana triangular, el planeta de Alcalá, 177, el país del Tercero C y la tierra mítica a la que el espejo otorga acceso (ver figura): dimensión paralela, oculta, donde se ha escondido Ricardo para evitar que el rey de Bastos le corte la cabeza. Parece, desde esta perspectiva, que el encuentro de Salvador con Lorenzo mientras éste finge leer *Alicia en el país de las maravillas* no es un pasaje meramente simbólico, como Maura Rossi sostiene. La investigadora italiana, en cambio, ha detectado un vínculo intertextual entre la cuarta derrota y la obra de Carrol *Alicia a través del espejo*, en tanto el *looking-glass* se convierte en ambos relatos en vía para construir una realidad paralela e invertida. Rossi subraya, empero, una fundamental diferencia entre ambos relatos en lo que concierne al espejo como pretexto de fantasmaticidad:

Si se abandona la perspectiva parcial que cada lado del espejo proporciona y se intenta mirar al conjunto formado por las dos mitades, se notará que, diferentemente de lo que ocurre en las aventuras de Carroll, ambas dimensiones encuentran cabida en la *realidad* de la narración. Ninguno de los mundos de *Los Girasoles Ciegos* es el dominio de la fantasía o del ensueño y, por consiguiente, no existe la posibilidad de despertar y relegarlos al nivel onírico: quien está consciente de que las dos facetas co-existen —es decir, Elena, Lorenzo y, en menor medida, Ricardo— debe aprender a gestionar su cercanía y evitar que éstas lleguen a rozarse. Cuando finalmente se produce la intersección entre los dos mundos, los efectos son trágicos e irrecuperables: la “magia” del espejo queda desvelada, Ricardo muere y, por consiguiente, se acaba por completo la vida familiar simbolizada por el armario³⁷⁰.

El Tercero C aparece como un fortín cuya parte desguarnecida fueran los ventanales; el ascensor, puente levadizo, llevaría hasta la entrada. La alternancia ruido/silenció quiebra la rutina familiar con amenazas del exterior y permite medir el tiempo y seccionarlo con la irrupción de algún suceso inesperado, narrado por medio del relato singulativo y la alternancia de acciones simultáneas. Pero en general, la sensación interna de su transcurrir prolonga la duración al encadenar unos y otros momentos familiares; un tiempo laxo, sensitivo, es el que vislumbra la suave quietud de los afectos robados, compartidos bajo cuerda. La oscuridad envuelve con sus sombras el teatro cotidiano de una existencia secreta, pero deliciosa para el niño, acostumbrado a la polaridad del espejo, a la mitad lóbrega del colegio y las preguntas de los profesores, y a la mitad luminosa formada por una parte del barrio y la forma en que sus gentes se relacionan con él.

³⁷⁰ Rossi, Maura, “El mosaico memorial de Alberto Méndez: propuestas de análisis”, *loc. cit.*, p. 119.

Los juegos ópticos provienen del gran armario de tres cuerpos, cuya enorme luna conforma un mundo invertido gobernado por el sueño y un olor a naftalina que trae al Lorenzo adulto evocaciones del cobijo de su padre. «He conservado el olor de ese escondite y lo he reconocido en las cocinas pobres, en las uñas sucias, en las miradas desgastadas, en los desahuciados por los médicos, en los humillados por la vida y en las garitas de guardia de los cuarteles»³⁷¹.

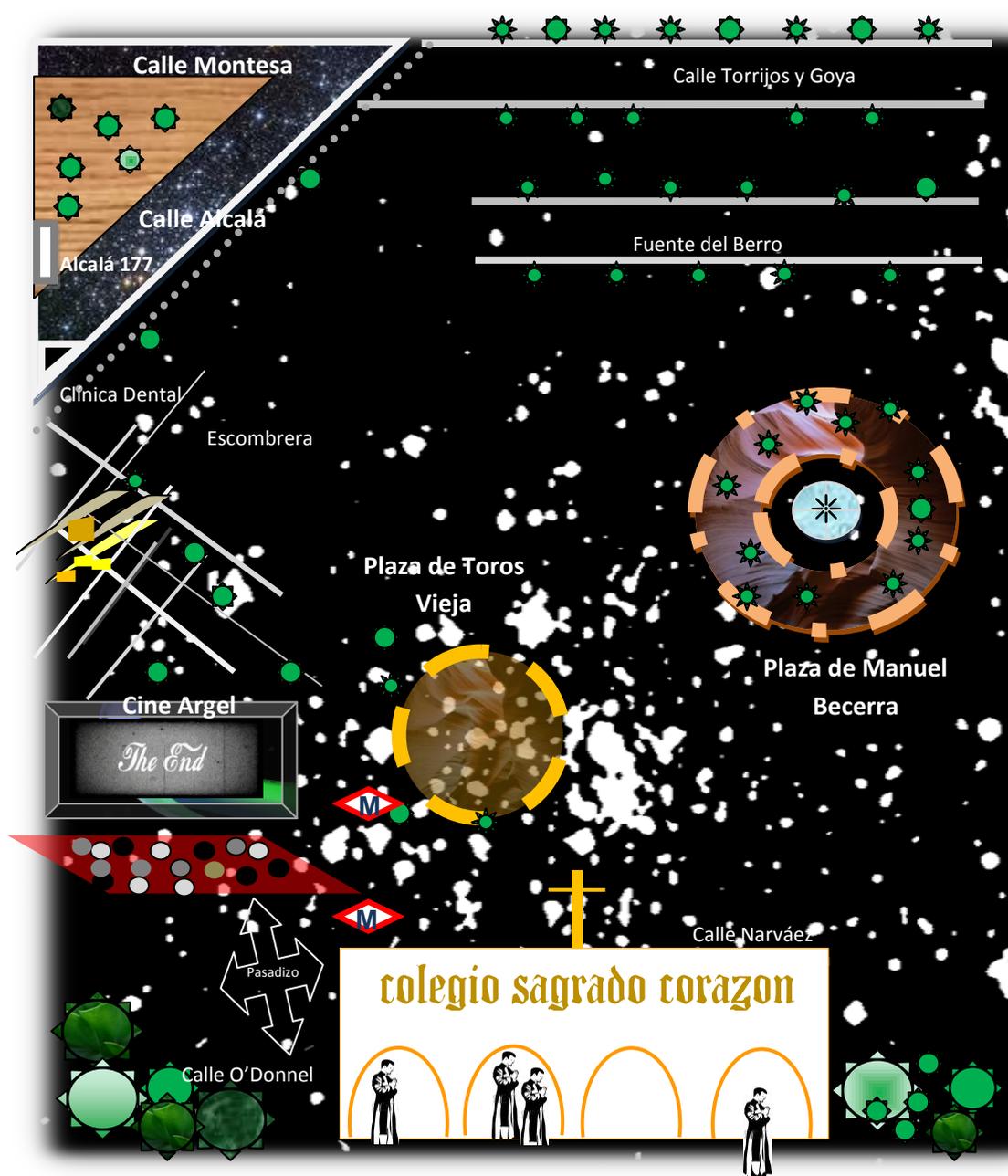


FIGURA 12 UNIVERSO DE ALCALÁ 177 Y GALAXIAS ADYACENTES

³⁷¹ Méndez, Alberto, "Cuarta derrota: 1942 o los girasoles ciegos", *loc. cit.*, p. 118.

El relato de Lorenzo contiene referencias al juego como vía de reproducción social de la venganza posbélica, en un contexto de absoluta precariedad material:

Jugábamos a los juegos de los niños sin juguetes: a la taba, al rescate, a pídola, al zurriago y a otros juegos en los que nosotros éramos las víctimas y los verdugos, juegos donde el castigo era siempre doloroso y el premio causar daño. Era una forma más de vivir los tiempos que corrían³⁷².

La admiración hacia los padres del barrio se manifiesta en los hijos ante el ejercicio de las habilidades paternas o ante el lucimiento de las galas con que se visten para ejercer sus profesiones: Tino tiene un padre que, además de oficinista, es picador de toros; el padre de Pepe Amigo caza pájaros los domingos en Paracuellos del Jarama, y los hermanos Chaburre se enorgullecen de su padre lechero. Lorenzo también admira a su padre, pero la vida secreta que comparte con él se desenvuelve en una burbuja: un mundo frágil, siempre a punto de estallar, hecho de ternuras silenciosas y felicidad subrepticia, marcado con el signo de lo oculto. Los disimulos de la vida familiar han hecho que Lorenzo madure rápidamente. Como todos los de su generación, aún conserva el recuerdo de la guerra: el cerco de Madrid, los obuses, las bombas. Pero, sorprendentemente, ni él ni los otros niños hablan nunca de aquello; el silencio es la baza para no perecer en territorio hostil. Cerrar la boca es una forma de vivir; ocultar secretos en el fondo del armario aleja el peligro aunque sea de forma instantánea. El mutismo de Lorenzo es el vivo eco del mutismo del padre al que calladamente honra³⁷³.

En el Colegio del Sagrado Corazón, la enclenque enseñanza trasuda doctrina nacionalcatolicista:

Franco, José Antonio Primo de Rivera, la Falange, el Movimiento eran cosas que habían aparecido como por ensalmo, que habían caído del cielo para poner orden en el caos, para devolver a los hombres la gloria y la cordura. No había víctimas, eran héroes, no había muertos, eran caídos por Dios y por España, y no había guerra porque la Victoria, al escribirse con mayúscula, era algo más parecido a la fuerza de la gravedad que a la resolución de un conflicto entre hombres³⁷⁴.

³⁷² *Ibidem*, p. 122.

³⁷³ José Colmeiro recuerda el sufrimiento de estos “vivos de cuerpo presente” que quedaron como despojo vergonzoso de la verdad histórica. «Días angustiosos de no poder salir, no poder moverse, no poder hacer ruido, no poder hablar y no poder ver la luz. Como en una cárcel cerrada y sin carcelero, prisioneros del miedo. Escondidos en un armario, en un pozo o en una buhardilla, encerrados en un sótano, emparedados detrás de un muro falso, sepultados bajo tierra como topos, en una cuadra, en un hórreo o en un pajar, días y días, meses, hasta años enteros, toda una vida [...]». Colmeiro, José, “La guerra no había terminado”, *loc. cit.*, p. 19.

³⁷⁴ Méndez, Alberto, “Cuarta derrota: 1942 o los girasoles ciegos”, *loc. cit.*, p. 130.

Tan flaco alimento intelectual convive con ingenuas aprensiones; el discurso omnipresente del miedo fragua el imaginario infantil al calor de la ideología nacionalcatólica, garantía del control de los vencidos por la continuidad de la venganza en sus hijos. Las pesadillas de los niños se pueblan de leprosos y zombis, de caníbales y ogros, de demonios, tíos sacramantecas y brujas voladoras. Un espantoso concierto de íncubos que, transmitidos y conservados en la oralidad, se superponen a los terrores del Infierno cristiano y sus vívidas estampas. Así, cuando se produce la indisposición que obliga a Ricardo a visitar el lavabo, la explicación de Elena acerca de la visita de un fantasma incontinente satisface a la chiquillería: «Estábamos tan hechos al miedo, conocíamos tan bien lo aciago y sus horribles moradores, que todos dieron por buena la explicación»³⁷⁵. La progresión temporal se ralentiza en una agonía en la que Ricardo se pliega cada vez más en su encierro y en su silencio; la emocionante andadura de Lorenzo por los bajos del Metro, camino al colegio, provoca asociaciones irracionales entre los ejércitos de ulcerosos y el habitante del armario secreto.

La actitud crítica de Silvenín supone el único desafío activo a la autoridad y la norma impuestos por el régimen franquista; aunque es sólo un niño, goza de pensamiento autónomo. Su valentía provoca en Lorenzo un atisbo de devoción: la desviación del comportamiento corriente constituye un elemento llamativo en el universo yermo de Alcalá, tanto como la dulzura en la madre del disidente; sus brazos son refugio frente a la hosquedad que ofrece el mundo de los adultos.

Esperpéntico es el retrato del prelado de Covadonga,

un ser casposo y sucio con un lobanillo en la frente y unos labios flácidos siempre húmedos que salpicaban saliva cuando predicaba tonante contra el pecado en la misa del domingo y acumulaba una espuma densa y blanca en las comisuras al bisbisear sus oraciones³⁷⁶.

A pesar de la repugnancia que le inspira, la complicidad protectora con su padre lleva a Lorenzo a seguir las reglas impuestas. En el besamanos al párroco hay más una estrategia de supervivencia, indicativo de la precoz madurez del niño, que una sistemática sumisión. Estratégica es asimismo la ignorancia voluntaria de lo que sus padres piensan sobre temas religiosos; en cualquier caso, éstos procuran no hacer comentarios al respecto en presenciad del avisado hijo. El no querer saber, como el

³⁷⁵ *Ibidem*, p. 133.

³⁷⁶ *Ibidem*, p. 138.

bien callar, son las modestas pero valiosas aportaciones de Lorenzo para evitar que su burbuja de intimidad se rompa en mil pedazos.

A sus siete años, el niño entra en una nueva fase inmediatamente previa a la pubertad. El espacio periférico del descampado se convierte en enclave simbólico subjetivamente asumido como parte del descubrimiento de lo prohibido, del propio cuerpo y de la sexualidad. La asociación fronteriza entre las puertas de zinc del cine Argel y la conciencia de la sexualidad que desembocará en la edad adulta desencadena en Lorenzo contradictorias sensaciones de libertad, (auto)represión y consiguiente culpabilidad. En la clasificación moral de las películas puede rastrearse el influjo de la censura eclesiástica y el empeño de los poderes fácticos por imponer la doctrina reaccionaria y la cosmovisión de las clases vencedoras. La jerigonza grandilocuente y sonora de la Nueva España se difunde a través del aparato propagandístico del Estado (la Cadena de Medios del Movimiento, pero también la escuela y el púlpito): «Todo el lenguaje era hiperbólico, Cruzada quería decir guerra, nacional quería decir vencedor»³⁷⁷. Empero, tal verborrea ocultaba en su fondo un profundo vacío ideológico, que desembocaría en lo que Walter Benjamín ha denominado “esteticismo de la política”³⁷⁸.

El niño se descubre a sí mismo como ser sexuado al tiempo que percibe que esa sexualidad es algo secreto, oscuro y condenatorio:

En aquel ovillo de moralidades, el cuerpo estaba proscrito y las sensaciones que a través de él percibíamos eran buenas si eran fruto del dolor o, a nada de placer que produjeran, eran malas. La salud tenía que ver con el sacrificio mientras que la enfermedad sobrevenía siempre por la satisfacción de los instintos. Algo se nos ocultaba a los niños, que no sabíamos qué hacer con nuestro cuerpo³⁷⁹.

Lorenzo adulto recuerda las acometidas del hermano Salvador sobre su familia como un período ominoso, porque, por encima de los motivos (entredichos), los

³⁷⁷ *Ibidem*, p. 145.

³⁷⁸ «El fascismo intenta organizar las masas recientemente proletarizadas sin tocar las condiciones de la propiedad que dichas masas urgen por suprimir. El fascismo ve su salvación en que las masas lleguen a expresarse (pero que ni por asomo hagan valer sus derechos). Las masas tienen derecho a exigir que se modifiquen las condiciones de la propiedad; el fascismo procura que se expresen precisamente en la conservación de dichas condiciones. En consecuencia, desemboca en un esteticismo de la vida política. A la violación de las masas, que el fascismo impone por la fuerza en el culto a un caudillo, corresponde la violación de todo un mecanismo puesto al servicio de la fabricación de valores culturales». En Benjamin, Walter, “Discursos interrumpidos en la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, Santiago de Chile, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS (Sección Biblioteca Electrónica), p. 23 [Recurso en Red: <http://www.philosophia.cl/biblioteca/Benjamin/la%20obra%20de%20arte.pdf>].

³⁷⁹ Méndez, Alberto, “Cuarta derrota: 1942 o los girasoles ciegos”, *loc. cit.*, p. 146.

progenitores se encierran cada vez más tras el lado no visible del espejo. La prolepsis analéptica anuncia que una fatalidad está a punto de suceder:

Que él se dejara crecer la barba, que ella se la recortara los días que encendían el fogón –y sólo esos–, que él encaneciera, que ella se consumiera en una tristeza pegajosa y sombría, me parecían síntomas de que algo funesto se fraguaba en mi refugio³⁸⁰.

El armario va adquiriendo el olor del Metro; sus efluvios atraen a los leprosos. La casa se queda sin muebles, y el hermano Salvador se presenta a las puertas del fortín. Ese “energúmeno” que entra dando patadas y gritando, ese “puerco” hociendo en el escote de su madre fuerza al niño a convocar a los horripilantes seres de sus pesadillas. El sacrilegio en el cuerpo de Elena es evitado por la aparición del padre, lo que provoca la asociación definitiva de los engendros subterráneos con Ricardo, origen de un cándido –e irracional– remordimiento infantil.

El subconsciente acaba traicionando al Lorenzo adulto; cuando trata de desvelar los detalles del suicidio, incurre en una grave contradicción mnemónica, fruto del trauma y el paso de los años. A pesar de que en su memoria la escena “fotografiada” contiene detalles precisos, como las postreras sonrisa, serenidad y mirada del progenitor, los hechos se confunden y se deforman, y son parcialmente reconstruidos o inconscientemente inventados. La tragedia se concentra en el clímax de un amasijo de cuerpos desvalidos, derribados en el suelo del dormitorio como un pequeño bosque de árboles arrasados por la corpulencia de Salvador. La sensación durativa de la despedida se prolonga subjetivamente a causa de la intensidad del abrazo y el llanto. Emociones únicas que la mentira de una instantánea de grupo, supuesto testimonio del recuerdo exacto, jamás logrará congelar.

Del relato en tercera persona, ubicado en el mismo marco temporal que los otros dos y estrictamente contemporáneo a los hechos que narra, destaca su estilo naturalista y descarnado. La profusión de diálogos sin *verba dicendi* subraya la teatralidad de unas escenas que se quieren presentar a sí mismas, por la sola fuerza de los hechos. Las descripciones pretenden ser asépticas; parecen más bien indicaciones didascálicas en las que se hiciera constar los movimientos de los personajes y sus evoluciones en el espacio escénico. Proliferan adjetivos calificativos y adverbios de modo tendentes a expresar

³⁸⁰ *Ibidem*, pp. 145-146.

acciones, objetos y personas desde su exterioridad. Domina el relato iterativo cuando se subrayan comportamientos habituales como parte de la adusta rutina familiar.

La focalización tradicional provoca un desequilibrio de información en beneficio del lector, lo que supone una superioridad conmovedora sobre los personajes, quienes por ejemplo, confían en que la hija mayor, Elena, y su novio poeta hayan cruzado la frontera con Francia. El texto recoge la preocupación de los padres, su esperanza y su absoluto desconocimiento de la suerte que han corrido tanto Elena como Eladio y el pequeño y sobre la que, lamentablemente, el lector ha sido advertido en la segunda de las derrotas.

De cuando en cuando, el narrador omnisciente realiza incursiones metalépticas que rompen el tono aséptico de la narración y crean atmósferas poéticas transidas de melancolía:

Hablar siempre en voz baja es algo que, poco a poco, disuelve las palabras y reduce las conversaciones a un intercambio de gestos y miradas. El miedo, como la voz queda, desdibuja los sonidos porque el lado oscuro de las cosas sólo puede expresarse con silencio³⁸¹.

De los tres relatos enlazados que forman el cuento, el más rico en detalles es el de narrador externo. Salvador y Lorenzo ofrecen únicamente su punto de vista, e ignoran profundamente los motivos respectivos del otro. En la carta del diácono, Ricardo tiene una presencia mínima; en el relato de Lorenzo, su padre es una figura central y Salvador solamente un apunte indeseado procedente de la parte lúgubre del espejo. En ambos relatos en primera persona, el lenguaje es connotativo y emotivo; la realidad y las circunstancias propias de cada protagonista se exageran enormemente. Dominan el recuerdo o el sentimiento sobre la descripción de acciones y cuando algún hecho es presentado, su interpretación depende en gran medida de la perspectiva adoptada y de quién se coloca ante ella. En resumidas cuentas, Salvador cuenta *lo que conviene*, Lorenzo *lo que sabe*, y el narrador heterodiegético *lo que sucedió*.

Pero, si bien la visión del narrador omnisciente es más amplia y comprensiva, el tono de la narración no resulta imparcial. Su simpatía hacia los Mazo Martínez revela de nuevo la preocupación autorial por posicionarse al lado de los derrotados. La idea de derrota en Méndez, ya lo hemos constatado, no se limita a dar cuenta del bando vencido; los derrotados pueden pertenecer a éste o al de los vencedores, pero todos

³⁸¹ *Ibidem*, p. 115.

tienen en común el ser víctimas de un sistema que no perdona disidencias ni tibiezas. Los vencedores son tan rencorosos, vengativos y crueles que no sólo exterminan a sus enemigos sino que, llegado el caso, suprimen a sus propios correligionarios. Este extremismo coloca las ideas por encima de las vidas humanas. Cuando los hombres han perdido el norte, la razón procedente de la ley natural se anula y toda forma desviada de pensamiento es delictiva o, desde la óptica moral, pecaminosa.

—Es estupor. No por haber perdido una guerra que ya estaba perdida el día en que empezó, es otra cosa.

— ¿El qué?

—Que alguien quiera matarme no por lo que he hecho, sino por lo que pienso...y, lo que es peor, si quiero pensar lo que pienso, tendré que desear que mueran otros por lo que piensan ellos. Yo no quiero que nuestros hijos tengan que matar o morir por lo que piensan³⁸².

Muy pronto el narrador toma posición por los perdedores del conflicto, retratados en la tragedia de la familia Mazo. En una vorágine confusa donde nadie entiende lo que está ocurriendo, en medio de la sinrazón de palabras incomprensibles y epopeyas desconocidas, cantos patrióticos y rutinas lúgubres, la voz relatora se eleva para denunciar el trato despreciable de los fascistas, definidos como “vocingleros” y amantes de las algaradas callejeras. Culebras que se mueven en la arbitrariedad de la noche, amparados por la total privación de derechos humanos en los vencidos, inermes ante los ataques de un más que dudoso formalismo cuartelero nacido de la militarización de la sociedad civil. No hay autoridad, manifestación de un poder legítimo; ahora el “orden y mando” lo dictan el despotismo, la chulería y el ensañamiento.

El interrogatorio de Elena, en estilo sumario y diálogo narrativizado, resume todos los ataques que a un ser humano (un prójimo, igual a los ojos de Dios) pueden dirigirse: como mujer, las obscenidades que los conmitones le dedican suponen una falta absoluta de respeto; como persona, su intimidad es violentamente vulnerada y masacrada; como esposa, se lleva a cabo un atentado contra su virtud; como madre, se la humilla con las insinuaciones sobre Elena y las vejaciones que sufre Lorenzo; como ciudadana, se la trata como a una sospechosa privada de las más mínimas prerrogativas. Pero en este cuerpo privado de voluntad, que se deja llevar ya sin fuerzas, algo se ilumina y estalla cuando le tocan a su hijo. Llegados a este punto, el relato en tercera

³⁸² *Ibidem*, p. 129.

persona es el reverso complementario del de Lorenzo, incapaz, por su posición en el espacio, de testimoniar el registro policial, condensado en vagas impresiones auditivas de “unas voces que insultaban a mi madre al otro lado del pasillo”.

Elena y Ricardo sufren un perpetuo estado de sitio: la una está indefensa; el otro se pasa las horas muertas escondido en un armario. Es la condena aplicada por pensar diferente, y por haber perdido. Exactamente igual que en un juego de niños contemporáneos a Lorenzo, el premio de unos consiste en el sufrimiento de otros. La gran paradoja es que Ricardo no ha cometido delito alguno, mientras los vendedores matan, violan, roban, allanan, torturan, encarcelan, amenazan y se vanaglorian de no ser castigados por ello: la Cruzada lo justifica. El idioma de los exaltados se generaliza ante la inercia de la maquinaria del Estado, que consiente que tales tropelías queden impunes.

Del otro lado del espejo, también hay reacciones de miedo. Es un miedo que paraliza y mata lentamente, como un veneno. El silencio es guardián de la vida cuando la vida es un secreto que ha de ser guardado. Pero si el secreto se grita a voces, la muerte se acerca a nosotros para recordarnos que la vida no puede ser sino bullicio, movimiento y tránsito. Mientras la ciudad se reinventa a sí misma, en el comportamiento automático de los supervivientes se adivina el deseo de olvidar para seguir adelante. El relato sumario de carácter iterativo abarca el lapso de varios meses (sin especificar cuántos, aunque, cerca del desenlace, el diálogo entre Elena y Salvador nos informa de la proximidad del verano), durante los que se acentúa el declive anímico de Ricardo, preludio de su desgraciado final. La merma de facultades físicas, intelectuales o morales es evidente en el patriarca. Su inercia, frente al trasiego de las calles, es signo de degradación, de podredumbre. Transparente, empequeñecido, subraya el contraste con la personalidad titánica de Elena y el patetismo de su ternura solícita, empeñada desde su propia debacle en resucitar a un cadáver hediondo y descompuesto.

El hundimiento de la economía propició la existencia de un mercado negro alternativo al oficial, no controlado por las autoridades encargadas de suministrar y racionar los escasos víveres disponibles entre la población. Irónicamente, los golpistas, responsables de la situación de caos y atrofia productiva, castigaban a estraperlistas de poca monta que, como la limpiadora Eulalia, convertía la cárcel en paradójico refugio

de un tiempo convulso. Sus tejemanejes, algo hiperbólicos, contienen resonancias de la literatura picaresca: «Eulalia, con su refajo medieval y su cabello blanco, se las componía para ser vista por los guardias y cada detención suponía dos comidas diarias durante diez o quince días, según el descaro que mostrara ante el rigor del comisario»³⁸³.

El narrador traza un retrato poco favorecedor del diácono. Sus rasgos faciales sin atractivo, poco definidos, con formas sensuales rayanas en la depravación, son los propios de una persona sin carácter. «Era el hermano Salvador. Su cara redonda y una calvicie incipiente estaban al otro lado de la mirilla sonriendo con los labios apretados y unos ojos semicerrados con un gesto que quería ser beatífico e implorante»³⁸⁴.

En paralelo con la aversión que el párroco de Covadonga despierta en Lorenzo, el diácono provoca repugnancia en Elena, que resiste con resignación las maniobras de acercamiento de “ese untuoso”, según sus mismas palabras. Definido por el narrador como un personaje “destartalado y turbio”, anfibio viscoso y húmedo que chasquea la lengua sonora y groseramente, su contundente presencia física le convierte en la antítesis de Ricardo: corpulento, vehemente, violento, ruidoso, frente a un prófugo tan achicado, inmóvil, silencioso y aéreo que no podrá interponerse entre la cólera divina y la piel, erizada por el asco, de la casta esposa.

Al acercarse al desenlace, el relato adquiere un ritmo apresurado: los diálogos se agolpan, las palabras se apelmazan, las voces dialogales se confunden; desaparecen las marcas tipográficas que indican la presencia de diálogo o la identidad de quienes lo sostienen. La presión a que el lenguaje es sometido crea un interesante juego narrativo por el que el diálogo queda atrapado en una narración de aliento cada vez más corto; el lector se sume en la sensación general de desasosiego que anuncia el inminente desastre. La farsa está llegando a su fin. Cuando hemos interiorizado el silencio en el que los Mazo aman, esperan, desesperan y existen, resuenan esas voces apresuradas como crecientes murmullos al final de una obra de teatro; la tragedia, unida a la idea de destino irremediable, posee la misma consistencia metálica del ruido de sables al cortar un envoltorio muy tenue. Los gritos arrasan los secretos; el acero hace resplandecer la

³⁸³ *Ibidem*, p. 136.

³⁸⁴ *Ibidem*, p. 140.

burbuja en el mismo momento en que salta por los aires su frágil argamasa de pompas de jabón.

***Los girasoles ciegos* (José Luis Cuerda, 2007)**

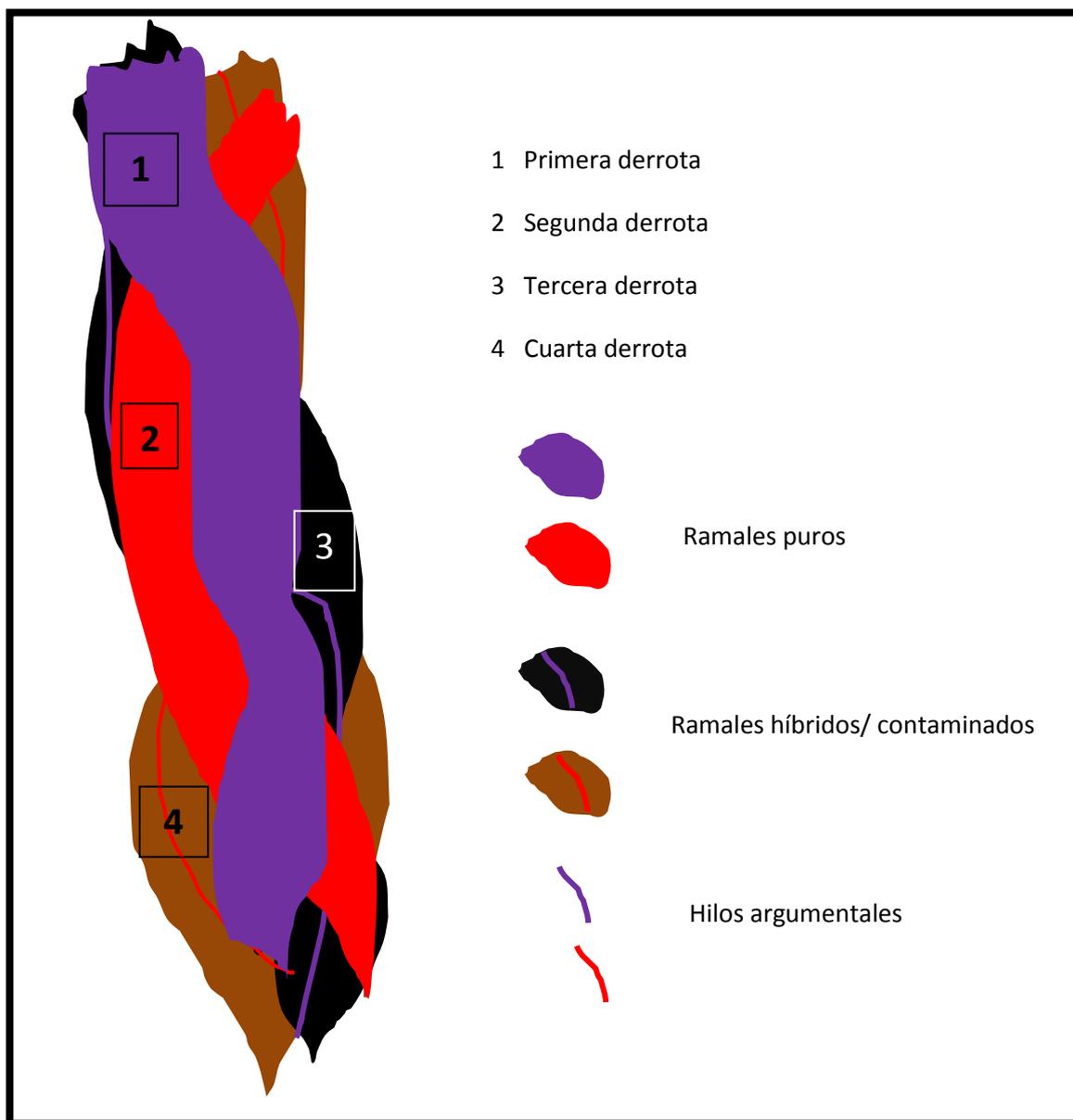
Desliando el ovillo

Consideremos la estructura narrativa del libro *Los girasoles ciegos*, en su conjunto, como un ovillo o trenza compuesta por cuatro ramales independientes unos de otros, pero enlazados en una especie de arquitectura común. Cada uno de los cuentos se serviría de un ramal distinto para articular su historia. El primer cuento, según el orden de aparición, estaría representado por la banda de color morado; el segundo, por la de color rojo; el tercero por la de color negro y el cuarto por la de color tostado (figura 13).

Teniendo en cuenta el argumento, podemos considerar a los cuatro cuentos por su grado de pureza o hibridación/contaminación. Esto es, un cuento o derrota será puro si no aparecen en él elementos pertenecientes a otras historias, aunque ellos sí tienen la flexibilidad suficiente como para ceder material narrativo a los ramales híbridos o contaminados. Así, la primera y la segunda derrota son narraciones puras, por lo que hemos indicado el color de sus ramales, morado y rojo, de forma absoluta, sin mezcla posible con los colores de los ramales 3 y 4, negro y tostado, respectivamente. Pero, dado que éstos son ramales híbridos, la contaminación hace que tenues hilos narrativos de color morado se mezclen con las fibras del ramal 3 en color negro, y que otras hebras en color rojo, relacionadas con el ramal puro de la segunda derrota, aparezcan en el cuarto ramal color tostado.

Otro rasgo destacable de la estructura narrativa en el conjunto de *Los girasoles ciegos* es su simetría, palpable en el estricto orden cronológico con que se presentan los cuatro cuentos, desde el más antiguo al más reciente: 1939, 1940, 1941 y 1942 (que son, ya lo sabemos, meros puntos de referencia temporales, habida cuenta de las numerosas acronías, metalepsis, prolepsis y analepsis externas propiciadas por las voces relatoras). Simétrica es también la filiación alterna o cruzada de los cuentos: la primera derrota

hace pareja con la tercera, y la segunda con la cuarta, lo que establece un curioso binomio par-impar; dos son los años que separan a cada miembro de la díada: 1939-41 y 1940-42.



**FIGURA 13 ESTRUCTURA NARRATIVA DE *LOS GIRASOLES CIEGOS*.
 OVILLO Y HEBRAS**

La primera transformación que opera el filme interviene profundamente sobre esta estructura, simplificándola con la supresión de los ramales 1 y 3, y construyendo su argumento en torno a los ramales 2 y 4, si bien se privilegia de modo notorio la historia de la cuarta derrota sobre la segunda. A partir de aquí, sobre la estructura resultante, se realizan numerosas mutaciones, que afectan a todas las categorías narrativas en grado

variable. Los cambios más evidentes son el desplazamiento espacial desde Madrid hasta Ourense y una leve alteración en el marco temporal, que sitúa la acción en 1940.

José Luis Cuerda justifica el desplazamiento de las ubicaciones fílmicas hacia el norte de la Península por tres poderosos motivos:

Metidos en faena, Rafael Azcona y yo decidimos en primer lugar trasladar los hechos narrados a Galicia por tres razones. Una, el que la sublevación militar triunfara rápida y sangrientamente en sus cuatro provincias no sólo no impidió la existencia de “topos” –quienes se escondieron durante años y hasta décadas de la represión franquista–, sino que hizo más dramática y prolongada su supervivencia. Dos, necesitábamos casas y calles de los años cuarenta y en Madrid, lugar en que Alberto Méndez sitúa las acciones, son hoy inencontrables. Y tres, las fachadas pétreas –entre cincuenta y ochenta centímetros de espesor en sus paredes– de las viviendas gallegas servían tanto para marcar el sigiloso secreto de su interior y la falsa apariencia de solidez como para remarcar la fragilidad, desarticulación y zozobra de las vidas que se contienen en esta historia³⁸⁵.

La Ourense fílmica es una ciudad de provincias, carente del esplendor fastuoso y derruido del Madrid de posguerra. Por sus calles casi sin automóviles, el tráfico rodado se reduce al movimiento de las carretas; las paisanas visten zuecos y alpargatas, y los varones del lugar chalecos y boinas; vendedores ambulantes, arrieros y afiladores en motocicleta pasean a lo largo y ancho de un “pueblo grande” esculpido en piedra. Los edificios, incólumes, arropan al vecindario con sus arcadas y sus sillerías de solidez monumental. No ha dado lugar a que la guerra provoque algún destrozo en esta milenaria arquitectura; el conflicto se siente como una pesadilla lejana; el horror de la trinchera ha quedado olvidado ya y los ourensanos se esfuerzan mirar al futuro. Se vive un ambiente de terror colectivo del que se eliden las sacas o los fusilamientos en masa tan propios de la primera derrota. La represión, en el filme, aparece bajo la forma de tortura psíquica; el miedo y los interrogatorios conviven con una “normalidad anómala” a la que los vencidos parecen haberse acostumbrado a estas alturas. No hay más remedio. Mientras en Madrid las bayonetas todavía están calientes, hace ya más de cuatro años que en Galicia llegó, por adelantado, el primero de abril de 1939 anunciando que el ejército rojo había sido cautivo y desarmado.

La supresión de personajes como Eulalia conlleva que queden eliminadas las referencias al mundo carcelario, así como las alusiones directas al hambre y las legiones de pícaros en torno suyo. Tampoco el filme menciona la cartilla de racionamiento y las

³⁸⁵ Azcona, Rafael, y Cuerda, José Luis, *Los girasoles ciegos* (guión cinematográfico), Madrid, Ocho y Medio, 2006, pp. 9-10.

colas para obtener los alimentos, ni el chocolate pétreo que hay que amasar lentamente en la boca para poder tragarlo; aunque la comida sigue siendo un bien preciado, por escaso, en la mesa de Elena hay pan en abundancia, incluso para los niños que, bajo el pretexto del juego, han venido en realidad como tapadera para acallar ciertos rumores que podrían comprometer a Ricardo. Pero, a pesar de que en Galicia no parece implantarse una economía de guerra, no corren buenos tiempos para los perdedores. El clasismo abstracto del texto se concreta en el añadido de la portera, una beata amantillada, sobrina de la dueña, que acosa amable pero enérgicamente a Elena para que pague el alquiler. Su dominio ideológico –va a misa– y económico –participa en la propiedad de bienes inmobiliarios– nos hace conscientes de su superioridad sobre los Mazo, si es que no lo ha conseguido ya su tonillo condescendiente. La caridad es otra manera más de humillar al vencido.

Elena, que esperaba ante la puerta del piso, la abre. En el umbral, LA PORTERA.

ELENA

Buenos días. Perdón, es que estaba en el baño...

PORTERA

Buenos días.

Mi tía, ya sabe usted cómo es... Nada, que se empeña en que vuelva a presentarle el recibo, como hoy ya estamos a quince.

Y le presenta un recibo.

ELENA

El viernes... el viernes, que entregaré unos trabajos.

Y empieza a entornar la puerta. Pero la Portera tiene ganas de hablar.

PORTERA

Si fuera por mí ya sabe usted que no habría caso...Pero una es una mandada...

ELENA

Lo sé, lo sé. Es que tengo que llevar al chico al colegio...

PORTERA

La obligación es lo primero...A ver si no. Yo ahora precisamente voy a misa. ¿Entonces, le digo que el viernes a más tardar?

ELENA

Eso, eso...³⁸⁶

En cuanto a los cambios en la ubicación temporal, no son en absoluto azarosos. No sólo se adelanta la acción a 1940, sino que se produce una compresión temporal por la que hechos que en la cuarta derrota están alejados en el tiempo, en el filme en cambio

³⁸⁶ *Ibidem*, pp. 22-23.

se acercan hasta hacerse simultáneos: la huida de Elenita y Lalo es la primera escena del filme que transcurre en casa de los Mazo. La compresión obligará, también, a suprimir las progresiones, las iteraciones y las redundancias, acentuando el ritmo fílmico e intensificando los sucesos, algo lógico, por otra parte, en una cinta de apenas hora y media de duración objetiva.

Asimismo, otras circunstancias temporales quedan afectadas por la translación del presente narrativo desde 1942 a 1940, como el cambio en la fecha de la desaparición de Ricardo, que en el relato literario podría situarse, presumiblemente, hacia 1939, cuando las fuerzas de Franco sitiaron la capital de España. En cambio, en la ficción fílmica se nos informa de que fue en 1936 cuando se perdió todo rastro del patriarca Mazo. Este giro se produce tanto por la estrategia de compresión temporal como por la de translación espacial; la rápida toma de Galicia, que cayó prácticamente en el acto, el mismo año de comienzo de la guerra, hubiera complicado mucho el mantener a Ricardo fuera del armario hasta fecha tan tardía en zona nacional. Se impone, acertadamente, la razón de los hechos históricos, en beneficio de la verosimilitud del relato.

La supresión de las introspecciones y la eliminación del relato epistolar de Salvador redundan a favor de la exteriorización de acciones y diálogos escenificados en el “presente continuo” tan querido por la narración fílmica (y en el que podemos observar claras reminiscencias teatrales). La palabra hablada tiene una presencia abrumadora, frente a la ausencia casi total de la palabra pronunciada en *off* como expresión típica del pensamiento en el cine³⁸⁷.

La escenificación propicia desarrollos espaciales, como los del convento, el claustro y otros recintos sacros. La primera imagen, un plano secuencia del retablo en la capilla del seminario, muestra a una virgen con niño que refuerza asociaciones simbólicas con Elena y Lorenzo, aún más intensas cuando el cierre del filme nos lleva de nuevo a la misma imagen y devuelve a los espectadores la conciencia de la naturaleza elíptica, mágica, de la historia que se deja envolver por su círculo sagrado. En él, el tiempo fluye de forma lineal, a medida que progresa hacia adelante, sin retrocesos, la mostración cinética en “presente”. Pero el filme se cierra en el sitio exacto donde se abre, como si esa línea temporal no fuera recta, sino curvada y cerrada en

³⁸⁷ La excepción se produce en la escena de apertura, cuando Salvador está rezando en la capilla, y se dirige directamente a dios en su rezo, que oímos, auricularizado, pese a que el diácono tiene los labios cerrados, y las manos juntas, en actitud orante, le tapan la boca.

torno a la idea de viaje, el que emprende Salvador en la capilla y que le devuelve otra vez allí tras haber vivido una experiencia iniciática con efectos entrópicos. ¿Y no es “viaje” la segunda acepción de la palabra “derrota”?

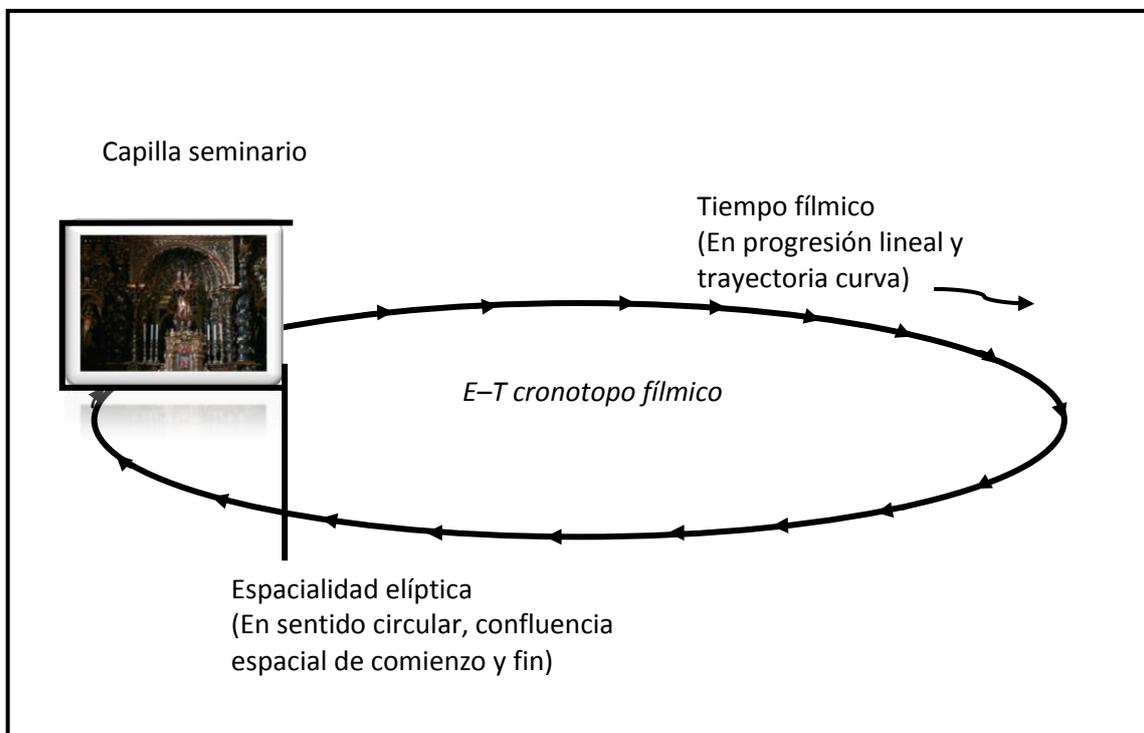


FIGURA 14 TIEMPO LINEAL Y ESPACIO ELÍPTICO EN *LOS GIRASOLES CIEGOS*

La transformación del relato analéptico en diálogo “vivo” mantiene algunas de las reflexiones epistolares de Salvador; la estructura dialogal propicia un desdoble del personaje: el joven diácono aparece transubstanciado en llama de amor candente; el rector, voz de la experiencia, asume la conciencia de sus pecados.



FOTOGRAMA 41

El hermano Salvador sufre una gran metamorfosis externa. Las formas redondeadas y concupiscentes del cerdo “untuoso” del cuento son sustituidas por una presencia varonil más rotunda (fotograma 41).

La película emplea un léxico mucho más desgarrador y explícito que su referente de papel y tinta. En las antípodas de la verdad poética, los circunloquios, las perífrasis, los eufemismos y las alusiones metafóricas con que el Salvador literario se refería a la Carne se sustituyen por una expresión mucho más llana: “He matado”. Su aspecto cándido se opone a la guerra y a los horrores de lo que ella representa, frente a un padre rector que se deshace en alabanzas hacia el sacerdocio como ejemplo de milicia. Pragmáticamente, sin mover un músculo, el director espiritual presenta a Cristo como guerrero de la Fe, justifica el conflicto como Cruzada contra el Mal y “endulza” a Salvador el trago amargo de la derrota. El diálogo añadido por la ficción fílmica es un alarde de agilidad narrativa:

Salvador saca precipitadamente del bolsillo de su sotana la pistola y la pone encima de la mesa. Mientras:

SALVADOR

He matado. He fusilado a gente. Los he rematado en el suelo, mientras me miraban a los ojos. Yo tenía que cerrar los míos. Me temblaba la mano. No acertaba. Y tenía que volver a disparar...Y he pecado muchísimo.

El Rector se apresura a coger la pistola, a quitarle el cargador –como un experto– y a guardar todo en un cajón de su mesa.

RECTOR

Por eso no te preocupes. Quiero decir que no te preocupes más de lo necesario. De los pecados nos ocuparemos Nuestro Señor Jesucristo –que ya tuvo su guerra en la cruz– y yo, y de los problemas, tú y... yo otra vez.

Del mismo cajón en el que ha guardado la pistola saca ahora un par de caramelos, le da uno a Salvador y se mete otro en la boca. Después, se levanta, va hacia la ventana, meditabundo, un dedo entre las cejas. Salvador, mientras, se ha metido el caramelo en la boca³⁸⁸.

En la película, la confusión y la zozobra de Salvador son consecuencia inmediata de los terrores que ha visto y padecido en la guerra, hasta tal punto que, antes de conocer a Elena, ya se ha producido la quiebra de su fe; en la secuencia nocturna en que Salvador llega al colegio, maleta en mano, nos encontramos con un bisoño ex combatiente que guarda su uniforme, aún impregnado del olor a trinchera, en un rincón del ropero; hace menos de un año que la guerra terminó y su evocación se sigue haciendo en presente perfecto. Sin sotana, Salvador parece un niño perdido; su derrota

³⁸⁸ Azcona, Rafael, y Cuerda, José Luis, *Los girasoles ciegos, op. cit.*, pp. 17-18.

íntima se constata en que se ha hecho hombre en el frente de batalla, donde la carne ha cedido a los instintos y ha sido tan fácil vivir en pecado mortal; en el cuento, aunque el diácono está fuertemente impactado por sus vivencias bélicas, aquello que conmueve los cimientos de su fe se llama Elena.



FOTOGRAMAS 42, 43 Y 44 A la izquierda, Deborah Kerr durante la escena de la tortura de los mártires en el circo romano del filme *Quo Vadis* (Mervyn Le Roy, 1951), y en el centro, fotograma de *La señal de la cruz* (Cecil B. DeMille, 1932).

La actualización que conlleva la narración fílmica hace que el sumario de acciones retrospectivas cobre vida en el presente mediante la escenificación. Se añaden, además, detalles que subrayan la debilidad de la vocación en Salvador, como la sucesión –iterada en dos momentos distintos de la secuenciación fílmica– de planos subjetivos de un libro donde se muestran ilustraciones de una mártir semidesnuda, cuya iconografía recuerda a la de las devotas cristianas del género *peplum*, y también vagamente a Elena. La imaginería del martirologio alerta de que en la película, el primer (y único) centro de interés es la mujer, y el niño un pretexto para acercarse a ella (fotogramas 42, 43 y 44). Salvador-león querría “devorarla” arrancándole la ropa a jirones. Su obsesión acabará llevándole a cometer actos deshonestos impropios en un hombre de la Iglesia. El tándem Azcona-Cuerda expone las debilidades de la carne en Salvador de forma mucho más explícita y violenta que en el texto literario, llevando el erotismo al límite de lo pornográfico.

No sólo Salvador, sino también el propio autor cinético es proclive a relacionar a la madre con la idea de la inmolación. Cuando los fascistas irrumpen en el hogar de los Mazo, Elena y su hijo atravesando el pasillo recuerdan las imágenes cinematográficas de esas mártires cristianas en la columna o caminando por el corredor del foso hacia los leones en el circo romano (fotograma 45). Más adelante, las referencias cruzadas a

Elena como víctima de sacrificio quedarán de nuevo expuestas en el transcurso de la secuencia en la cocina, añadido fílmico parte de una escena más amplia y profundamente modificada con respecto a la cuarta derrota.

HERMANO SALVADOR

Lorenzo me dijo que era hijo único...Y he sabido que tiene una hermana.

A Elena le tiembla la botella en la mano:

ELENA

Bueno...Sí, sí... Pero no vive con nosotros.

HERMANO SALVADOR

Coge el vaso. Bebe un sorbo. Y le espeta, dolido al sentirse engañado.

Sé también que ni Lorenzo ni ella están bautizados. Y que a la chica y a su amante los busca la Policía. Y que su marido era un rojo de mucho cuidado... ¡Masón y republicano! ¡Una joya, vamos!

Elena, que estaba dejando la botella, se vuelve aterrada. El hermano Salvador está tomando otro sorbo de coñac. Luego, sigue en el mismo tono:

HERMANO SALVADOR

¿Se da usted cuenta de que si Lorenzo se muere, es un ejemplo y no lo quiera Dios, se condenaría al Infierno para toda la eternidad?

[...]

No se justifique. La comprendo.

El hermano Salvador se ha animado con su discurso, se ha levantado y, en cucullas, se ha posado a los pies de Elena y ha cogido las manos de ella entre las suyas.

HERMANO SALVADOR

No hay maldad en su cara, Elena. La comprendo y la compadezco. Lo que tiene que haber pasado. Menudo infierno: Un marido masón y republicano que no le deja bautizar a sus hijos. Una cría que se le fuga con un poeta comunista...Una mártir usted. Pobrecita³⁸⁹.

En la cuarta derrota, la inclinación de Salvador hacia Lorenzo es genuina porque le recuerda al niño que fue; consecuencia de la brusca transición hacia la madre, la identificación Salvador-Lorenzo queda suprimida en la cinta, y con ella las alusiones que, a modo introspectivo, el diácono hacía en el cuento sobre su infancia y juventud primera. El Salvador fílmico se siente atraído hacia Elena antes de haber reparado en su hijo; ello se manifiesta de manera evidente y directa cuando la madre lleva al niño al colegio por primera vez. La mirada de Salvador es procaz, y está llena de intención y deseo. Marcando las distancias respecto de la imperturbable Elena literaria, su *alter ego*

³⁸⁹ *Ibidem*, pp. 86-87.

de celuloide tiembla y se sonroja ante el empuje arrollador de un joven gallardo y lleno de vida.



FOTOGRAMA 45

Cuerda coloca a Salvador en el territorio fronterizo de la tercera España, y traza un retrato más humano que el del tenaz diácono del cuento. El añadido cinematográfico del hermano Venancio libra a Salvador de las sospechas de patriotismo exacerbado, lo que permite presentarle como un individuo no tan marcado ideológicamente por las consignas del Movimiento. Ello puede apreciarse desde el diálogo de arranque, en el seminario, cuando interpreta el conflicto bélico como una guerra sangrienta y no, tal como hace el rector, como una Cruzada para salvar a España de los enemigos de la Fe. En consecuencia, desaparece la construcción teológica que el Salvador literario expresa en lenguaje altisonante. Cuando Elena, en la película, afirma de él que “es un místico”, está contando a Ricardo una mentira piadosa. Lo sería en la cuarta derrota; aquí, el diácono se muestra como un hombre cegado por el deseo de poseer a una mujer que, por motivos no muy claros, al menos para él, se le resiste.

Aun así, el diácono recreado por Azcona y Cuerda no es en absoluto un individuo secularizado. Sus alocuciones en el parvulario contienen referencias bíblicas que suponen un desplazamiento del tema del Pecado Original desde el ámbito especulativo de la carta al rector hasta el aula. Los monólogos, escenificados, mantienen la idea primitiva contenida en el cuento acerca de la enseñanza como medio de sometimiento y dominio.

ESCUELA/ AULA. DÍA

En el encerado, una mano escribe en grandes letras mayúsculas:

PECADO ORIGINAL

El hermano Salvador, la tiza en la mano, dibuja, con evidente torpeza, pero no sin expresividad, una mujer desnuda que ofrece en la mano una manzana a un hombre también desnudo. Un ángel aparece detrás de ellos blandiendo una espada.

HERMANO SALVADOR

Dios les había permitido comer todas las frutas menos una. Y esa, precisamente esa, fue la que ellos comieron. Llegó la mujer, Eva, y se la ofreció al hombre, Adán. Y Adán mordió la fruta...

Se señala la nuez en su garganta.

Mirad, aquí está: el bocado de Adán. ¿Veis? Y, en ese mismo momento, Dios envió a su infantería arcangélica... *Señala al ángel del dibujo.*

y expulsó a nuestros primeros padres del Paraíso.

Los expulsó a ellos y nos expulsó a todos para siempre. Se acabó el vivir sin trabajar y el parir sin dolor. Llegaron las guerras y la muerte. Se nos metió el pecado en la masa de la sangre.

El dramatismo con el que el hermano Salvador pronuncia las últimas frases impresiona a los niños más que el significado de estas, ajeno por completo a sus vivencias³⁹⁰.

Contra las cuerdas tensadas

La tragedia de los Mazo Martínez, en la película, no afecta sólo a su núcleo familiar, sino a su intimidad. Un Ricardo inexpresivo y frígido, que acentúa la pérdida de vigor en el referente literario, está en el origen de la insatisfacción de su esposa. La anulación de la feminidad es un factor añadido por la ficción fílmica. La Elena creada por Azcona y Cuerda tiene en cuenta la contundente fisicidad de la actriz que la interpreta. En la cuarta derrota, Elena sólo es una voz sutil, una imagen tenue que el lector viste con sus propios ropajes, y que el autor insiste en describir como un ser ultraterreno, definitivamente deshumanizado por la saturación de virtudes angélicas con que la adorna. La Elena de carne y hueso que, durante siete semanas y media de rodaje, habitó el cuerpo sinuoso de Maribel Verdú, es humana y contradictoria, y se muestra, en consecuencia, menos paciente y más ansiosa por sentirse una mujer deseada. De ahí su temblor, y su sonrojo.

³⁹⁰ *Ibidem*, p. 50.

El matrimonio creado por el tándem Azcona-Cuerda está en plena crisis; el ardor sexual se diluye en un laberinto de fingimiento y mentiras; mientras, en la cuarta derrota, Elena se mantiene como un baluarte: sólo desea a su esposo, sólo desea estar junto a él y, a su manera, es feliz a su lado. La burbuja de felicidad cotidiana es efímera y frágil, cierto, pero hay que defenderla a toda costa ocultándola. La Elena fílmica es más descuidada y está cansada de su rutinario teatro, cansada de consumirse en el fuego interior que la devora y cuyas brasas parecen no quemar a su marido, aquejado de una impotencia psicológica que le vuelve indiferente a los reclamos de su esposa. Esta es, probablemente, la derrota más lacerante del filme, la ruptura del proyecto familiar y la atomización de sus miembros en su propio sufrimiento y en sus propios motivos. Visión honesta de la realidad humana, donde los templos guardados por las hijas de Eva muestran sin reparos sus fracturas.

La personalidad de Salvador, en el filme, también sufre cambios. El joven diácono adopta ante el mundo una actitud más amable, más conciliatoria y menos fundamentalista que su correlato literario. El desdoble propiciado por el añadido de un nuevo carácter, el hermano Venancio, desvía buena parte del celo nacionalcatolicista característico del diácono en el cuento. La película nos muestra solamente a un hombre que aprovecha la ocasión propicia para acercarse, mediante argucias, a la mujer que le interesa. En la cuarta derrota, Salvador descubre a Elena en el momento en que oye su voz y se gira para mirarla. Cree enamorarse de una Eva sin mácula, e intenta desnudarla poco a poco de sus sucesivas capas de recato y recelo. El Salvador fílmico, impelido por el rápido ritmo de la narración y por la reducción de la amplitud en el marco temporal de la historia (de los seis meses del cuento a los aproximadamente dos en la película), se muestra más osado; como resultado, la sensación física de la indefensión de Elena es mucho mayor que en la cuarta derrota. En la primera conversación entre el diácono y Elena (añadidura fílmica), Salvador, sin un asomo de timidez o de circunspección, consigue poner a Elena en un compromiso porque el joven se ofrece a visitarla, a merendar o pasear con ella. El frenesí fílmico que marca la duración externa de la cinta, medida en el metraje, impediría un acercamiento gradual a Elena tan prolongado en el tiempo, pero este primer diálogo sintetiza a la perfección las conversaciones literarias del relato sumario, aunque la progresión se rompa. El trato hacia la mujer es el de un hombre que conoce perfectamente la carne, que se vence a ella y sabe responder a sus estímulos. No parece plantearse un dilema moral de hondo calado; su batalla se reduce a

mera retórica. Salvador, en la película, no sufre como en el cuento, sino que se complace al notar que Elena no es indiferente a sus encantos.

Los cambios temporales son bien aprovechados por el autor cinético para desencadenar gags visuales y juegos semánticos. En la escena octava, en la secuencia de la capilla, el diálogo entre el padre rector y el diácono supone la exteriorización de introspecciones relativas a los pensamientos impuros del joven. La curvada Elena ofrece una visión turbadora. “Se bambolea” al mover las caderas ondulándose. “No viste con recato”, sino que “lleva unos vestiditos ligeros y ceñidos...” Con sorna, el rector pregunta, “¿Han empezado los calores, no?” Y es que, frente al invierno de la cuarta derrota, el filme sitúa el calendario solar a finales de la primavera y principios del verano. Si bien, ante la agitación de Salvador, el padre espiritual rectifica, “Me refiero a los propios de la época del año”, su ironía contiene una alusión inequívoca al calor sensual que la carne despierta en su pupilo. Tomar el aire servirá para refrescar las pasiones; el abanico o el agua de la fuente son fuerzas opuestas al fuego de la juventud; instrumentos de lucha contra el diablo. La clave está en no tensar demasiado la cuerda para evitar que se rompa.

En las secuencias protagonizadas o “presenciadas” (desde la topera) por Ricardo sigue funcionando la asociación vida-calor-deseo y muerte-frío-impotencia. Frente al esposo aún –en términos relativos– funcional del cuento –un hombre que trabaja animosamente, que se viste con ropa de calle, que responde, aunque con cierta dificultad, a las caricias de Elena, nos encontramos con un Ricardo solo y aislado, que se queja constantemente, que al final ni comer puede, porque ha comenzado a dejarse morir y no parará ya hasta lograrlo del todo. Su frigidez contrasta con la energía hormonal que desprenden los cuerpos de Salvador y Elena. Ella, bajo la combinación; él, bajo la sotana, por el “calor” cuyos rigores sólo los que están vivos –los que se sienten vivos– se encuentran en condiciones de sufrir.

La película transforma intensamente los diálogos literarios en los que Ricardo da pruebas de su debacle. La fusión fílmica de escenas independientes en el texto y los añadidos verbales y escénicos realzan el drama. Comprobémoslo en la siguiente secuenciación comparada:

<p style="text-align: center;">TEXTO LITERARIO</p> <p>Páginas 119-120; 1 (a); 1. (a)³; 2(a) y 128-130; 2. (b)</p>	<p style="text-align: center;">TEXTO FÍLMICO</p> <p style="text-align: center;">01h 00' 55''-01h 04' 22''</p>
<p>1 (a). Casa de los Mazo. Madrid. Algún momento de finales del invierno o principios de la primavera. Narrador heterodiegético omnisciente. Diálogo entre Ricardo y Elena. Desaparición indicaciones de <i>verba dicendi</i>. Presentación escenificada sin introducción alguna de fragmento narrativo-explicativo previo. Contigüidad psicológica con el inserto metaléptico inmediatamente anterior (página 115): “Hablar siempre en voz baja es algo que, poco a poco, disuelve las palabras y reduce las conversaciones a un intercambio de gestos y miradas. El miedo, como la voz queda, desdibuja los sonidos porque el lado oscuro de las cosas sólo puede expresarse con silencio”.</p>	<p>1. Plano de conjunto. Noche. Dormitorio de los Mazo, iluminado por el tenue resplandor de una bombilla. Ricardo, en calzoncillo, el torso descubierto, está sentado en la cama, de espaldas. Un vaso de coñac entre las manos, la cabeza gacha, en actitud reflexiva. Los hombros encorvados en resalte al contraluz. Un contraplano de conjunto muestra a Elena, afanada en la limpieza de la topera. Gesto de concentración en su tarea mecánica. Con el plumero repasa periódicos y libros, mientras su esposo, sin cambiar la postura, comienza la conversación.</p> <p>DESARROLLOS: concreción espacial de la puesta en escena del dormitorio y creación de atmósferas íntimas. Impresión subjetiva de clandestinidad.</p> <p>TRANSFORMACIONES:</p> <p>Translación ubicaciones fílmicas: de Madrid a Ourense.</p> <p>Desplazamiento del tiempo de la historia: de 1941-42 a 1940.</p> <p>Translación temporal hasta un momento indeterminado de finales de la primavera y comienzos del verano. El calor del estío oceánico ha arribado ya a la Cornisa Cantábrica.</p> <p>2. Lorenzo no volverá a ese colegio.</p> <p>—Lalo tenía razón. Me cazarán aquí como a un conejo. (Plano tres cuartos en conjunto de Elena en la topera, donde sigue pasando el plumero con ahínco).</p> <p>— ¿A qué viene eso, Ricardo?</p> <p>Ricardo, en plano medio corto, dirige una mirada oblicua hacia el lugar donde se encuentra Elena. Su rostro desolado se destaca contra el fondo de la habitación.</p> <p>— ¿Es que no lo entiendes? Ese fraile, cura o lo que sea... (Vuelve la mirada hacia algún punto en el vacío)... Ése cabrón se está oliendo algo. (Plano</p>

1. (a)'. “—El niño no volverá al colegio. Diles que está enfermo.

—Eso levantará aún más sospechas.

—Pero no podemos exigirle que soporte eternamente los acosos de ese fraile. Tenemos que cambiarle de colegio, o lo que sea.

—Los dos aguantaremos a ese untuoso, no te preocupes”.

medio de Elena, que al oír estas palabras ralentiza el frenesí de su zafarrancho *nettoyant*. Y baja los ojos. Nuevo plano medio corto de Ricardo, aún de perfil. Suspira hondo, timorato. El contraplano medio nos devuelve a Elena aún con los ojos bajos. Con voz tenue habla a su marido).

—No. No es eso... (Y hunde más la barbilla en el pecho, como triste. En ese momento, levanta la cabeza, entreabre los labios y mira con recelo, pergeñando ya una excusa humanitaria para explicar al marido las acometidas de Salvador).

—...Es otra cosa. (Y baja de nuevo los ojos, esta vez sólo por un instante. Plano medio corto de Ricardo, que la contempla algo confuso, y le pregunta).

—¿Otra cosa? (Unos segundos de duda, calibrada en el tono de su voz y en su mirada incrédula. Plano mantenido en medio corto). ¿Qué cosa?

Elena, en plano medio, desde la oscuridad, se muestra más firme en su mentira. La mirada huidiza la traiciona, pero Ricardo, desde su posición, no puede verla. Avanza lentamente hacia la salida, en dirección a Ricardo. La cámara la acompaña. Todavía con el plumero, pero sin usarlo:

—No sé... Es un místico. Ésa idea de hacer cura a Lorenzo... Pero estoy segura de que no tiene idea de que sigues con vida... Eso seguro... (Ahora mira a Ricardo). Asesinado por los rojos. Él mismo lo dijo. (Fingiendo inocencia, como extrañada) ¿Y lo de la beca?

Ricardo, en contraplano medio, bebe con rabia el contenido del vaso, de un tirón, y lanza una amarga mirada a su mujer. Se siente impotente, y le gustaría proteger a Elena y a su hijo. Quizá esté celoso, también... Reacciona, finalmente:

—Lorenzo no vuelve a ese colegio. (Ricardo se incorpora y sale del plano medio. Un plano tres cuartos de conjunto muestra a Elena saliendo del escondite. Barrido de acompañamiento y plano de conjunto, en tres cuartos, de los esposos).

—No. Sería peor. (Con nerviosismo) Entonces sí que se pondría a indagar y saldrían a relucir tus antecedentes (Cae en la cuenta). ¡Ah! Y además dentro de poco vendrán las vacaciones. El curso que viene podremos buscarle otro colegio.

2. (b). Casa de los Mazo, Madrid. En un momento posterior al del diálogo en 1 (a)', aunque aún no ha llegado el calor. "Pese al frío, casi todas las ventanas estaban abiertas". Diálogo sin *verba dicendi*. Presentación escenificada sin narración introductoria explicativa. Abatimiento de Ricardo, consecuencia (deducible) del registro policial que se lleva a cabo en el fragmento anterior. Narración sumario. Narrador heterodiegético en tercera persona. Progresión lineal dentro de la analepsis. Elena y Ricardo se consuelan "escondidos el uno en el otro". Diálogo sobre los hijos y las ideas. Narración sumario. Narrador heterodiegético en tercera persona. Progresión lineal dentro de la analepsis. Elena y Ricardo hacen el amor en silencio, "para seguir guardando el secreto de la vida".

(Ricardo se gira hacia el coñac sobre el escritorio. Elena alarga la mano para impedirlo).

DESARROLLOS: desarrollo del diálogo entre Ricardo y Elena. Nuevos elementos argumentales. Elena está limpiando. Ricardo menciona a Lalo. Tiene mucho miedo; cree que Salvador sospecha algo. Elena miente. Ricardo está celoso. Lorenzo ha dicho al diácono que a su padre lo han matado los rojos. Ricardo está furioso.

TRANSFORMACIONES: cambios en la literalidad de dichos diálogos con respecto al texto literario. Elena no se refiere a Salvador como "ese untuoso".

Transformaciones derivadas de la translación temporal: las vacaciones estivales están cerca. No hace frío, sino calor. Ricardo no lleva puesto el pijama por esta razón.

Transformaciones temporales menores, que afectan a la escenificación: es de día, no de noche. Ricardo sale a gritar a la calle en pleno tránsito.

Transformaciones espaciales: la escena no transcurre en el salón, sino en el dormitorio. Ricardo abre la ventana del dormitorio, no la del salón.

3. Beber hace daño a Ricardo.

Elena coge la botella, la guarda en el regazo y acaricia el mentón de Ricardo. Le dice

“—No bebas más, Ricardo, te estás matando.

— ¿Beber es lo que me está matando? No digas bobadas.

—Necesitamos estar lúcidos para...

—Para vivir como si no existiéramos, ¿es eso?

—No, para seguir juntos, para resistir todo el tiempo necesario. No me gusta que Lorenzo te vea tan deshecho. Por favor...

Con un gesto rápido retiró la botella de la mesa y fue a la cocina a guardarla en la fresquera. La casa estaba a oscuras y la tenue luz del pasillo sólo insinuaba los perfiles de las cosas. Aun conociendo la casa como la palma de la mano, había momentos en los que tenía que caminar a tientas. Cuando Elena regresó al comedor, la luz estaba encendida y su marido asomado a la ventana abierta de par en par. Pese al frío, casi todas las ventanas estaban abiertas para que el olor a manteca quemada y a coliflor revenida no impregnara su pobreza. Serían las diez de la noche y Lorenzo hacía tiempo que dormía.

Como si quisiera protegerle de una lengua de fuego, se precipitó sobre Ricardo con tal vehemencia que le hizo caer al suelo. Así permanecieron, arrebujándose con su cuerpo, hasta que comprobaron que otras voces y otros silencios daban los hechos por no ocurridos. Nada alteraba el frío.

Casi inmóviles, fueron desplazando suavemente con sus cuerpos el aire que mediaba entre sus cuerpos, entrelazándose hasta guarecerse mutuamente de la noche y sus miradas. Escondidos el uno en el otro hablaron del miedo, de Lorenzo y su entereza cómplice, de Elena huida, de la necesidad de no caer en el desánimo.

—No es eso, Elena, es estupor. No por haber perdido una guerra que ya estaba perdida el día en que empezó, es otra cosa.

— ¿El qué?

—Que alguien quiera matarme no por lo que he hecho, sino por lo que pienso...y, lo que es peor, si quiero pensar lo que pienso, tendré que desear que mueran otros por lo que piensan ellos. Yo no quiero que nuestros hijos tengan que matar o morir por lo que piensan.

Rompí en un lamento sofocado, gutural y sordo, que su mujer fue rebañando con los labios, buscando con su lengua los ojos de su esposo y apretando sus labios contra el llanto. Gota a gota, fue sorbiendo el dolor de su marido. Y también su

suavemente, con dulzura:

—Te hace daño... (Coge el vaso de coñac, sale del plano y deja a Ricardo en el centro, mirándola desconsolado).

— ¿El coñac? (Plano medio de Elena, que se vuelve. Le observa seria, expectante. De nuevo un plano tres cuartos de conjunto, con Ricardo que musita inexpresivamente). No, yo sé lo que me hace daño. Yo sé lo que me está volviendo loco (Contraplano medio de Elena, que sale de la pieza. Ahora, Ricardo en monólogo). Que esos hijos de puta me cacen y me acribillen. Que me quieran matar por lo que pienso. Eso es... (Balbucea, conmovido) lo que me hace daño. Mucho, ¡más que el coñac, seguro! (Llora). Yo no quiero seguir viviendo en esa ratonera (señala el cuchitril). ¡Cojones, no tengo por qué! (Poniendo una mano sobre el escritorio. El tono de su voz comienza a elevarse). ¡Y no voy a traducir más esta mierda del wolframio, sólo para que el cabrón de Hitler sea el amo de Europa! (Gritando) ¡Y a mi hijo no le va a hacer nadie cura! (Desaforado) ¡Me cago en Dios! (Elena, alarmada por el escándalo, entra de nuevo en el dormitorio matrimonial. Corre frenética hacia el esposo). ¡Ricardo! (Un plano tres cuartos muestra a éste abriendo la ventana y vociferando para que le escuchen en la calle) ¡Me cago en Dios! (Plano de conjunto de ambos esposos. Elena se abalanza sobre Ricardo. Le alcanza por detrás y le tumba con urgencia en el tálamo nupcial. Ricardo cae como un peso muerto en el suelo, y parcialmente desplomado entre la cama y el piso, se deja besar y acariciar por su esposa. Ricardo no es consciente de la gravedad de lo que acaba de ocurrir. Mientras suena *in crescendo* la música extradiegética melancólica, Ricardo se deja querer por Elena. Besos en plano medio conjunto. Ricardo, exánime, no responde. Elena está desesperada. Su boca recorre en plano medio el torso de Ricardo, intentando provocar su reacción. Primer plano de Ricardo, que cierra los ojos.

TRANSFORMACIONES:

Fusión temporal, en una única secuencia, de los fragmentos 1(a), 1 (a)' y 2(b).

Los diálogos bosquejados en 2(b) se convierten en un único monólogo con algunas reminiscencias sobre las ideas políticas del patriarca Mazo. “Que

rabia.

Elena se levantó, cerró la ventana, apagó la luz y, a tientas, se acercó a Ricardo, que seguía inmóvil en el suelo tiritando. Tomó sus manos, suavemente le forzó a que se levantara y, sin soltarle, le llevó hasta el dormitorio con una dulzura que empezó con besos y caricias en la cara humedecida por las lágrimas y terminó desnudándole con la misma delicadeza con la que vestía al niño. Tuvo que reconstruir el camino de las caricias de antaño y jaderar quedamente para atraer las pasiones enterradas en los rincones del miedo. Ayudó a que las manos de Ricardo emprendieran la búsqueda de sus secretos y terminó arrodillándose para llamar con los labios el vigor que se escondía bajo todas las tristezas. Cuando obtuvo respuesta, en el suelo para eludir los chirridos de la cama, se enzarzaron en un cúmulo de posesiones que tuvo lugar sin un jadeo, sin un grito, sin un te quiero para seguir guardando el secreto de la vida”.

2. (a). Progresión lineal dentro de la analepsis. Narrador heterodiegético omnisciente. Relato iterativo. Narración sumaria retrospectiva. Párrafo ilustrativo explicativo. Rutina escolar y resistencia de Lorenzo a ir al colegio. Incursión de la voz dialógica: “Tenemos que ser fuertes para ayudar a papá”. Metalepsis: “Eran los tiempos de lo

me quieran matar por lo que pienso”.

Cambios espaciales en la puesta en escena: la secuencia completa transcurre en el dormitorio y la topera anexa. No hay traslado de personajes desde el salón. La casa no está a oscuras. Elena no va a la cocina a guardar la botella en la fresquera. Tampoco camina a tientas. Las ventanas no están abiertas para airear la casa y eliminar el mal olor de las fritangas. Las fallebas están siempre echadas y las cortinas corridas, a pesar del calor reinante.

Cambios actitudinales: el consuelo mutuo amaina a Ricardo en el cuento; el Ricardo fílmico está fuera de control, se rebela y maldice. Los arrumacos de Elena son una estrategia para controlar el histerismo de su esposo. Elena no desnuda a Ricardo, ni toma sus manos, ni apaga la luz, ni le conduce suavemente a parte alguna. No vemos a Ricardo responder a las caricias de su mujer. Ricardo no tiritita, y tampoco llora; Elena no sorbe sus lágrimas.

AÑADIDOS

Menciones a la situación política en la Europa fascista. Hitler y el wolframio español.

SUPRESIONES

Supresión de la escena literaria en que el matrimonio se consuela mutuamente. Supresión consecuente del diálogo sobre los hijos y las ideas.

Elipsis parcial de la escena amorosa.

SUPRESIONES, TRANSFORMACIONES, FUSIONES Y DESPLAZAMIENTOS

Con respecto a 2.(a)., se suprimen las incursiones introspectivas de la metalepsis, los párrafos iterativos que describen la rutina escolar se desperdigan a lo largo y ancho de la cinta y las palabras alentadoras de Elena a su hijo,

<p>incomprensible”.</p> <p>“Cada mañana, las resistencias del niño a ir al colegio adquirían formas nuevas: unos días fingía una tos que le hacía vomitar el desayuno, otros un dolor insufrible de estómago le mantenía con la cabeza entre las rodillas mientras su madre trataba de vestirle con dulzura, otros, sin más, lloraba dócilmente.</p> <p>Sólo cuando la evidencia hacía inevitable el camino del colegio, abandonaba sus lamentos en favor de una resistencia pasiva que multiplicaba el tiempo necesario para dar un paso, para recibir un beso o guardar el cuaderno de tareas en la mochila de cuero.</p> <p>Elena, ya en la puerta del colegio, empujaba suavemente a su hijo hacia el interior del patio y le susurraba al oído una frase cómplice:</p> <p>—Tenemos que ser fuertes para ayudar a papá.</p> <p>Después, permanecía junto a la valla del recinto hasta que un coro de voces infantiles comenzaba a cantar <i>Montañas nevadas</i> o cualquier otro himno patriótico. La rutina de lo oscuro comenzaba con la ternura de esas voces que ensalzaban epopeyas desconocidas con palabras ininteligibles para ellos. Eran los tiempos de lo incomprensible y nadie trataba de entender lo que ocurría”.</p>	<p>transformadas, se desplazan a otro momento de la secuenciación (Escena 8, final de la secuencia 7; 0h 53’ 04’’-0h 54’ 48’’), que asimismo funde dos pasajes literarios distintos, localizados en las páginas 108 -110 (“No quiero ir al colegio, papá”) y los párrafos iterativos de 2.(a). (“Tenemos que ser fuertes para ayudar a papá), descartados en la secuencia analizada en el presente cuadro comparativo.</p>
---	--

CUADRO 4 SECUENCIACIÓN COMPARADA. LA DEBACLE DE RICARDO MAZO EN *LOS GIRASOLES CIEGOS* CUENTO Y *LOS GIRASOLES CIEGOS* PELÍCULA

De tanto tensarla, la cuerda acabará rompiéndose. El relato iterativo, en la cuarta derrota, nos informa de que fueron dos los encuentros –forzados– fuera del claustro escolar, la terraza de un café el lugar de los *tête à tête* y leche y mojicones el refrigerio. El filme simplifica este cortejo galante en un único momento, al tiempo que suprime las introspecciones relativas a la armonía que Salvador siente cuando está junto a Elena. No son necesarias; el rostro flamante del diácono exterioriza su arrobamiento tras tropezar con ella en la calle por casualidad. Los calores estivales favorecen la sustitución del motivo alimentario por un helado de vainilla, lo que da pie a nuevas situaciones comprometidas, inéditas con respecto al texto. Se produce asimismo un desplazamiento temporal en la conversación sobre el futuro de Lorenzo, que transcurre durante el paseo fílmico con el cucurucho en la mano y la presión de Salvador arremetiendo contra Elena sin más prolegómenos que el atrevimiento de su recíproca atracción y la confusión que sobre ambos produce. Los balbuceos de Elena siembran dudas: “Hablar así de sopetón

del seminario en la calle...”. La mirada gacha, acorralada, ¿está invitando, – inconscientemente desde luego–, a Salvador a ir a casa?

Y, en una secuencia anterior, también añadido fílmico, el diácono persigue a su presa hasta modas Bujanda. Ella, al advertir su presencia, asoma el rostro con precaución para espiarle (fotograma 46), luego sale del portal, camina un trecho como siguiendo su rastro, parece darse cuenta de lo que está haciendo, se llama al orden, niega con la cabeza y, casi imperceptiblemente, se lleva la mano al pecho, con un gesto de contrición; recuerda, quizás, que es una mujer casada y que se debe a su cónyuge, y se vuelve sobre sus pasos. Los magníficos ojos oscuros de la Verdú, centelleantes, reflejan el momento de duda. Elena-Maribel es una brasa que se consume en la ausencia de un marido pusilánime, un cadáver decrepito que no se mueve, que no llora, al que apenas le brillan los ojos y casi ni respira, y cuya carne en descomposición debe reanimar si quiere obtener de ella algo de la tibieza que, sin embargo, no resulta suficiente para apagar su fuego. Elena-Maribel es una mujer pasional; ni Eva inductora ni Vestal custodia, sino Venus seductora que reivindica el placer legítimo al que aspira todo cuerpo poseedor de un sexo, frente a la irrealidad absurda de su prototipo literario.



FOTOGRAMA 46

La primera de las visitas de Salvador a casa de los Mazo se transforma profundamente respecto al cuento. El ingreso de Lorenzo en el seminario se convierte en tema iterado, porque es la segunda vez que se menciona en la cinta. El ofrecimiento del agua, y la sugerencia de que mejor, “quizás, un poquito de vino” (coñac, en el

filme), queda desplazado a un momento posterior a la charla sobre el futuro del niño, y no es consecuencia directa del calor callejero, sino del que siente Salvador tras haber visto a Elena correr por el pasillo en camisón, con las manos en los pechos y una atropellada excusa en los labios. El añadido, en la misma secuencia, de referencias a Elenita facilita que la alegoría martiroológica del sacrificio familiar quede completada. Elena es una santa, y Salvador le dispensa, de hinojos, una protección que en el cuento se produce en el interior de la casa de costura (a la que, en el filme, el diácono no llegará a entrar).

La invasión del ámbito doméstico supone un abuso de la autoridad física, moral y espiritual del fervoroso servidor de Cristo, que revela sobre Elena humillada una omnipotencia exacerbada con respecto al texto literario. “Yo lo sé todo”. La conversación que sigue se vuelve también más sinuosa que en el cuento. Salvador se muestra más violento, más vehemente. Sus amargas palabras, en el filme, contienen dejes de celos y acusaciones más directas de amancebamiento que las de la cuarta derrota: “¿Le ha dicho ya [a Lorenzo] que está buscándole padre?”. Elena, por su parte, no carcajea; se muestra temerosa, y su seriedad oculta una ira terrible, que se trueca en deseo ante el tacto agónico del joven, excitado por la textura de las piernas femeninas, un deseo por completo mundano, alejado de la reverencia paranoide del Salvador literario. Elena, en el filme, no siente asco del sapo viscoso que en el cuento la manosea idolátricamente, como si sus muslos fuesen el Arca de la Alianza. Elena-Maribel se estremece y su respiración se vuelve agitada, y sólo se serena ante la llegada de Lorenzo. El amante furtivo huye, y Elena comenta, irónicamente, al marido alfeñique, “No es cura, es diácono”; su mirada y su gesto rezuman sensualidad y contumacia: la vida llama a rebelión; Elena se ha sentido otra vez mujer durante un breve lapso; su belleza ha vuelto loco a un hombre de Dios y, desde el mismo impulso que le otorga ese poder, se vengará de su marido al reducirle a la condición de pelele a quien sólo resta interpretar el papel de doliente. Añadido fílmico ilustrativo es la secuencia cuyo arranque reproducimos:

PISO DE LORENZO/ DORMITORIO MATRIMONIAL. DÍA

Ricardo, siempre con el torso desnudo, desde el escondrijo le pasa libros a Lorenzo, que los deposita en pilas.

LORENZO

¿Y estos, por qué los tienes escondidos?

RICARDO

Porque si los encuentra la Policía los quema... Mira, este es de Antonio Machado... Él también tuvo que escaparse...

Lo abre y lee.

Dedicado... “A mi amigo y compañero Ricardo Mazo, con el afecto de su Antonio Machado”.

Ricardo empieza a leer un poema:

RICARDO

*Huye del triste amor, amor pacato,
sin peligro, sin venta ni aventura,
que espera del amor prenda segura,
porque en amor locura es lo sensato.*

*Ese que el pecho esquivaba al niño ciego
y blasfemó del fuego de la vida,
de una llama pensada, y no encendida,
quiere ceniza que le guarde el fuego.*

*Y ceniza hallará, no de su llama,
cuando descubra el torpe desvarío
que pedía, sin flor, fruto en la rama.*

*Con negra llave el aposento frío
de su tiempo abrirá. ¡Desierta cama,
y turbio espejo y corazón vacío!³⁹¹*

El añadido de este poema está cargado de intencionalidad. En amor, “locura es lo sensato”, pero el del hermano Salvador parece ser un “torpe desvarío”. El “fruto sin flor” podría aludir a la edad madura de Elena, y “la rama” al hecho de reclamar el objeto amoroso sin más esfuerzo que algún pequeño ardid de amartelado. Y la “negra llave” y el “aposento frío” quizás sean advertencias de la muerte que ronda próxima; los objetos revelan lo que dejará tras sí quien se marcha: el negro barrunto de la más insufrible derrota: la soledad.

En la segunda y última visita, que concluye con el suicidio de Ricardo, Salvador se abalanza sobre Elena y ésta, en los segundos más intensos de la película, filmados a ralentí, le abraza y le besa. No hemos de sorprendernos; la nueva lectura de la cuarta

³⁹¹ Azcona, Rafael y Cuerda, José Luis, *Los girasoles ciegos, op. cit.*, p. 96.

derrota no podría sino desembocar en la colisión de dos cuerpos incandescentes (fotograma 47). Elena, consciente de que en la combustión perdería mucho más de lo que podría ganar, sabedora de que la pasión dura un abrir y cerrar de ojos y que, en cambio, la familia es para siempre, inclina la balanza a favor de sus obligaciones como madre y como esposa. En el recuento de razones, pesan más sus compañeros de derrota que Adán en uniforme de soldado. En ningún momento se plantea un conflicto semejante en el cuento, cuyo punto de paroxismo gira en torno al suicidio. Por ello, la tragedia de la Elena fílmica es incomparablemente mayor que la se narra en el texto porque habrá de vivir con un sentimiento de culpabilidad provocado por su insensatez, un remordimiento que la voluntad de permanecer junto a los suyos no podrá aplacar. Elena se sobrepone a sus instintos, pero Salvador no cejará en su torpe desvarío; la firmeza necesaria para contener a la bestia ha llegado tarde; cuando al cabo de las dudas y las zozobras se impone la cordura, la mano que empujaba a Ricardo hasta la ventana hacía mucho tiempo que le había lanzado al vacío.

Como podemos apreciar, la transformación física de los personajes o la concreción de éstos bajo formas definidas no sólo afecta a un plano externo en el que afloran obligados cambios argumentales si se quiere mantener la coherencia del relato. Al optar por una humanidad carnalizada, o descarnada, que da como fruto un cruel retrato en clave neorrealista, el autor cinético ha intervenido sobre la substancia ética del cuento. Y ello es una operación delicada, que no se lleva a cabo sin traumas. Independientemente del resultado estético, que aquí no nos interesa, el horizonte ético queda, de alguna manera, tergiversado. Si el trasunto de la historia es el desgarró que el acoso sexual provoca en una familia inocente, habremos de advertir un cambio en la sustancia –desviado e intencional– con respecto a la idea original del cuento. Por ello, el compromiso que Cuerda manifiesta antes de firmar el prefacio del guión de *Los girasoles ciegos* nos parece más que discutible:

Los girasoles ciegos película se basa, pero no abarca ni retrata, porque sería pretencioso y pueril hacerlo, en *Los girasoles ciegos* libro. Eso sí, embarcados muchos de sus personajes en un vehículo estrictamente cinematográfico, que se detiene en las mismas estaciones y cuyo viaje transcurre por camino paralelo, quisiera haber llegado a un mismo punto final con el mismo sentido ético y con la misma autoexigencia artística³⁹².

³⁹² *Ibidem*, p. 12.

Pero, por mucho que *Los girasoles ciegos* película pueda interpretarse –y desde el punto de vista estrictamente comparatista, así nos vemos obligados a hacerlo– como una lectura viciada, hay que poner en relación a la obra resultante con su contexto de recepción. Que la cinta sea una lectura deturpada no significa, a nuestro parecer, que constituya una lectura perversa, porque no hay un asomo de mala voluntad en la nueva historia, que ha de entenderse extrapolada del territorio literario, lugar donde moran las más inverosímiles ficciones, e insertada en el territorio de la recepción espectral. El público contempla a Elena mientras ésta se saca el rubor a pellizcos en el cristal de la cocina, o más tarde, enfadada por el rechazo de Ricardo. O turbada porque Salvador recorre con los ojos su silueta en *négligé*. No le falta nobleza, ni ternura, ni entrega ni paciencia, aunque sus muchas virtudes tienen un límite, como en cualquiera de las espectadoras en las que puede generarse una más fácil identificación por vía empática. El atractivo físico del diácono la pondrá contra las cuerdas, porque se muere de ganas de que alguien le devuelva su feminidad perdida, reducida al estadio meramente reproductivo de su maternidad. Luego el acoso del joven, que no es un ser viscoso y repugnante como en el cuento, se vuelve más doloroso, al obligar a Elena a debatirse entre el deseo y el deber. Y esta lucha es más rentable en términos cinematográficos. Las vacilaciones de Elena son más creíbles; sus dudas, más interesantes para los congregados en las salas de proyección; el drama mucho más intenso: horada el triángulo amoroso los cimientos del templo que es el cuerpo femenino, haciendo que el filme se sostenga sobre sus grietas, sobre la sensación de peligro inminente de desplome.



FOTOGRAMA 47

Armarios tras los espejos

El punto de vista adoptado por el narrador fílmico es el del relato en tercera persona de la cuarta derrota, que asume, además, los “préstamos” argumentales y temáticos concedidos por los personajes de Salvador y Lorenzo adulto. La trasposición fílmica de las vivencias infantiles resulta en cierto modo problemática, a consecuencia de un giro radical en la focalización. El carácter secreto y prohibido de lo que estamos leyendo deja de ser operativo; el cine, con su apariencia de verosimilitud y su apertura hacia el espectador, ha masacrado la “cuarta pared” literaria y convertido la realidad íntima en un espectáculo. Si en el cuento el espejo conformaba dos dimensiones opuestas, a las que sólo Lorenzo tenía acceso, y en cuyos ámbitos incommunicables habitaban unos u otros personajes, la confesión individual “Yo tenía un padre escondido en un armario”, al representarse en el espacio escénico, y al hacerlo desde la tercera persona, se desvela; la cámara franquea con facilidad los reinos de lo verdadero y de lo fingido. Ricardo y, por extensión, los Mazo, ya no viven atrapados en una madriguera, sino en el habitáculo acristalado y expuesto de un museo de los horrores.

Aunque no se implica en los hechos, la visión del narrador fílmico parece corresponder a una mirada adulta. Por ello, apenas tenemos noción de las impresiones y sensaciones de Lorenzo, testigo de una tragedia triangular de la que como niño es excluido. En buena lógica con esta perspectiva más “elevada”, que corresponde a aquellos que ya han crecido y contemplan la realidad a mayor altura respecto del suelo, quedan suprimidas todas las alusiones al universo imaginario infantil, con sus miedos y sus terrores y sus hordas de leprosos. Tampoco el ruido del ascensor, tan terrible para Lorenzo en la cuarta derrota, tiene realce psicológico alguno, porque forma parte ineludible de esa visión deformada, magnificadora, que acompaña el despertar del niño a la conciencia de la tragedia. Desaparecen personajes –impresionantes desde una mirada a ras de niñez– como Carlos Ruiz Tapiador, junto a sus cuentos, o como Silvenín, junto a su actitud contestataria, conato de pensamiento crítico.

La escenificación de pasajes literarios típicamente infantiles permite el desarrollo de ciertos símbolos mediante la conexión de ideas que en el texto son independientes. Por ejemplo, la secuencia de la caza de los pájaros en el bosque supone el paso del relato iterativo retrospectivo a la mostración singulativa en presente. La

iconicidad del cine concede al jilguero enjaulado un significado añadido al que su mera imagen representa. La contigüidad del montaje genera una impactante metáfora visual: el jilguero en su pequeña celda representa el encierro de Ricardo; los barrotes de metal, su falta de libertad; su incapacidad para cantar, el deterioro físico del preso; sus alas plegadas, la menos mala entre las alternativas posibles: vivir enterrado en vida, o estar muerto.

El diálogo, añadido por la ficción fílmica, que Ricardo y Lorenzo mantienen en la buhardilla, presenta a un padre tan desangelado y gris como el pájaro de Lorenzo; su alma limpia no puede, empero, volar, porque ha elegido, por amor, esconderse de los hombres; por muy terrible que sea su destino, será preferible al que han sufrido otros compañeros maestros, definitivamente silenciados, porque mientras haya vida todavía habrá esperanza. El río permite por igual la asociación con el pájaro y el padre; en el bosque, ambos serán libres, sus alas cortadas crecerán y sus gorjeos se elevarán triunfantes sobre los inicuos. La raya de Portugal está tan cerca (la proximidad con Galicia haría inviable la huida por la frontera francesa de la segunda y cuarta derrotas), que se convierte en geografía proyectiva de un sueño: aquél en el que todos los Mazo volverán a reunirse algún día.

CASA DE LORENZO/ TEJADO. NOCHE

A vista de pájaro, las luces de la ciudad.

Quien las contempla desde la cómplice oscuridad del tejado es Ricardo, que conserva puesto el pantalón del pijama, pero con el torso desnudo³⁹³, sentado con la espalda apoyada en el murete de una buhardilla. A su lado, con la jaula en el regazo, Lorenzo lo escucha ofreciéndole al jilguero un dedo que mete entre los barrotes de alambre. Dada su posición, nadie puede verlos.

RICARDO

Es la vida, hijo... ¿Qué le vas a hacer? ¿Crees que entre la jaula y la sartén hubiera elegido la sartén?

LORENZO

Ya... Me da pena...

Vuelve la cabeza hacia su padre.

³⁹³ *Ibidem*, pp. 39-41. Nos llama la atención que, en la transposición fílmica del guión literal, Ricardo conserve la chaquetilla del pijama. Interpretamos este ligero cambio con respecto a la indicación literal del texto como una opción intencionada, encaminada a enfatizar la condición de Ricardo como preso en su propia casa. Tanto el padre como el hijo visten pijamas a rayas que recuerdan los uniformes de las víctimas del holocausto, y también los batines de los enfermos en los hospitales. En cualquier caso, queda patente que en Ricardo ya no queda un ápice de fortaleza; ha perdido hasta la rabia del odio a los enemigos o la nostalgia hacia los que hay más allá de la línea divisoria entre España y la libertad.

El agua todavía está fría, pero ha dicho Paquito que en seguida nos podremos bañar en el río.

RICARDO

Claro, ya está aquí el verano.

[...]

LORENZO

¿No te gustaría ir al río?

RICARDO

Se ríe sin ganas.

Hombre, claro...

LORENZO

¿Y cuándo vas a poder ir?

Ricardo le acaricia la cabeza:

RICARDO

Iremos, ¿eh?... Iremos.

Una pausa. De ella sale Lorenzo con una pregunta inesperada:

LORENZO

Y Portugal, ¿dónde está?

RICARDO

Por ahí...

A Ricardo se le nublan los ojos.

RICARDO

¡Venga, hala, vámonos!, ya estará la cena. Trae...

Se hace cargo de la jaula.

[...]

LORENZO

¿Tú crees que cantará?

RICARDO (OFF)

Seguro.

Las impresiones infantiles del relato focalizado por o desde el Lorenzo literario: ingenuidad, pureza, miedo, aquéllas que permitían el surgimiento de un mundo aparte, en el que la realidad de los adultos se tergiversaba o magnificaba, desaparecen por completo, privando al argumento de un elemento esencial en películas ambientadas en la guerra civil española: el *bildungsfilm*. No hay un proceso de aprendizaje y maduración hacia la adultez; en el filme, la incursión de los niños en la vida es un hecho natural, fisiológico. De manera cruda y descarnada les son comunicados los misterios del sexo y de la muerte. Privado de tutelaje, la guerra, las ausencias, la huida, el

escondite, los registros policiales, los engaños y los secretos convierten a Lorenzo en un adulto prematuro, en un niño sin infancia, y que reprocha con delicadeza a Ricardo el estar creciendo sin la guía de sus enseñanzas. Aunque el Lorenzo literario es bastante maduro para su edad, su relato preterido contiene nostálgicas escenas de juegos bélicos, pero también de algunos otros más pueriles, como la taba. Además, proliferan los instantes de encubierta felicidad doméstica, de descubrimiento, de actitudes edénicas, de impresiones subjetivas de los espacios como mundos y universos alternativos, de pasajes introspectivos poblados de fantasías. En cambio, el Lorenzo reinventado por Azcona y Cuerda apenas juega, no vive una rutina feliz y disimulada y se enfrenta a la brutalidad del sexo –tal como le descubren los otros niños en el cine Argel– y la muerte –con el añadido fílmico de la secuencia en el bosque, que desgranamos a continuación–.

RÍO. DÍA

Unos pájaros revolotean, curiosos, entre los árboles. Alguno, más atrevido, viene a posarse en una varetta, aparentemente inofensiva. Pero está impregnada de liga y el pajarito no puede levantar el vuelo.

GRITOS INFANTILES

¡Otro, otro, otro... otro!

[...]

CAMILO

La docena del fraile:

Le echa una ojeada al que acaba de despegar de la varetta. Y tuerce el gesto:

Pero este no es de comer. Sólo canta.

Parece dispuesto a soltarlo. Pero lo ofrece:

¿Lo quiere alguien?

LORENZO

¡Yo, yo, yo... yo!

[...]

CAMILO

Que no le falte ni agua ni alpiste.

Recoge de la caja una sartén y una aceitera, vuelve junto a la jaula grande y ordena a Paquito y los Chaburro que aparecen con las varetas.

CAMILO

Y ahora a trabajar... ¿Sabes pelarlos?

LORENZO

¿El qué?

CAMILO

Coño, los pájaros...

Mete una mano en la jaula grande y saca un pájaro.

Para freírlos habrá que pelarlos, ¿no?

*Lorenzo sale corriendo, despavorido*³⁹⁴.

Pese al predominio de la narración en tercera persona, la mayor flexibilidad del cine para cambiar la focalización, en comparación con la literatura, permite la incursión de planos subjetivos, como la imagen cambiante que el calidoscopio ofrece en casa de Lorenzo durante la secuencia de la merienda infantil. Más allá de esta exhibición de dominio técnico –de poca relevancia semántica, nos parece–, lo más interesante de este fragmento es el uso de los existentes objetuales como símbolos. Ya sabemos que Lorenzo, en *Los girasoles ciegos* película, juega a ser mayor, y lo hace amoldando a su mentalidad impúber los acontecimientos que le circundan. Al teatro en cartón piedra, con sus títeres del cuento clásico *Caperucita Roja*, esto es, la niña y el lobo, y el bosque al fondo, se le añade un personaje algo siniestro, recortado y pegado a la antigua historia para crear una nueva, actualizada con las connotaciones de la reciente guerra (fotograma 48). Azcona y Cuerda son extraordinariamente hábiles en el empleo polisémico del lenguaje fílmico. Lorenzo juega a la guerra con la guerra, pero el autor cinético va más allá de este escenario y enlaza el pequeño guiñol con las tribulaciones de los amantes en la raya portuguesa. El bosque de mentira es el monte gallego cercano a la frontera; no hay dudas sobre quién es Elena; el soldado podría ser Lalo, o el guardia civil que le acribilla (y, entonces, prolepsis visual de su muerte) o, por extensión, el enemigo que destruye a la trinidad brotada de la braña. ¿Pero, quién es el lobo? ¿La encarnación horrible del conflicto? ¿O, como en la segunda derrota, una alusión a la fiereza animal de los hombres en tiempo de odio? ¿O el propio Lalo enloquecido, causante accidental de su propio infortunio y de la pérdida de sus dos amores? ¿Ricardo que, sin energía para oponerse, los ha dejado marchar?

El niño de la cuarta derrota vive en la inopia. Ante las sucesivas desgracias, no pregunta los motivos ni tampoco se le informa al respecto; en cambio, en el filme nada se le oculta. Eliminada su visión particular, Lorenzo queda como un elemento figurativo más en el paisaje de posguerra. Mera presencia objetivada, no puede prestarnos sus ojos, porque forman parte del inmenso tapiz de la derrota, que el espectador observa desde una perspectiva aérea, como si fuera un plano en escala. Pero, aun desde la distancia

³⁹⁴ *Ibidem*, pp. 33-35.

sentimental, son visibles guiños de ternura hacia el personaje. El amor que siente por su jilguero estimula nuevas asociaciones, esta vez entre el pajarillo y el propio niño, empeñado en que cante. Pero ni el jilguero en su jaula ni Lorenzo en el patio escolar serán capaces de cantar a la fuerza; el sol, en la nueva España, todavía no ha asomado por el horizonte de los derrotados. Y, si amanece, que no es poco, nos les quedarán fuerzas para celebrarlo. Ni el jilguero ni Lorenzo tienen demasiadas razones para cantar.



FOTOGRAMA 48

La prenda de abrigo con que se cierra esta secuencia –sinestesia olfativa que convoca a la ausente Elenita– enlaza con la siguiente: la joven acaba de morir y Lalo la está enterrando: la asociación que el comparatista intuye se vuelve, pues, inequívoca.

A sangre y a fuego

La historia paralela de Lalo y Elenita se puede representar gráficamente, en la estructura fílmica, en forma de mancha de aceite que flotase sobre aguas profundas. En el inicio, las dos vertientes argumentales de la película se confunden, pero desde muy pronto, se separan para nunca más volver, en el nivel de la imagen, a formar parte de la misma unidad, por mucho que en el nivel verbal la historia principal contenga alusiones a la secundaria, o que determinados objetos, como el chaquetón en el armario, nos traigan a colación, por metonimia, la memoria de sus protagonistas. Todos estos recursos parecen querer forzar a la mancha superficial de aceite a mezclarse con las

aguas profundas sobre las que flota. El resultado, en términos narrativos, no es el deseado. El trabajo de ósmosis debería haber sido mucho más cuidadoso que el mero precipitado de ingredientes heterogéneos en un mismo e incompatible contenedor.

La complejidad narrativa de la segunda derrota, ese juego de identidades entre el editor y el autor del cuaderno, no ha sido tomada en cuenta. En cuanto a la densidad poética del texto literario, el autor cinético ha suprimido los pasajes introspectivos, arrasando, de paso, su conmovedora belleza, lo que priva al espectador del impacto psicológico producido por las reflexiones en torno a la gradación hacia la muerte, para masacrar después, además, la emotividad que despierta la desesperada lucha del protagonista por la vida.

En la cuarta derrota, ya se ha desencadenado la segregación familiar y la marcha de Elenita es un elemento más de la cotidianeidad de los Mazo. El precipitado filmico enlaza a todos los integrantes de la familia en un común desgarramiento, vivido simultáneamente en el tiempo y en el espacio. El comportamiento automático de Lorenzo revela la tragedia de la ausencia; durante la cena, el plato y el vaso extra hablan de un dolor reciente, que aún no ha sido digerido por los comensales sentados a la mesa.

La huida de los amantes es narrada dos veces en *Los girasoles ciegos*, la primera en “Manuscrito encontrado en el olvido”, y la segunda en la cuarta derrota. Parece que la decisión que toman Lalo y Elenita se inspira más en el diálogo narrativizado que transcribe el manuscrito de la segunda derrota que en el parco relato de la cuarta. Mas la pelea de enamorados, evocada por Eulalio con nostalgia arrolladora, “Que te quedes, no te harán daño, le dije. Que te siga. Que me maten. Que me muero”, se transforma grandemente en la película. Frente a la generosa prudencia de Eulalio Ceballos en la segunda derrota, la actitud de Lalo hacia Elenita es agresiva, posesiva y dominante. Hay otros cambios. Con respecto al cuento, la huida en sí conlleva un desplazamiento simbólico, más sutil en el nivel de la imagen, porque depende del espectador más que del juicio del narrador. Los colores de la huida –que tiene lugar a plena luz del día, y no durante la noche–, son alegres. Elenita no lleva ropas negras; el verde y el marrón de sus vestiduras podrían interpretarse –al calor de una lectura abierta– como la esperanza de la felicidad en una nueva tierra. Se añaden con respecto a los cuentos referencias geográficas e históricas del porvenir que, más allá de la raya simbólica de Portugal, espera a la joven pareja en América. Ricardo, abatido, informa sobre las simpatías

franquistas del gobierno de Oliveira Salazar. La Elena fílmica, herida, disimula mal su ira ante la actitud irreflexiva de Lalo y la pasividad de su marido, a quien en el fondo echa la culpa. Una mirada agria recrimina la falta de arrestos del patriarca. “Si pensaseis mejor las cosas, mejor nos iría a todos”. La herida anímica se acaba de producir (fotograma 49).



FOTOGRAMA 49

La compresión de las dos historias en un único marco temporal lleva al autor cinético a desplazar la acción a finales de la primavera, privando al argumento fílmico del poderoso efecto asociativo frío/muerte característico en la segunda derrota. Lo que resulta lógico en la historia principal, el bochorno del verano entrante como causa de la fogosidad insatisfecha en Salvador y Elena, no lo es en la secundaria. Eulalio Ceballos y Elena Mazo mueren como consecuencia de la nieve en la braña, porque el ganado no resiste el octubre montañoso y la fuente de alimentación, hostigada por los lobos, se congela hasta hacerse incomedible. En el filme, la temperatura precipita la putrefacción de los cuerpos, lo que en buena medida acelera el entierro de Elenita. La conseguida alegoría guñolesca pierde entonces todo sentido, porque los buitres, y no los lobos, son los heraldos de la muerte. La acción se desplaza al monte durante unos segundos, y muestra varios planos de los pájaros de mal agüero dando cuenta de la pobre vaca nodriza; este inserto (que, significativamente, no consta en el guión) se produce inmediatamente después del interrogatorio policial en casa de Elena. Aunque el poder simbólico de la imagen se difumina y se desplaza a nuevos contextos, podría interpretarse esta contigüidad en el montaje como una alusión indirecta a las fuerzas paramilitares como “carroñeros” que se ensañan con sus víctimas, verdaderos cadáveres

políticos que ya han sido derrotados y diezmados en el frente de batalla. Se trataría, en tal caso, de un “montaje poético”; más allá de la planificación, las alusiones metafóricas a un sistema de represión corrupto posibilitarían el “fundido encadenado” entre los dos conceptos.

La visita de Salvador a Gobernación contiene cambios importantes. Temporalmente, se produce más tarde con respecto al texto, donde la averiguación tiene lugar en un momento más temprano del interés de Salvador por Elena. La lectura del informe conecta las dos historias, aunque sólo en el nivel de la analepsis verbal. Frente al pluscuamperfecto temporalmente más acorde del cuento, “La hermana mayor, siendo todavía una muchacha, había desaparecido de sus vidas”, la compresión parece un giro algo forzado, porque para hablar de la desaparición de Elenita, el falangista no necesitaba haber mencionado la circunstancia de la huida. La fuga de los amantes es, además, tan reciente, que sobre ellos debería recaer tan sólo una sospecha. “Parece que se ha largado con su querido”, espeta el falangista dandy en el interrogatorio fílmico. Pero, ¿tan fulminante es la maquinaria represiva para contar, tan pocos días o semanas después, con pruebas fehacientes, que son las que han de constar en un informe policial de archivo? Y si consta la huida, y si se supone que la pareja está en busca y captura ¿los están persiguiendo? ¿Quién los está buscando? ¿Tan importante es un pobre poeta como para tener detrás de su rastro al ejército español? El filme silencia todos estos interrogantes, porque para ellos no tiene ninguna respuesta.

En la secuencia del entierro, las lágrimas de Lalo indican que la muerte de Elenita es muy reciente, a diferencia del relato literario, donde ese llanto acompaña al cadáver rígido con el que el poeta lleva varios días conviviendo, y junto al que pretende dejarse morir. La exteriorización de acciones, simplificadora y superficial, suprime el valioso testimonio interior del poeta ante la pérdida de la amada, y con ello las referencias a los “viudos tenebrosos” de la literatura universal. ¿Qué sentido tiene entonces el *graffito* sobre la pared de la braña? El dolor de Lalo contrasta con la actitud del amanuense en “Manuscrito encontrado en el olvido”, quien es incapaz de sentir dolor porque ha sido traspasado por el dolor mismo. Su cuita amorosa, verdadera hazaña poética, se transforma, desde el minuto cero del filme, en una prosaica lucha por cerrar la herida. Frente a la languidez cronológica de su referente literario, esta historia paralela, subsumida en el ritmo más trepidante y vivo de la narración cinética, obliga a importantes cambios argumentales: el niño nace durante la huida, pero Elenita no muere

durante el parto, sino pocos días más tarde; inmediatamente después, Lalo le da sepultura y huye con el niño recién nacido hacia la frontera, donde es abatido a tiros por la policía portuguesa. El entronque con el argumento principal, a través de una noticia en el periódico, introduce un componente de brusquedad que elimina la textura romántica del hallazgo del cuaderno en la braña; los orificios por donde la segunda derrota se cuela en la cuarta parecen hechos, en esta película, a sangre y a fuego.

¿Qué me quieres, amor? (Manuel Rivas, 1995)

...Son hilos distintos de un mismo tapiz. Un médico gallego lo llamaba “La Realidad Inteligente”, un sobremundo conformado con los mejores hilos de la realidad.

(Manuel Rivas)

Muchas hojas, una sola raíz

A primera vista, los dieciséis relatos integrantes de la antología *¿Qué me quieres, amor?*, del gallego Manuel Rivas, transitan sin conexión aparente por las páginas del libro. Ni son los mismos personajes, ni las mismas historias, ni hay un marco espacial específico que los comunique, ni los argumentos se desarrollan a lo largo de una línea temporal homogénea de la que partir para establecer relaciones o inferencias de causa-efecto. Un baúl lleno de prendas revueltas en confuso desorden es la primera imagen, el primer resquemor que deja en los labios la lectura orquestal del libro. Cuando nos acercamos, nos damos cuenta de que el ovillo está integrado por distintos hilos de distintas tramas, colores y texturas, y la impresión reinante es que habremos de aparcar el enfoque holístico tan fructuoso en los casos anteriores, cuando la idea del ciclo de cuentos o la estructura de ramales trenzados permitía el análisis omnicomprendido de las unidades narrativas bajo el común paraguas de la intertextualidad.

La lectura orquestal del libro no es, pues, posible, si lo que queremos es oír a la banda tocar al acorde unísono, porque un tono estridente chirría por lo bajo, hasta convertirse en ruido ensordecedor. Los cuentos de *¿Qué me quieres, amor?* son independientes y como tales deben ser tratados desde el comienzo. Pero no nos parece que centrarse en los tres relatos objeto de adaptación fílmica sea la dirección correcta, cuando cada elemento discreto se asienta y respira sobre un fondo compartido, telar sutil en el que vibran los destellos de una realidad inteligente.

Aunque la interpretación de este misterioso tapiz es muy sencilla, lo que nos ha permitido contemplar no es en absoluto obvio. En primer lugar, es necesario mirar con respeto, mirar “dos veces”, en su sentido más etimológico, al panel de luz. Hay que desprenderse de las anteojeras con que cubrimos prejuicios y concepciones precipitadas. Hay que estar abierto a lo maravilloso, a lo mediato, a lo increíble, a lo particular, a lo pequeño. Hay que dejar la mente en blanco, y mostrarse predispuesto a soñar, a ver con el corazón, al *insight* o visión interior fenoménica. Porque lo que Rivas describe con todo lujo de detalles sólo es observable a través del microscopio, el cinematógrafo o la *camera oscura*; lo observado no deja de ser objeto prosaico y cotidiano, incluso redundante, pero el nuevo enfoque lo transforma –de manera muy similar a cómo convertía Man Ray sus rayografías en elementos de un mundo mágico–. El vidrio o el cristal del visor destruyen la superficie de las cosas, las violenta y las contagia de energía voltaica, poética. El suelo del visionario se tambalea bajo sus pies, el núcleo del cosmos se desfragmenta y sus partículas se anudan conformando nuevas estructuras atómicas. Las semejanzas se dan en el orden profundo de los existentes en *¿Qué me quieres, amor?*, igual que en dos individuos que, a pesar de sus rasgos físicos opuestos, compartan el idéntico mapa genético de su especie. Acabamos de llegar a un reino mítico junto al mar y templado en los acordes de una Sinfonía Universal.

Naturaleza proactiva

Más que cosa de hombres, aquella misión parecía haberse urdido en el magín umbroso de la naturaleza. La misma algarabía de los grillos les parecía ahora un protector fuego de infantería amiga. Todo estaba dispuesto, dibujado y soñado hace tiempo. Labradores con brazos de hierro como rejas de arado habían cavado aquel camino hondo hacía muchos años porque alguien, en un sueño humeante de estiércol, intuyó que sería el túnel vegetal que un día recorrerían dos valientes que iban a matar al Bestión.

(Manuel Rivas, *¿Qué me quieres, amor?*)

Si Naturaleza se soñara a sí misma, soñaría los cuentos de Manuel Rivas. Porque los cuentos de Manuel Rivas son fragmentos oníricos de bosque, que en su dormir

conformara un mundo vegetal, subterráneo, ramificado e invisible. Esta urdimbre es muy densa en el nivel léxico, primera capa o corteza externa donde se envuelven las historias. Absolutamente todos los cuentos contienen paralelismos, comparaciones o metáforas alusivas a Gaia. Los personajes habitan barrios y bloques de pisos con nombres de flor, las bellas mujeres patinan entre rosasnovas y azaleas, los *doentes* lloran lágrimas como uvas, las amadas esquivas recuerdan a las aves migratorias, los amantes primerizos se asustan como caracoles, los jóvenes sueñan con volar a América, los niños que se pierden en el monte se sienten como raposas perseguidas por jauría de perros, el maestro tiene cara de sapo, los borrachos beben como quien deshoja una rosa, los alumnos belicosos parecen carneros, los viejos imitan a cucos de reloj asomados a la puerta, las matronas reciben al visitante con sonrisa de geranios, la luz en unos ojos rasgados recuerda a las luciérnagas, la caligrafía del escritor contiene formas de anémonas, los coches cabecean como ganado impaciente, el Xalo semeja un imponente buey tumbado, las huesudas manos de la madre del “capo” son como esqueletos de garza...

Más allá y por encima de la corteza de este mundo vegetal, el segundo nivel de la trama, observado a través del mecanismo agrandador de la realidad que es el microscopio –por extensión, los artificios ópticos, omnipresentes en *¿Qué me quieres, amor?*–, devuelve a los existentes de los cuentos una presencia objetual contundente y no limitada al poder simbolizante del *logos*. No se trata ya de símiles poéticos, sino de un sinfín de objetos y seres caracterizados por su anclaje en o su procedencia de esa naturaleza proactiva en la que todo está vivo y todo encuentra, por su mediación, significado. Aunque, en último término, sea el *logos* el intermediario. La palabra, hecha luz, ilumina las sombras del aula en la que don Gregorio se convierte en portador de la Antorcha de la Verdad. “Todo conectaba, todo tenía sentido. La hierba, la lana, la oveja, mi frío”, recuerda el Moncho adulto de “La lengua de las mariposas”.

La naturaleza semantiza el entorno poblándolo con sus flores, frutos y pájaros, asociados a su vez a una compleja red de significados semiocultos entre la maleza del lenguaje. Así, en el cuento que da título al libro, Gaia, procuradora de sustento, ofrece cerezas en estío, y el escritor reconvierte el alimento en metáfora del amor sensual. Asociado al placer, con sus fuentes en los sentidos corporales –implicando a vista, gusto y tacto por vía imaginaria, vicariamente–, el hueso rugoso nos conduce a la boca como punto de arranque de una geometría animal cimentada en dos instintos básicos,

condensados en el rojo de la sangre que late “taconeando, corazón, taconeando” o se derrama; con el mismo movimiento oscilante, balanceante, del péndulo, se impulsan la pasión y la muerte. Las dos se visten con el color de la primera cereza del verano.

Se la doy y ella se la lleva a la boca, me mira con ojos cálidos, de pecado, mientras hace suya la carne. De repente, me besa y me la devuelve con la boca. Y yo que voy tocado para siempre, el hueso de la cereza todo el día rodando en el teclado de los dientes como una nota musical silvestre³⁹⁵.

Lola patina indolente entre azaleas, sin saber que conducirá a Tino hacia la muerte, sin ser consciente de su belleza ponzoñosa, sin noticia de que la miel del arbusto, donde nace la flor, resulta fatalmente tóxica para los humanos que anhelan libar del dulce néctar.

Por su parte, los insectos, pertenecientes al escalón inferior de la cadena trófica, pueblan el espacio tubular de un inframundo subterráneo, que transcurre entre la raíz y la roca madre del reino mítico junto al mar. Sólo la mirada de un naturalista podría desvelar el funcionamiento de la sociedad secreta de los bichos.

«La lengua de las mariposas es una trompa enroscada como un muelle de reloj. Si hay una flor que la atrae, la desenrolla y la mete en el cáliz para chupar. Cuando lleváis el dedo humedecido a un tarro de azúcar, ¿a que sentís ya el dulce en la boca como si la yema fuese la punta de la lengua? Pues así es la lengua de la mariposa».

Y entonces todos teníamos envidia de las mariposas. Qué maravilla. Ir por el mundo volando, con esos trajes de fiesta, y parar en flores como tabernas con barriles llenos de almíbar [...]. Las arañas de agua inventaban el submarino. Las hormigas cuidaban de un ganado que daba leche y azúcar y cultivaban setas³⁹⁶.

Desde el bosque y el monte, desde las gándaras, las viñas, las riberas y las rías, caminos arrieros con olor a fruta y trinar de pájaros conectan la estación de ferrocarril con la aldea gallega, un lugar completamente detenido en el tiempo y devorado por los zarzales. Los humanos se confunden con los animales en sus comportamientos y en sus ritos. En los establos de Boal, caballos, cerdos, bueyes, vacas, conejos y “equis” gallinas obedecen a un amo aún más salvaje e indomesticado que sus bestias. Su puño, “una enorme maza peluda que se blandía en el aire”, podría alzarse lo mismo contra la mula que contra su frágil esposa. Hasta en el apellido, el delegado de fiestas lleva inscrito el origen de su estirpe legendaria: Boal, hijo de loba.

³⁹⁵ Rivas, Manuel, “¿Qué me quieres, amor?”, en *¿Qué me quieres, amor?*, Madrid, Alfaguara, 2002, p. 13.

³⁹⁶ *Ibidem*, pp. 23 y 34.

En el tapiz luminoso, lo artificial se reviste con envoltorios vegetales, y lo vegetal se anima con formas artificiales –la chinita lleva una falda estampada con dalias rojas, y un lazo de mariposa remata su trenza; en la verbena, donde se celebra la feria, en pleno campo, los árboles se adornan con guirnaldas–. Pero no sólo hay interrelación a la hora de expresar o de crear una belleza capaz de transformarse continuamente a sí misma para atraer nuestra atención con sus vivos reflejos. Los personajes de *¿Qué me quieres, amor?* se valen profusamente del medio natural como instrumento para transformar su realidad. Los bártulos son portados en carros de madera, tirados por tracción animal; las cartas se escriben con pluma de ave; los pesebres son de piedra y los suelos se cubren de broza, barrida con escoba de palmito; los mamíferos inferiores sirven tanto para saciar el hambre como para fertilizar la tierra con su estiércol; por asientos pueden usarse los troncos donde se corta la madera que calentará tanto las chimeneas como los hogares en la cocina, alimentada por la leña en el trébede; fragantes, amores van y vienen bajo la techumbre de los cobertizos.

Y el mar, contrapunto líquido del bosque, alcanza tal protagonismo en la obra que llega a convertirse en personaje. “El mar tiene muchos ojos”; “El mar sólo quiere a los valientes”, repetirá incansable el hombre de pelo cano en “El mister & Iron Maiden”. Traicionero, ingobernable, regala al hombre ceniceros de vieira, mejillón de ría, pesadillas de algas, cangrejos y pulpos y sueños de palafitos en la Atlántida, provincia de Iberia sumergida que mora, enigmática, bajos sus aguas.

En estos cuentos, el medio no sólo sirve fielmente a los personajes en tanto medio. En ocasiones, el personaje *es* el medio, esto es, está hecho del medio, de la misma materia prima, como modelado torpemente por el barro de una mano rápida que, en su descripción, dejara en hilván ciertas fisonomías. O’ Lis de Sésamo sólo puede tener “un rostro de tierra allanado con la grada”, porque lo importante en él no es su aspecto, sino su historia. La de la taza Número 3, “uno de esos solitarios mimetizados con la mesa de pino viejo, y con telas de araña colgándole de los ojos”, ha quedado, en cambio, en el aire, porque a pesar del tumulto de cifras y jarras, no encontraría a nadie en el mundo que la quisiera escuchar.

Otras veces, la sutilidad del alfarero es extraordinaria y engendra juegos lingüísticos donde las palabras, encerradas en laberintos sémicos, arrastran su fuerza hasta desembocar en nuevos significados. El personaje acaba transfundiéndose en el

medio del que antes se servía sólo en calidad de observador participante: «El agua burbujeaba en el lecho arenoso, entre hilas de hierba y centelleos de mica, y fluía por sus venas de hombre antes de descender entre alisos. En aquel instante era su corazón el que bombeaba el riachuelo hacia el valle de Amoril»³⁹⁷.

Bosque, aldea, ciudad

El hilo conductor de las historias, bien lo sabemos, no es el reino mítico junto al mar que tan ostentadamente dibuja el tapiz que acabamos de observar. Hay un estrato más profundo, que es preciso excavar hasta llegar a la visión global del *totum*. Por ello, habremos de abandonar el enfoque microscópico para revelar nuevos nexos entre cuentos de hechuras tan dispares. Y es entonces cuando llegamos a las ideas de estadio y retorno cíclico.

Imaginemos tres bandas horizontales (figura 14). A una la llamaremos “roca madre”. Se trata del nivel más profundo, un lugar mítico donde moran la magia, el enigma y el misterio, y cuyo magnetismo contamina a los otros dos estratos. Esta roca madre se corresponde con la Galicia primitiva, lugar extrafísico donde se gestaron sus leyendas, y que permanece en el sustrato, muy antiguo, de su modernidad. Aunque no deja de ser un espacio mental, lo haremos coincidir aquí con el concepto de “bosque”, en el que incluiremos al mar como elemento atávico del paisaje, motor asimismo de acontecimientos extraordinarios. Cuando en el segundo estrato se producen efloraciones del primero –epifanía del bosque en la aldea– llamaremos edénicos a estos cuentos. En el Edén, gobierna la diosa naturaleza, Gaia. Dominio de los instintos, el hombre en su infancia se mueve con completa libertad. Aprende a ser y estar por azar; aunque apenas balbucea, entiende y es entendido en toda la extensión del Edén merced a la práctica innata de un lenguaje universal que le vuelve armónico. No es el centro de la Creación, sino una parte perfectamente integrada en un organismo “natural” o ecosistema. El hombre es, por tanto, un elemento de la cadena trófica; depredador o lobo, matará cuando lo dicte Gaia, y será aniquilado en los mismos términos. Su gregarismo resulta espontáneo, y frena el impacto de la violencia reinante. Dotado de intuición

³⁹⁷ Rivas, Manuel, “Ustedes serán muy felices”, en *¿Qué me quieres, amor?, op. cit.*, p. 91.

trascendente, rendirá culto al universo y medirá el tiempo en mareas o lunas. La ataraxia será su condición anímica; el matriarcado de Gaia su condición social. Y, bajo sus pies, la raíz; en este estadio, predominan los insectos, animales marcados positivamente por su alta capacidad organizativa, frente al carácter negativo del lobo-hombre en guerra perpetua contra sí mismo.

Sobre la roca madre se asienta el *pagus* o aldea, dominio de la naturaleza transformada por la mano del *homo faber*, dedicado al desempeño de oficios en estrecho contacto con el medio natural. En la aldea, el niño se hace hombre y madura hacia una sabiduría que no le enseña (exclusivamente) la escuela, sino el contacto directo con el entorno casi prístino –Cordeiro, en “La lengua de las mariposas”, interpreta el vuelo de los pájaros; el hombre canoso del cuento “El míster & Iron Maiden” es el último representante de la raza de los *percebeiros* que saben leer la grafía de la espuma en las rocas–. El gregarismo pagano es de tipo comunitario; atan al grupo lazos de solidaridad. La comunicación intergeneracional y entre congéneres es muy profunda; se mantienen inveterados ritos de transmisión del legado inmaterial por vía oral: la palabra hablada fija tanto las leyendas como el conocimiento útil para dominar a Gaia. El patriarcado de la familia extensa favorece la sanción de normas de conducta social no escritas, emanadas de un tipo de gobierno gerontocrático en el que los más viejos y sabios mandan y los más jóvenes e inexpertos, guiados por esta sabiduría, obedecen sin cuestionar las órdenes recibidas. La integración de los individuos se consigue merced al imperio de una organicidad “mecánica”, cuya vulneración conduciría a la represión de los elementos fuera de control. Es una sociedad autoritaria que tolera y generaliza fuera del ámbito hogareño los castigos físicos.

« ¡Ya verás cuando vayas a la escuela!». Mi padre contaba como un tormento, como si le arrancaran las amígdalas con la mano, la forma en que el maestro les arrancaba la jeda del habla, para que no dijese ajua ni jato ni jracias. «Todas las mañanas teníamos que decir la frase *Los pájaros de Guadalajara tienen la garganta llena de trigo*. Muchos palos llevamos por culpa de Juadalagara!». Si de verdad me quería meter miedo, lo consiguió³⁹⁸.

El culto a lo sagrado se institucionaliza en formas ortodoxas de piedad comunitaria; la religión oficial convive con manifestaciones ancestrales de fe: las leyendas fundacionales, los dioses antiguos, el animismo, los cancioneros, la intuición, la posibilidad razonable de aparición de lo maravilloso, el sexto sentido del cosmos. El

³⁹⁸ Rivas, Manuel, “La lengua de las mariposas”, *loc. cit.*, p. 25.

tiempo en el *pagus* lo miden el toque de campana en el monasterio, el llamado de los feligreses a misa en la iglesia, el ritmo binario de la música. El trabajo dignifica, y proporciona alimento y bebida espirituosa; la comida se convierte, incluso, en objeto salvífico, y se reviste con el fulgor divino con que resplandecen los objetos sagrados. Las sensaciones predominantes son las del cuerpo: dolor y placer. El *pagus* es el hábitat por excelencia de los pájaros; en la dehesa brotan tallos y ramas procedentes de la raíz mítica en la roca madre.

Sobre el primer y segundo estrato se asienta el tercero, la *urbs*. Es el estadio más evolucionado, más alejado de la raíz; sólo son visibles las hojas que, cuando se secan, son arrastradas por el viento. De las edades del hombre, correspondería a una adultez emancipada del medio; Gaia ha sido sustituida por una “segunda naturaleza” por completo artificial. El conocimiento es adquirido por medio de la instrucción estandarizada; las leyes escritas castigan o premian al *yo* o al *nosotros* y protegen recíprocamente al *yo* o al *nosotros* del *otro* o de los *otros*. Ya no se desempeñan oficios, sino profesiones; en la ciudad, los individuos se relacionan por interés particular. Hay tres tipos de gobierno, a cual más tiránico y desigual: la plutocracia, o gobierno por el control de los flujos monetarios impersonales, la burocracia, o gobierno por el control de los flujos de conocimientos técnico-instrumentales, y la mediocracia, o gobierno por el control de los flujos de información internacionales. Este último flujo garantiza una hipercomunicación unidireccional apabullante, pero anula radicalmente la comunicación interpersonal. El patriarcado se ha deshecho en un modelo de familia nuclear disgregada donde los más jóvenes tiranizan a los adultos, y los adultos se deshacen de los ancianos. La organicidad social no puede provenir sino de un maquinismo automático que impone pautas de integración consumista. El gregarismo ha desaparecido; el *homo ludens* está profundamente solo y no es extraño que se sienta alienado, y que sus sensaciones predominantes se hayan desplazado del cuerpo a la mente: estrés, ansiedad, neuralgia y psicosis son sus enfermedades típicas.

Se vistió y se afeitó. Mojó la cabeza más de lo normal y se peinó para atrás, alisando con las manos. Tomó un café solo y sintió en la cabeza el combate con la tila, el encontronazo de un viajante acelerado con un vagabundo que iba a pie por el borde de la calzada. Fue el viajante quien se puso en pie y se dirigió hacia el teléfono, seguido por una mujer al acecho³⁹⁹.

³⁹⁹ Rivas, Manuel, “Solo por ahí”, en *¿Qué me quieres, amor?*, op. cit., p. 79.

La violencia instintiva se considera aberrante y los castigos físicos han sido desterrados de la cotidianeidad, pero en los márgenes de la ley, la sociedad es más salvaje que nunca y la anomia conduce al caos. El *homo ludens* diseña edificios inteligentes y mide su tiempo en las manecillas del reloj; es iconólatra y rinde culto a la imagen proyectada, repetida sin descanso por el aparato televisor, el cinematógrafo, el ordenador o la consola portátil. Atrapado en la doble realidad de la pantalla, su existencia es un juego, y no sabe distinguir lo virtual de lo fáctico; conmuta permanentemente de asiento; de este lado o del otro, siempre es espectador.



FIGURA 14 LOS TRES ESTRATOS DE LA GALICIA MÁGICA SEGÚN MANUEL RIVAS

Aterido, desquiciado, inerme, acompañado únicamente por sus dispositivos positrónicos y sus terminales informáticas, con los que disputa partidas simuladas de ajedrez o escribe guiones de series B, el urbanita se desespera cuando constata que, pese a sus esfuerzos, todavía no ha cortado el cordón umbilical que le ata a su origen:

Ahora, en la cubierta metálica, el granizo repicaba con ira de ametralladora. Era superior a mis fuerzas. Allí estaba yo, indefensa ante el ataque inclemente del terrorista internacional por excelencia, eso que llaman Gaia, la pérdida

Naturaleza, la maldita Madre Tierra, y justo en el corazón de la ciudad más urbana del mundo civilizado⁴⁰⁰.

Comunidad y Sociedad. América, Sefarad y la teoría del eterno retorno

Los estratos 1 y 2, Edén y *pagus*, son estadios primitivos y, en ellos, los personajes conviven armoniosamente con Gaia. La naturaleza se convierte en objeto de observación e investigación, y también en instrumento (ampliado por el microscopio) de aprendizaje. En la infancia del hombre, el mundo es una fiesta. Los cuentos edénicos plasman una concepción muy pura de la comunidad (*gemeinschaft*) como lugar natural de desarrollo de solidaridades mutuas, basadas en el afecto. El anclaje con la tierra es evidente en la estructura productiva de tipo tradicional. Tanto en “La lengua de las mariposas”, como en “Un saxo en la niebla”, “Carminia” o “La lechera de Vermeer” proliferan pastores, braceros, carpinteros, barberos, sastres o repartidores de vituallas varias. La luz eléctrica es un bien escaso y la bombilla un lujo colgado de un único cable. Ni rastro de la pila magnética: el candil es la única iluminación portátil que pueden permitirse los aldeanos. Más allá de la Costa da Morte, América se perfila como la proyección de los sueños y anhelos colectivos del pueblo gallego. El monte Sinaí es no sólo la frontera natural entre Galicia y el mundo, sino una barrera mágica que Pardal deberá franquear para sortear los peligros. Muchos gallegos han emigrado ya al Nuevo Continente hacia 1936. Para cuando estalla la guerra, miles de ellos han emprendido el vuelo, y miles de ellos lo seguirán haciendo una vez finalizado el conflicto. El padre del saxofonista en “Un saxo en la niebla” tiene un amigo que embarca hacia las Américas; Amaro, el tío del narrador de “El inmenso camposanto de La Habana”, ansía volver a Cuba; el proyecto americano de Monchiño, el niño-gorrión, responde cumplidamente al paralelismo entre el ave migratoria y el bracero que marcha de su comarca. Ambos, pájaro y campesino, viajan a un destino lejanísimo. El vuelo, que se asocia en los sueños infantiles a la libertad, la inconsutilidad y la irresponsabilidad del soñante, se inscribe en estos relatos, en su conjunto, dentro de un ciclo; en primavera, el ave regresa al Viejo Continente; en el otoño de su vida, el gallego que no puede sobrellevar su *saudade* volverá, como indiano, *ao fogar patrio* para morir.

⁴⁰⁰ Rivas, Manuel, “Dibujos animados”, en *¿Qué me quieres, amor?*, op. cit., p. 166.

En los cuentos edénicos, el trabajo se dignifica; los oficios y sus artífices adquieren una nobleza rústica. La sencillez de las costumbres, el respeto hacia los mayores, la incorporación muy temprana al mercado laboral llevan a estas gentes a valorar lo que a sus nietos hoy día les parecería ínfimo. Es una época oscura, de hambre y privaciones, pero Rivas, nacido en el 57, la retrata con una luminosidad que resulta nostálgica, porque constata que lo que otrora existió, tal como el autor lo recuerda, se ha perdido para siempre.

Chocolate Exprés

¡Ay que rico es!

Había que corear esa frase tres o cuatro veces en cada actuación. A cambio, la fábrica nos daba una tableta de chocolate a cada uno. Hablo del año 49, para que se me entienda. Había temporadas de insípidos olores, de caldo, de mugre, de pan negro. Cuando llegabas a casa con chocolate, los ojos de los hermanos pequeños se encendían como candelas ante un santo⁴⁰¹.

La roca madre aporta esa raíz origen de lo extraordinario; los tallos del *pagus* encadenan pasado, recuerdos y tradición con la memoria de los abuelos y los padres, la *urbs* conecta las historias con el presente y dirige ese presente hacia el futuro; frente al mayor estatismo de los dos primeros estratos, el tercero es dinámico y aspira a la acción momentánea de una modernidad que rápidamente caduca, como la hojarasca mojada en el asfalto; los nuevos retoños brotados de los viejos tallos recuerdan la leve conexión de la descendencia respecto de unos ancestros ya ilocalizables en el árbol genealógico: apenas hay vestigios de la aldea en la ciudad, donde nadie mira atrás, ni mucho menos hacia abajo; ocupados en su vivir hacia adelante, los urbanitas corren el riesgo de olvidar –o, lo que es peor, de nunca saber– que también son parte del todo.

Pero el todo sin la parte no es nada, y el que los personajes en la *urbs* desconozcan los motivos no es óbice para que bajo ellos sigan prolongándose las terminaciones nerviosas que conectan a estos cuentos con su entramado; a las hojas, a los tallos y a los pámpanos con su raíz primitiva, fantástica:

Otra puerta que abrió era la del cuarto de baño, y nada había que no hubiese sido ya visto, aquella desolación nocturna de laboratorio humano abandonado al sonido sordo de la cisterna, una vieja canción que enlazaba todas las viviendas, todas las ciudades conocidas, en la memoria del niño, como si en la noche

⁴⁰¹ Rivas, Manuel, “Un saxo en la niebla”, en *¿Qué me quieres, amor?, op. cit.*, pp. 48-49.

hubiese un largo tubo subterráneo que comunicase aquel gorgoteo ronco de arrabal en arrabal, allá por donde ellos fuesen⁴⁰².

La fuerza de la paradoja que Rivas nos plantea es brutal: frente a la visión de una Galicia posbélica donde la comida escasea, el trabajo es durísimo y una simple radio resulta un bien suntuario al alcance de unos pocos privilegiados, surge la Galicia contemporánea como un espacio modernizado, hipercomunidado, en el que sus sobrealimentados habitantes disfrutaban de elevadas cotas de bienestar material. Pero, mientras en la primera la felicidad, la inocencia y la armonía son las notas dominantes de un orden social fundado en el respeto a los valores inveterados de la familia y la religión, en la segunda el orden social se ha degradado hasta tal punto que los hijos faltan el respeto debido a los padres, los ancianos se sienten solos y los que viven juntos no son capaces de sentarse a hablar unos con otros, y ni mucho menos se prestan a contar o a escuchar una historia. No tienen tiempo que perder.

El eterno retorno de los ciclos se manifiesta todavía en una serie de conexiones simbólicas que hemos descubierto en la enésima relectura orquestal de la obra. Es en la Biblia, en concreto en el Antiguo Testamento, fundamentalmente en los libros del Génesis y el Éxodo, donde encontramos una trabazón que vuelve a articular las historias en un conjunto coherente. El monte gallego representa el paraíso terrenal o Edén, del que los hombres serían expulsados a causa no del pecado original, sino como consecuencia del enfrentamiento fratricida entre Caín y Abel: en otras palabras, la guerra civil, capaz de colocar a dos hermanos uno contra otro en el frente de batalla. Pero el desterrado ambiciona volver al paraíso donde fue tan feliz; no podrá recuperarlo jamás, así que inventa un nuevo Edén que es tierra de promisión: América. Pardal vuela al monte Sinaí, homónimo de aquel otro en el que Moisés recibió las Tablas de la Ley. Desde Coruña, enclaves como La Pampa, Nueva York o Iguazú suenan con un eco de exotismo y aventura que impele a los gallegos a iniciar un éxodo en busca del Gran Sueño Americano. “Las patatas vienen de América”, cuenta Monchiño a su madre, como si rezase un credo. Para los comedores de patatas en el cuento “La lechera de Vermeer”, el tubérculo es como el maná bendito que los judíos tomaron durante su travesía en el desierto, tras huir del faraón.

Ante aquel cuadro de misterioso fervor, el más hondamente religioso de cuantos he visto, la verdadera representación de la Sagrada Familia, reprimí el impulso de arrodillarme [...]. La luz del hervor de la fuente de patatas asciende hacia la

⁴⁰² Rivas, Manuel, “La luz de la Yoko”, en *¿Qué me quieres, amor?*, op. cit., p. 195.

tenue lámpara e ilumina los rostros de la familia campesina que miran con fervor el sagrado alimento, el humilde fruto de la tierra⁴⁰³.

En Egipto, los judíos no eran el pueblo elegido, sino esclavos sometidos y excluidos del sistema de propiedad. Campesinos sin tierras, hambrientos, desposeídos, astrosos, que nos hacen pensar en un paralelismo implícito entre su situación y la de los jornaleros del agro gallego en el período que enmarca los cuentos en los estratos más antiguos.

Galicia, provincia celta de Sefarad, se encuentra en el origen de una diáspora asociada a las presiones del sistema económico en el *ager* hispánico. En el cuento “La lechera de Vermeer”, el narrador se acuerda de su padre emigrado –o exiliado– en La Guaira, estado de Venezuela. Curiosamente, conocemos que la ciudad posee una de las comunidades judías más importantes de América Latina y que en 1939 acogió a refugiados que huían de la creciente oleada antisemita en Europa. El narrador-protagonista, ya adulto, viaja a Amsterdam y se enfrenta con el cuadro *Los comedores de patatas*, de Van Gogh. Casualidad o no, la ciudad flamenca albergó a una floreciente comunidad hebrea, cuya influencia no dejó de sentirse hasta el Holocausto nazi. Casualidad o no, el loco del pelo rojo vivió una temporada en Amberes. Casualidad o no, Hitler compró el cuadro *La lechera*. Las lecheras con las que se encontró Vermeer en la Delft del XVII procedían del medio campesino y eran contratadas en los hogares pudientes como sirvientas. Si hubieran vivido en el siglo veinte ocuparían, junto con Carmiña de Sarandón, la chinita de Santa Marta o la criada Amelia, el escalafón inferior de la sociedad gallega.

Los vientos y las corrientes marinas iniciarán ciclos de eterno retorno, y traerán mágicamente retazos del Gran Sueño Americano. En el cuento “Ustedes serán muy felices”, las aguas brotan de la roca madre gallega; entre líquenes y peñascales, ecos veterotestamentarios, la vida renace una y otra vez mientras el doctor Kimball –desde su americanidad escéptica– se estremece ante el temblor de las llamas y las sombras en el altar rocoso junto al pazo.

El doctor Freire se arrodilló en reverente silencio sobre la almohada de musgo, como si aquel peñasal fuese un altar, y una pila sagrada la fuente donde empozaba el agua. De camino hacia aquel lugar, y de la mano de Fina, sentía un antiguo placer de oboe y arpa que amansaba el apremiante reloj de su vida de especialista en trasplante de corazón. Pero hoy el ritual tenía un valor añadido.

⁴⁰³ Rivas, Manuel, “La lechera de Vermeer”, en *¿Qué me quieres, amor?*, op. cit., p. 71.

—Aquí es donde nace —dijo en inglés, girando hacia sus invitados.

Su rostro resplandecía de orgullo, como si fuese el destinatario de una confidencia bíblica. Aquel fragmento del Génesis era de su propiedad [...]. El doctor Freire admiraba al doctor Kimball [...]. Gran parte de su saber médico lo había tomado prestado de aquel hombre que trabajaba al otro lado del océano [...]. El doctor Kimball era una eminencia en su campo, un hombre de prestigio internacional, y al doctor Freire le parecía un milagro verlo allí, ahora reclinado él también sobre la pila, con los ojos muy abiertos, como un monje budista que interpreta el pestañear silencioso de las burbujas⁴⁰⁴.

Pero no todo es magia dentro del círculo. En ocasiones, la resaca arrastra materia de desecho que abandona en la costa y deposita en la ría. Las bateas son refugio de narcos y escondite de la coca procedente de América Latina. Las Zodiacs sobre el mar céltico y las incautaciones de alijos convierten cada poco a la costa gallega en el nombre rimbombante con que policía y prensa bautizan a las operaciones contra los traficantes, embutiendo a todo un *pobo galego* trabajador y honesto en un único y mediático delincuente.

Otras corrientes son importadas. Casualidad o no, la industria cultural estadounidense está controlada por el todopoderoso *lobby* judío, empeñado en reconstruir el Edén desde sus cimientos, bloque a bloque, y exhibirlo, como una fantasmagoría, en todas las salas de proyección del mundo. Parece que la adquisición forzosa del *American way of life* ha hecho más daño a la estructura tradicional de la sociedad gallega que el tránsito a la modernidad. Los personajes de los cuentos urbanos consumen películas, series televisivas, clips, videojuegos, dibujos y canciones con un mensaje muy distinto al que brota de la roca madre y de la tierra. Los adolescentes se drogan siguiendo instrucciones de una vaca tatuada —el título del disco, *Get a trip*, no alude precisamente a una excursión de *boy scouts*, sino a un viaje alucinógeno—, degluten *junky food* y, si sus padres son ricos, practican surf. Se comportan como rebeldes sin causa, porque han asumido el *generation gap* que en USA separa a padres y a hijos en toda *sit com* que se precie:

—De eso te quería hablar, Pa. Creo...creo que deberíamos procurar que estuviese más a gusto en casa.

— ¿A gusto? ¿A qué te refieres? ¡Si tiene toda la casa para él! El otro día llegué y había aquí, aquí mismo, en la sala, cuatro mocosos comiendo pizza y viendo un vídeo de tipos y tipas que se cortaban piernas y brazos con una sierra eléctrica. ¡Manda carajo! [...]. ¡Unas hostias! Eso es lo que yo tenía que hacer. Darle unas buenas hostias.

⁴⁰⁴ Rivas, Manuel, “Ustedes serán muy felices”, *loc. cit.*, pp. 91-92.

— ¡Por favor, Pa!

—A mí me las dio mi padre un día que le dije mierda. ¡Vete a la mierda! Yo ya era un mozo, no creas. Y me metió una bofetada que casi me tumba. Le estaré agradecido toda la vida. Me aclaró las ideas.

—Él nunca te mandó a la mierda.

—No. Eso es cierto. Me dijo « ¡Muérete!» Pero nunca me mandó a la mierda⁴⁰⁵.

Fantasticidad y concepción borgeana del espacio narrativo: universo infinito, infinitos universos

De entre los muertos

En *¿Qué me quieres, amor?*, las fuentes de la fantasticidad son muy numerosas y dispares. Motivos cotidianos como los sueños, las visiones, la paranoia, la organicidad de la vida natural, la música, la tenue línea divisoria que los vivos intuyen les separa de los muertos, la zoofilia, el animismo o los rituales propiciatorios conviven con otros más complejos que, procedentes de la teoría literaria, y sin dejar de ostentar rasgos psicológicos, afectan intensamente a la estructura narrativa de los cuentos o bien a categorías particulares como el tiempo, el espacio o los personajes. Tales son la fusión de planos diegéticos (metalepsis), el fenómeno de la bilocación (metempsicosis) y el tema del doble (*doppelgänger*).

En el relato que da nombre al libro, Rivas especula con la posibilidad de la vida después de la muerte. El protagonista, Tino, asume el rol de narrador de una historia inconcebible no por lo que cuenta, sino por la imposibilidad material de llevar a cabo el acto narrativo. Todo sucede “en la cabeza” o a través del personaje y su experiencia sensitiva: recuerda, ama y lamenta a Lola ininterrumpidamente desde el momento en que entra en coma, tras haber sido disparado en el asalto a un banco. El *in medias res* parte de un lapso onírico de duración inconcreta; quizás se prolonga todo el día, hasta la noche posterior al deceso. Luego, el sueño da paso al relato analéptico de las últimas horas de Tino, hasta desembocar de nuevo en el momento del atraco. Intercalados,

⁴⁰⁵ Rivas, Manuel, “Solo por ahí”, *loc. cit.*, pp. 78-79.

algunos fragmentos iterativos resumen el enamoramiento platónico del narrador y sus estrategias para cruzarse con Lola. Lo más extraordinario es que, aparte de una precisión mnemónica quizás huella de los últimos segundos de lucidez previos a la muerte, el protagonista *puede* ver y oír lo que está ocurriendo a su alrededor en el presente narrativo, tras el cristal del féretro, en la sala de duelo del tanatorio. «Y está Fa, la señora Josefa, la del piso de enfrente [...]. Y ahora está así, sosteniendo a mamá. De vez en cuando, se vuelve hacia mí, pero ya no me riñe con la mirada. Se persigna y reza. Una profesional»⁴⁰⁶.

Las reglas no están claras. ¿Juega el escritor con la idea de que cuando morimos no morimos del todo, que podemos seguir en el mundo de los vivos como puro pensamiento? ¿Es Tino un ectoplasma separado por completo de su organismo ya privado de funciones vitales? ¿Puede haber sufrido un ataque de catalepsia y va a ser sepultado vivo, tal como obsesionaba al Poe de “El entierro prematuro”? Precisamente es esta indefinición la que abre la puerta a la fantasicidad en el relato; umbral de entrada a lo bizarro o *uncanny* que no dejará de provocar una sensación creciente de inquietud a medida que progresamos en la lectura orquestal de la obra. Efluvios profundos de la roca madre que nos estremecen a flor de piel.

Los resucitados pueden volver de las regiones supracelestes y compartir con los suyos los olores y sabores del banquete angélico, porque las fronteras entre el mundo de los vivos y los muertos, en ocasiones, se vuelven flexibles. Para ello, es precisa una fisonomía extraordinaria, sobrehumana.

Esa capacidad de morir sin morirse del todo se la atribuía a una extraña naturaleza de niño vaquero de sangre azul, extremo éste que Amaro demostraba en las fiestas rompiéndose la nariz, igual que cristal de escarcha, con sólo hacer pinza con los dedos. Entonces resbalaban dos azulísimos hilos que sorbía como anís de menta⁴⁰⁷.

La sangre del tío Amaro en “El inmenso camposanto de La Habana” es un elemento tan *uncanny* que nos queda la duda de si alguna vez estuvo realmente vivo. ¿Es Amaro un hombre? ¿Es Amaro un zombi? ¿Es Amaro un extraterrestre? El azul de su sangre, ¿indica frío, falta de pulso, de latido, o es el color del fluido venoso en ciertos invertebrados? ¿O es la ausencia de hematíes la que tiñe de descomposición el plasma,

⁴⁰⁶ Rivas, Manuel, “¿Qué me quieres, amor?”, *loc. cit.*, p. 19.

⁴⁰⁷ Rivas, Manuel, “El inmenso camposanto de La Habana”, en *¿Qué me quieres, amor?, op. cit.*, p. 126.

por cuanto no hay oxígeno que transportar a unos pulmones inactivos que no insuflan aire ni movilizan el mecanismo de un corazón detenido?

Parecía natural que un no-vivo, zombi o alienígena, diera a parar con sus huesos en el cementerio de la ciudad más espiritual del Occidente Latino. *Meigas*, santones, profetas y chamanes, acompañados por sus animales totémicos, se mueven al compás de la danza macabra; la Noche fusiona los dos mundos y a sus pobladores en una única esfera mágica, en la que transitan libremente, movidos por la música ritual que sólo Amaro puede oír merced a sus poderes mediúmnicos:

¡Qué noches en el camposanto de La Habana! ¡Indios, negros, gallegos!
¡Tambores y gaitas! ¡Todos bailando en la noche cálida, mientras O’Pego
roncaba sobre almohada de rosasnovas y coronas de claveles! Teníamos un gato
que por la noche se hacía muy grande, ocelote o jaguar, y devoraba ratas
grandes como liebres⁴⁰⁸.

El hilo musical de las historias

Porque la música es un elemento fundamental para configurar la fantasicidad de los relatos, pues los encadena en una partitura construida sobre un común ritmo: el corazón del universo late, el corazón de Gaia late, el corazón del ecosistema late, el corazón de las criaturas, en la cadena trófica, late. Al unísono, con compás de orquesta. Gaia sueña los cuentos de Manuel Rivas y Manuel Rivas sueña a Gaia desde el principio de los tiempos. La melodía brota de la roca madre para recordar que lo inconexo y lo heterogéneo están unidos por las arterias del cosmos, donde aún resuenan los estertores de su origen primitivo. Como un latido.

En “La lengua de las mariposas”, Pardal y don Gregorio cantan durante sus excursiones al monte, y sortean los hitos del camino hacia el aprendizaje como dos armonías en el pentagrama de la naturaleza. El silencio precede los fusilamientos de la cordada de presos; luego, la masa corea insultos monocordes contra los condenados. Los presos de “La lechera de Vermeer” entonan cánticos en el patio de la cárcel; Miro, en “Solo por ahí”, toca en una banda y admira a Steven Tyler, líder de Aerosmith; en “Ustedes serán muy felices”, el Laxeiro recuerda la profusión sonora y cromática de un

⁴⁰⁸ Rivas, Manuel, “El inmenso camposanto de La Habana”, *loc. cit.*, p. 127.

carnaval; bajo la piel de la protagonista en “Carmiña” repican campanas de gozo; en “El mister & Iron Maiden”, el mar embravecido brama como una máquina infernal, y el muchacho grita como quien sopla una caracola tras el Apocalipsis; la taza Número 9 en “El inmenso camposanto de La Habana” templea una *queixa de namorado*:

Están as nubes chorando

por un amor que morreu.

Estás as rúas molladas

*de tanto como choveu*⁴⁰⁹.

Y los dos valientes de “La chica del pantalón pirata” silban por lo bajo una canción que el viento trae, desde el puente y el molino viejo, hasta su guarida; los versos encadenan otros versos, para llegar a los cancioneros amorosos que en Provenza y el mar de Vigo escriben los alumnos de don Gregorio. Pico, el payaso, antes de bailar la conga, enjuga en la ducha el limo de una música nostálgica, de resaca; más allá de los ventanales, en el relato “Las cosas”, llueve con percusión triste de serie negra; sobre el techo ultramoderno, en casa de Mary, guionista en el cuento “Dibujos animados”, la tormenta descarga su ira cadenciosa de fragor bélico. Y Don tamborilea su chulería en las caderas de una mulata monumental como quien afina una guitarra; cada noche, en intervalos métricos, como blancas desprendidas de una armonía pautaada por Gaia, notas florales se abren para los murciélagos en su ciega huida; la gaita suena en la carta de ajuste de la Yoko; el tiempo deviene *tempo* cuando la vida corriente sincroniza sus trastes en el mecano del cosmos: violoncelo invertido, doble curva elíptica, más cerrada hacia el centro, con que se representa el infinito.

Old M. sintió trepar las llamas desde la caldera de sus entrañas. Todos los años de monosílabos ardían ahora amontonados como hojarasca seca. El instante en que la cerveza pasa de una mano a otra, el lazo efímero de un billete o moneda, era todo lo que le unía a aquella mujer. Muchos años al otro lado de la barra, viendo, día a día, cómo cambiaba el pelo, el escote, el color de las uñas. Cada noche puso un anillo en aquellas manos, cuando iba a pagar. Y ahora las pesas del reloj de pared del Glimmer movían el Universo⁴¹⁰.

Pero es en el cuento “Un saxo en la niebla” donde la música se convierte en el recurso máspreciado para generar la fantasicidad. El instrumento es, desde la apertura, un elemento totémico cargado de significado:

⁴⁰⁹ Rivas, Manuel “El inmenso camposanto de La Habana”, *loc. cit.*, 128.

⁴¹⁰ Rivas, Manuel, “La llegada de la sabiduría con el tiempo”, en *¿Qué me quieres, amor?*, *op. cit.*, p. 205.

Un hombre necesitaba dinero con urgencia para pagarse un pasaje a América. Este hombre era amigo de mi padre y tenía un saxofón [...]. Y se lo regaló a mi padre el día en que se embarcó para América. Y mi padre lo depositó en mis manos con mucho cuidado, como si fuera de cristal⁴¹¹.

El anónimo amigo ha unido al joven protagonista con el mágico instrumento, y a ambos con el hilo de la vida. El saxo permite al muchacho abrirse a experiencias más allá de la galería comercial en la Plaza de Lugo, más allá de las aguas en la fuente de Santa Margarida. Muy pronto, se relacionan los conceptos de aprendizaje musical e iniciación al amor porque, según el maestro Luis Braxe, “la música tenía que tener el rostro de una mujer a la que enamorar”. Saxo y sexo a ambos extremos del hilo: al principio el joven está tan ciego como el vendedor de cupones, y no “ve” a la mujer más que como una vaga forma externa, deseable y expuesta para el hombre como las tabletas de Chocolate Exprés en el escaparate de la fábrica. Por ello, el saxo suena a rebuznos de asno en celo; el aprendiz aún no sabe que para convocar a la Mujer es necesario tocar ciertas fibras sensibles, escondidas bajo la ropa.

El saxo se asocia también al cristal y al vidrio; dureza y fragilidad a un tiempo, como las coordenadas de la propia existencia. Pero ambos materiales son parte constituyente de instrumentos ópticos. La visualidad es esencial en “Un saxo en la niebla”, dado que nos exige a protagonista y lectores una mirada activa, procedente de los ojos de la mente, una especie de visión interior atenta al discurrir de fenómenos inexplicables fuera de su dimensión paralela a nuestra cotidianeidad. Lo paranormal, lo *uncanny*, se manifiesta con toda su fuerza en Santa Marta de Lombás, “Irás y no volverás”. No. Nunca volveremos a ser los mismos.

A medida que la orquesta se aleja de la ciudad, nos adentramos con ella en estratos de tierra más cercanos a la roca madre donde nace la magia. La pura aldea gallega todavía guarda la esencia de las viejas leyendas; la memoria oral se encarga de mantenerlas vivas, y los propios habitantes son los últimos representantes de una especie en extinción: los portadores de historias, contadores de fábulas que tienen en lo extraordinario su punto de arranque. La raíz.

Por eso, el encuentro con la Mujer entra en el orden natural de los cuentos maravillosos, en un espacio y un tiempo aparte donde cualquier cosa es posible. En Santa Marta comienza Oriente, una niña es raptada por los lobos y se queda sin habla, y

⁴¹¹ Rivas, Manuel, “Un saxo en la niebla”, *loc. cit.*, p. 46.

una bestia grosera se convierte, pocos años más tarde, en su marido. En el establo, las cabezas de las vacas, en “plano detalle”, lamen nubes de azúcar; el suelo rebulle; el humo envuelve los objetos con su halo misterioso. Y, a contraluz, finalmente, se destaca el perfil del amor:

Fue entonces, con la fuente de comida en la mano, cuando pude verla bien por vez primera. Miraba hacia abajo, como si tuviera miedo de la gente. Era menuda pero con un cuerpo de mujer. Los brazos remangados y fuertes, de lavandera. El pelo recogido en una trenza. Ojos rasgados. Alargué la mano para coger algo. ¿Qué me pasaba? ¡Cielo santo! ¿Qué haces tú aquí, chinita? Era como si siempre hubiese estado en mi cabeza. Aquella niña china de la *Enciclopedia Escolar*. La miraba, hechizado, mientras el maestro hablaba de los ríos que tenían nombres de colores. El Azul, el Amarillo, el Rojo. Quizá China estaba allí, poco después de Santa Marta de Lombás⁴¹².

Según González Arce, las referencias a los cuentos de hadas constituyen en “Un saxo en la niebla” algo más que una anécdota, llegando a enhebrar la arquitectura narrativa del relato:

La frase “irás y no volverás”, que los personajes añaden divertidos al nombre del pueblo cada vez que lo mencionan, remite al cuento español “El castillo de irás y no volverás”, cuyo tema principal es un castillo encantado del que nadie puede salir. Como sucede en muchos relatos populares, el protagonista desencanta a una princesa que se encuentra encerrada en el castillo y se casa con ella tras vencer obstáculos y adversarios tales como una serpiente de siete cabezas, una bruja que convierte a los hombres en piedra e incluso un impostor que intenta usurpar el trono que él ha ganado al matar al monstruo. Convocada por el nombre del pueblo, esta trama actúa en el cuento de Rivas como un segundo plano que acaba dotando de sentido a la acción de los personajes [...]. Además de la referencia al “castillo de irás y no volverás”, el tema de la princesa rescatada de la custodia de un monstruo es puesto de relieve gracias al relato que Boal hace sobre cómo los lobos se llevaron a su esposa siendo niña, dejándola marcada y muda⁴¹³.

El *pagus* linda con el prado, y el prado con el bosque, que se asienta sobre la roca madre. Dejan de regir cerca del límite salvaje las leyes de la civilización; los hombres se vuelven bestias y luchan contra otras bestias. La sangre de humanos y alimañas se mezcla y surgen oscuras leyendas de las profundidades del bosque. Ya no hay razones, sino raíces, causas primeras. Unos y otros franquean el bosque hacia el prado y a la inversa, lo mismo que vivos y muertos danzaban en torno a la noche en el camposanto habanero. Los monstruos ocultan a la luz del día sus deformidades, pero al

⁴¹² Rivas, Manuel, “Un saxo en la niebla”, *loc. cit.*, pp. 57-58.

⁴¹³ González Arce, Teresa, “El texto migratorio: nota sobre la adaptación cinematográfica de tres cuentos de Manuel Rivas”, *Alpha*, Núm. 20, Diciembre 2004. [Recurso en Red: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S071822012004000200009&lng=es&nrm=iso&tlng=es].

caer el sol surgen, arrojados por la neblina que teje una atmósfera preternatural, como el humo en el hogar de los Boal. La verbena en el campo de la feria es el punto de intersección entre humanos y bestias; el baile dará pie a nuevos romances mestizos. La supervivencia de la raza híbrida está, pues, asegurada: al licántropo no se le distinguen las garras en la oscuridad.

La noche había caído con un tul de niebla montañesa que envolvía los árboles con enaguas y velos. Según pasaba el tiempo, se hacía más espesa y fue arrojando todo en una cosa fantasmal, de la que sólo salían, abrazados y girando con la música, las parejas más alegres, enseguida engullidas una vez más por aquel cielo tendido a ras del suelo⁴¹⁴.

Por fin el aprendiz, espoleado por la Musa, da la vuelta a la imagen óptica dominante y procrea una nueva imagen mental donde Intérprete y Amada huyen de la mano. Para contemplar esta realidad invertida, es preciso calzarse el instrumento y mirar con los ojos cerrados, hacia dentro, y estar dispuesto a querer ver sólo lo que se desea. Porque –fuera de esta visión cristalina, allende el saxo– la chinita cubre su licantropía con un chal de lana. El reflejo de la Mujer, hecho de múltiples rostros –uno de ellos terrible– permanece un instante flotando al calor de la música, invocado por el alma de la orquesta:

Me di cuenta de que estaba tocando sin preocuparme de si sabía o no. Todo lo que había que hacer era dejarse ir. Los dedos se movían solos y el aire salía del pecho sin ahogo, empujado por un fuelle singular. El saxo no me pesaba, era ligero como flauta de caña. Yo sabía que había gente, mucha gente, bailando y enamorándose entre la niebla. Tocaba para ellos. Sólo la veía a ella, cada vez más cerca⁴¹⁵.

Inquietante es el desenlace si no seguimos la lectura más obvia, pautada arteramente por Rivas: Boal es la Bestia, y su niña-esposa una víctima. Si descartamos las cláusulas temporales (“Mientras Boal aullaba la noche, cuando la niebla se despejaba”), y retenemos sólo la cláusula espacial, la conclusión es muy distinta a la que plantea González Arce. El autor ha sembrado de pistas falsas nuestro camino, al insistir en la rudeza de Boal para provocar una fácil identificación con el arquetipo universal del monstruo. La delicadeza de la joven, su constitución de pajarillo, su asombrosa belleza, son una máscara. No fue a Boal, sino a la chiquita, a la que mordieron los lobos. Es ella la que no habla con lenguaje humano, la que muestra mansedumbre de cachorro y queda prendida de las cosas, tal que un animal amaestrado. “Ella, la Chinita

⁴¹⁴ Rivas, Manuel, “Un saxo en la niebla”, *loc. cit.*, pp. 64-65.

⁴¹⁵ *Ibidem*, pp. 65-66.

[...] de rodillas en el campo de la feria y con el chal de lana entre las pezuñas”. Igual que un lobo disfrazado con piel de cordero, a punto de lanzarse sobre su presa.

Espejos mágicos

Nuestros sentidos, la percepción contemporánea están imbuidos por el cine, y la pátina de los ojos es celuloide, y los ojos son cámaras...

(Manuel Rivas)

Sabemos ya que la visualidad es un recurso natural abundante en el conjunto de la obra. Si en los cuentos edénicos el sentido oftálmico es fuente primordial de información y contacto con el entorno, los cuentos ubicados en el último estrato colocan a la tecnología entre la mirada y lo mirado. El *homo ludens* interpone un filtro artificial que tamiza, modifica, interpreta, selecciona o incluso sesga el cuadro óptico de la realidad, convirtiéndola en *telerrealidad*. Los payasos asesinos imitan a Jack Nicholson en el papel de Batman; los amantes exclaman con el acento de John Wayne en la pradera del *Far West*; las mujeres celosas son tan peliculeras en la vida real como en la pantalla; cuando alguien tiene miedo, se puede ver en sus ojos un videoclip de espanto; la luna sobre las islas Cíes es un cinemascopio bucólico; los representantes de ventas llevan en su stock mercancía íntima con el sugerente nombre de *Basic Instinct*, los vehículos son pantallas en las que se proyecta el atardecer, y los rescoldos del sol se marchan por el vídeo indolente del horizonte. La pátina de los ojos es celuloide, o impulsos luminosos como mariposas en torno a la bobina del relé. Esta pátina cubre los objetos con el traje de plástico de su segunda naturaleza, y la telerrealidad forma parte intrínseca de la sobrerrealidad mágica, tan a flor de piel en los mundos de Rivas. En la urbe, el aparato televisor se convierte en puerta de acceso a realidades paralelas o en límite entre dos mundos. A veces, los desquiciados habitantes traspasan esa frontera o la confunden. Los ancianos, condenados a una existencia autista, encerrados en sus casas dentro de un limbo sin tiempo, han sido olvidados por sus hijos. Los adolescentes discuten con los progenitores frente al televisor. Los niños, adictos a los impulsos

electromagnéticos de la pantalla, han convertido a sus héroes en sus mejores amigos e incluso en sus padres o maestros: los adultos tienen demasiados problemas para ganar el pan de cada día como para reparar en minucias. Y entonces las máquinas, que han asumido el antiguo rol de acompañamiento y tutelaje, se rebelan.

En “Una flor blanca para los murciélagos”, lo visual sirve de metáfora para representar la demencia senil. Si la lucidez consiste en ver las cosas con claridad, la locura insistirá en recorrer el lado oscuro; la cámara-ojo no funciona correctamente, porque la lente está rota, “quebrada, como un cristal después de una pedrada”. Por ello, no podrá registrar más que una imagen aberrante, fragmentada, de la realidad. Aquí reside, justamente, el principio de fantasicidad del relato.

Los niveles diegéticos no se confunden en ningún momento, excepto en el cristal difuso con el que mira la madre del capo (lo que, en último término, hace que, ella sí, se comporte *como si* realmente un plano hubiera agredido al otro, invadiéndolo). Advertidos y cuerdos, los lectores saben de antemano que no hay que temer al villano, personaje de un serial televisivo con el que la desocupada viejecita entretiene sus horas muertas. Aun así, el malvado guarda un cierto parecido con Don: ambos se dedican a hacerle la vida imposible a sus allegados. Don por negligencia, “Tengo un hijo pero ¿sabe usted?, siempre está muy ocupado” y Toni Grief como la sombra de su recuerdo borroso, con el que la anciana pretende llenar el vacío que su ausencia ha dejado, un vacío que le permite, por lo menos, seguir sintiendo el dolor –en inglés, *grief* es como se denomina a la pena– de estar viva. La fantasicidad en “Una flor blanca para los murciélagos” participa más de la entrañable humanidad gallega que de lo *uncanny*. Implícito, se intuye entre líneas un punto de denuncia social:

Mire usted, yo tenía a Toni Grief controlado. No soy una loca. Todo iba bien mientras estaba en pantalla. Lo odiaba porque es un tipo realmente asqueroso, pero como se odia al malo de las películas. Es cierto que lo insultaba y lo amenazaba con el bastón. Pero bueno, no hay mucha gente con quien hablar, ¿sabe? Y yo siempre he sido muy habladora. También les riño a los políticos en el telediario. Les llamo troleros, chupones y cosas así. Hay otros personajes que me caen simpáticos y les mando besos soplando en la palma de la mano. ¡Pero ese Grief! Creo que me pasé con los insultos, porque en los últimos capítulos me miraba. Iba a paso rápido por esas calles siniestras, con el viento silbando como un caballo loco y, de repente, se detuvo, la cara medio iluminada por una farola, y me miró fijamente con sus ojos inyectados en sangre⁴¹⁶.

⁴¹⁶ Rivas, Manuel, “Una flor blanca para los murciélagos”, en *¿Qué me quieres, amor?, op. cit.*, p. 183.

Los niveles narrativos pueden aludir a historias paralelas que suceden en espacios diferentes y tiempos simultáneos, “en vivo”, un rasgo característico de la telerrealidad. Es decir, no hay en puridad una historia dentro de otra, ni subordinación estricta o dependencia de un plano diegético respecto del otro. Hablaremos mejor de planos simétricos, más que de niveles. “El mister & Iron Maiden” es buen ejemplo de ello. Las historias navegan por derroteros distintos; una sucede mientras la otra está teniendo lugar y, en tanto pertenecen a la dimensión de lo factual, no hay lugar para la fantasicidad basada en transacciones entre lo real y lo maravilloso. Estamos acostumbrados al hecho inquietante de que la telerrealidad se “cuele” en nuestro salón, y el que el joven hincha y su progenitor protagonicen un desencuentro generacional parece de lo más normal una vez alcanzado el estadio de la *urbs*. Sin embargo, pronto la pantalla adquiere cualidad mágica, de espejo, enunciadora de una enigmática, doble realidad:

El locutor anunció que se iba a cumplir el tiempo. El árbitro consultaba el reloj. Luego se vio en la pantalla del banquillo local y la cámara enfocó el rostro apesadumbrado del mister. El hombre de pelo cano tuvo la rara sensación de que estaba ante un espejo. Hundió la cabeza entre las manos y el entrenador lo imitó.

¡Jubílate, hombre, jubílate!

El hombre de pelo cano miró para el muchacho como si le hubiese disparado por la espalda⁴¹⁷.

El origen de la rebeldía tiene mucho que ver en este cuento con la pérdida de los valores tradicionales en la ciudad. En su propio medio, el muchacho urbanita humilla al padre aldeano, haciéndole parecer un viejo carcamal, como el mister del Depor. “Tú eres igual que él”, espeta antes de salir dando un portazo. Tanto el hombre canoso como el mister encaran el desplome de su autoridad como líderes de la comunidad. Cualquiera puede faltarles el respeto, porque en el recuento de ganancias, pesan más los errores que los aciertos, y el esfuerzo, si no conduce a la victoria, no vale nada. “Éramos unos muertos de hambre. ¿Recuerdas que éramos unos muertos de hambre? Estábamos en el infierno y ahora vamos segundos. ¡No sé qué coño queréis!”, argumenta el padre.

Pero, en el mar, la *ferrada percebeira* del hombre canoso está fuertemente anclada en los estratos antiguos de la tierra, en contacto con el magma que sustenta la

⁴¹⁷ Rivas, Manuel, “El mister & Iron Maiden”, *loc. cit.*, p. 117.

sobrerrealidad mágica gallega. En el mar, es el hombre canoso quien está en su medio, y su autoridad es indiscutible, porque su gobierno requiere ser, por momentos, cormorán o gaviota, para medir el reloj caprichoso del mar.

Por el acantilado del Roncudo de Corme, en la Costa da Morte, se descolgaban los otros perceberos. Se acercaba la última hora de la bajamar. Desde ese momento, y hasta que pasara la primera hora de la pleamar, cada minuto era sagrado. Ése era el tiempo en que se dejaban pisar las Penas Cercadas, los temidos bajíos donde rompe el Mar de Fóra⁴¹⁸.

La solemnidad ritual del padre está llena de lecciones para sobrevivir a la fiereza oceánica. Sólo los iniciados podrán evitar el sacrificio de sus almas. Pero la comunicación, en el estadio urbano, evolucionado, se ha cortado; las palabras no son bálsamo, sino armas arrojadas, proyectiles con veneno para hacer daño al contrario, llámese hombre canoso o místico. Es indiferente su cacofonía, su dicción sucia, su absoluta falta de sentido y de significado, porque no han sido creadas para que nos escuchen, sino para que nos oigan, cuanto más alto, mejor. Por eso, contrastan los gritos del muchacho con el silencio que guardan el mar y su *percebeiro*. Gritaba frenético en el salón, durante el partido, y se adueñaba de la situación: hasta el místico, del otro lado, en la telerrealidad, agachaba la cabeza. Y ahora grita en medio de la tormenta, tratando de imponer miedo al mar para sobreponerse al suyo propio, porque esta estrategia le funciona tan bien en casa que la ha convertido en ley. Pero el océano y su laborioso *percebeiro* han decretado la *omertà*; el golpe sorprende al muchacho como un beso de muerte; la ferrada sacude la tierra con un temblor; hay cólera divina en el gesto del padre, transfigurado Poseidón que coloca la justicia por encima del amor a sus hijos; una ordalía decretada desde las profundidades convierte la ferrada en tridente y devuelve el caos a su estado natural, o Gaia.

Mientras muere, el muchacho penetra en el otro lado, en una inquietante zona oscura de la telerrealidad. Sólo podemos basarnos en suposiciones para tratar de explicar lo que ocurre: quizás es un sueño provocado por la inconsciencia. O quizás, tras el deceso corporal, el hijo se funde con la energía del cosmos y, convertido en impulso eléctrico, viaja en dirección al Padre, en busca de la luz del Paraíso.

El golpe pilló a la barca de costado y la lanzó como un palo de billarda contra las Cercadas. Pero el muchacho, cuando recordaba, no sentía dolor. Corría, corría y braceaba por la banda, electrizado como el espectro de Iron Maiden. Había esquivado a todos los contrarios, uno tras otro, había metido el tercer gol

⁴¹⁸ *Ibidem*, p. 118.

en el tiempo de descuento, y ahora corre por la banda a cámara lenta, las guedejas flotantes, mientras los Riazor Blues ondean y ondean banderas blanquiazules. Corre por la banda con los brazos abiertos para abrazar al entrenador de pelo cano⁴¹⁹.

La “fantasticidad televisada” puede crearse mediante giros imprevistos que implican a los diferentes niveles narrativos. En “La luz de la Yoko”, la diégesis nos presenta a una familia en crisis, que se muda a una nueva ciudad porque el padre ha perdido su trabajo. Mientras, la subdiégesis relata la historia de Baby Devil, protagonista de *Hell’s Kingdom*. Los niveles coexisten de manera independiente, perfectamente delimitados y diferenciables, aunque relacionados, como piezas que, encajadas una dentro de otra, conservaran su función y su forma definida tras el acople. No queda duda de que el nivel subordinado gira en torno a un argumento inverosímil: el pequeño Satán y su padre envejecido, los villanos y sus tretas, los proyectiles en forma de lágrimas, la confitería dispensadora de almas con formas extraordinarias y sabores deliciosos, alertan al lector de que no debe inquietarse, de que no hay nada *uncanny* en que un niño adore al personaje de una serie infantil, y que incluso llegue a obsesionarse con él, como es común en muchos otros niños de su edad. La pantalla de la Yoko portátil encapsula y aísla la ficción televisiva, dentro de cuyos límites tienen lugar acontecimientos asombrosos; la estructura sincopada, seriada, secciona la realidad imposible, *marvelous*, de *Hell’s Kingdom* y la inserta en el orden natural de los cuentos que se cuentan por capítulos. Tampoco resulta *uncanny* que el niño sufra terrores nocturnos; las pesadillas infantiles están pobladas de monstruos bajo la cama o encerrados en el armario. El Coco, el Hombre del Saco o la Bruja Mala son creaciones de la misma imaginación fértil y naif que ha engendrado al Espíritu de la Nevera y que confunde las corrientes de aire frío en el piso desangelado con el aliento de un fantasma inoportuno.

Sin embargo, el último párrafo, que vulnera la rígida estructura narrativa, da un golpe de gracia a los principios de verosimilitud en el relato, dando entrada a lo *uncanny*: los planos diegéticos se confunden y las dos historias se vuelven una sola, extraordinaria historia, que sucede dentro de la Yoko, al amparo de su luz espectral.

El niño no respondió. Parecía hechizado por algo que sucedía en la pantalla. El demonio canoso de rostro flaco mal afeitado acariciaba a Baby Devil con sus

⁴¹⁹ *Ibidem*, p. 121.

dedos huesudos y teñidos de nicotina. Después, apagaba la Yoko, cogía al niño en brazos y lo besaba con su hocico de púas⁴²⁰.

Y también fuera de la Yoko, como si el cristal del televisor fuese un espejo a través del que las dos dimensiones se pudiesen mirar. Nunca podremos saber dónde acaba una ni dónde empieza la otra. Es posible que, en su conjunto, las piezas articulen una gran ficción, una monumental mentira con la que se juega y se finge. Como en los cuentos.

La soledad del autócrata en su jardín laberíntico

El universo borgeano concibe la realidad como un jardín laberíntico, y a la Naturaleza organizada como un constructo imaginario, plagado de infinitos universos, cada uno de ellos *aleph* donde conviven infinitos espacios, infinitos tiempos. En las ficciones de Rivas, se apunta la idea de un poder omnímodo que es fuente creadora y destructora de vida, motor de una energía de la que todas sus criaturas participan, siquiera en ínfima parte. Se mantiene la idea de laberinto, y la naturaleza proactiva, Gaia, posee y transfiere voluntad e intención desde el todo a cada una de sus partes. Pero no en tanto motor primero, sino porque así lo dicta el autócrata o, en otras palabras, el autor, rostro visible del ignoto Soñador, especie de Gran Hermano intuido – mas nunca visto– por los personajes. Tal es el principio de fantasicidad en “La chica del pantalón pirata”:

Los dos, en efecto, habían sido porteros. Alguien, en algún lugar, los había elegido y quién sabe si ese dato había sido decisivo. Porque él, quienquiera que fuese, lo sabía todo de ellos, una cámara oculta en sus vidas. Y seguramente los había imaginado así, como eran, mudos, acostumbrados a largas soledades y eternamente alertas, incluso cuando el balón estaba lejos, en la otra área⁴²¹.

El autócrata ha planificado la trama (en sus dos acepciones, confabulación y argumento) hasta el más mínimo detalle; su mano ha dibujado sobre papel el contorno exacto de los objetos. Los personajes son conscientes de que sólo obedecen órdenes de un mando externo y por encima de ellos, pero cuando la chica del pantalón pirata aparece en el puente, comienzan a dudar de que los trazos de tinta sean los únicos

⁴²⁰ Rivas, Manuel, “La luz de la Yoko”, *loc. cit.*, p. 198.

⁴²¹ Rivas, Manuel, “La chica del pantalón pirata”, en *¿Qué me quieres, amor?*, *op. cit.*, p. 135.

perfiles de una única realidad. Aparte del plano dibujado por el autócrata, hay otros “planos” de realidad y realidades múltiples. La ciclista está desenfocada, fuera de lugar; no debería encontrarse ahí, porque no había sido planificada (en sus dos acepciones de dibujada –creada– y planeada –prevista–) por el Gran Hermano. Una intrusa en la intriga perfecta de la Historia:

Desde que apareció la esbelta figura de la ciclista, el vigía del molino había estado al margen de la realidad. Aquella presencia se producía fuera del plano. No existía ningún trazo que simulase una figura de mujer apoyada en el pretil, contemplando el discurrir del río, ni dos círculos como ruedas que señalasen el preciso lugar, justo en el del puente, donde estaba el pilar principal y, adherida, la carga explosiva [...]. Pero había un desajuste. Sintió como un desagradable retortijón en las tripas cuando bajó la vista y reparó en los cables que lo unían tan estrechamente a ella⁴²².

El lenguaje impersonal confunde la autoridad colectiva de los líderes políticos encargados de ordenar la liquidación del Bestión –la Organización– con esa otra que parece no sólo dictar el curso de la Historia, sino también los aconteceres del cuento; los personajes implicados en la trama se conducen como autómatas movidos por un resorte invisible, que *alguien* acciona fuera del plano, incluso fuera de la misma realidad del cuento. Este ser juega con los elementos del relato a su antojo; igual que un mariscal de campo, coloca las figurillas sobre el mapa para definir su estrategia. Los conspiradores son instrumentos en sus manos; en cualquier instante, un golpe táctico puede derribarlos o cambiar su posición en el espacio. El sujeto de la Historia se difumina; el relato en sí mismo deviene una inmensa estructura pasiva. Y todo rastro del complemento agente desaparece.

Faltaban cinco minutos para liberarse del Bestión. Durante mucho tiempo, la Organización había preparado con el máximo sigilo el golpe que lo iba a mandar al infierno. Cientos de ojos espionaron los movimientos del tirano hasta descubrir, en su tela de araña sin rutinas, este punto débil, el puente de una carretera secundaria. Y a partir de ahí, mucha gente se había jugado el pellejo sin saber ni querer saber, dándole a la bola como jugadores estáticos de un fútbolín, movidos por alguien desconocido que en algún lugar, a suficiente altura, contemplaba el conjunto⁴²³.

Pero la aparición de la chica supone un inserto metaléptico, una infracción en la circulación general del argumento. Ni la bicicleta ni la ciclista pertenecen al orden del relato, absolutamente definido por el plano que la Organización ha diseñado siguiendo el principio de mimesis. La naturaleza está resumida en él; lo que no está en el plano

⁴²² *Ibidem*, pp. 138-139.

⁴²³ *Ibidem*, pp. 139-140.

procede *de fuera*. Es decir, de otra realidad. La joven asalta la diegésis en *shorts* pirata y camisa con mangas de globo, como un bucanero exótico dispuesto a atracar a los tripulantes de un submarino. La extemporaneidad de la estampa, en sí misma, es un manantial de fantasicidad. Pero los atentados contra la lógica narrativa no se detienen aquí. La chica cruza el puente porque el Gran Hermano así lo quiere, pero ello boicotea los planos y los planes de la Organización. Por tanto, el factótum está por encima no sólo de los sicarios, sino también por encima de sus jefes. Subordinados unos a otros, dentro de una cadena de mando típicamente militar, ninguna orden puede ser cuestionada, aunque sus motivos ni se expliquen ni se entiendan. El flujo de información en la cadena es descendente y gradativa: en la cúspide, el nivel de información es máximo, y mínimo en la base; los mandos intermedios poseen abundantes datos, pero no pueden controlarlo todo, porque hay detalles que desconocen. En términos narrativos, es preciso hablar de focalización variable y no de perspectiva, porque la primera varía en función de los personajes, y la segunda se mantiene estable: un narrador en tercera persona, no implicado en los hechos extraordinarios de los que es testigo.

Sin abandonar esta perspectiva, el cuento da un giro brusco cuando la narración asume el punto de vista del *hombre que escribe*. Tantos vuelcos en la historia, tantas dudas gravitando sobre los personajes, tanta epifanía misteriosa, se convierten ahora en el cristal transparente de la ventana por donde el hombre que escribe mira. Él es el factótum que inventa la trama en sus dos acepciones, el que “estropea” el argumento y boicotea el atentado contra el Bestión porque le apetece seguir el impulso de su libertad creativa. Parece que lo que cuenta a la hija sucede en su cabeza, únicamente. Pero a través de la ventana puede vislumbrar un puente, y sobre el puente un río. Los cristales vibran y tiembla la tierra. La carga explosiva ha saltado mientras el hombre que escribe contaba su cuento a la niña. No ha sido, no ha podido ser, el responsable. Porque en realidad obedece las órdenes de otro factótum, un Gran Hermano mucho más grande y mucho más poderoso que él mismo, y que se sitúa fuera de “la historia de la historia”, escondido tras su ventana panorámica, en la soledad de su laberinto.

Tras el corazón verde: vórtice y espiritrompa en tres cuentos paganos de Manuel Rivas

Resulta innegable, según lo expuesto, que cada uno de los dieciséis relatos que integran el libro *¿Qué me quieres, amor?* participan de la sobrerrealidad mágica del tapiz luminoso, pero sólo tres podrían considerarse aldeanos. Su verdor, procedente del *pagus*, parece más puro, más fresco, aunque paradójicamente su localización es utópica; la aldea y sus formas de vida asociadas constituyen paisajes del recuerdo, estampas folklóricas donde se dibujan caminos iniciáticos que conducirán al hombre a su completa emancipación del medio. Tales cuentos son “La lengua de las mariposas”, “Carminña” y “Un saxo en la niebla”. Coincide en ellos el uso de una estructura temporal en *flashback* bastante peculiar con respecto a la mayoría de relatos que integran el libro: mientras en éstos el tiempo de la narración y el tiempo de la historia pueden estar muy próximos, ser contiguos o, incluso simultáneos (como es el caso de la historia inaugural), los cuentos paganos se remontan a un pasado remoto, evocado por sus propios protagonistas. También coinciden en el uso de la primera persona narrativa, con un narrador testifical o directamente involucrado en los hechos objeto de su relato. Sólo en el caso de “Carminña”, el megarrelato ofrecido por un confidente contiene, encajada, la historia protagonizada por O’Lis de Sésamo. Pero en todos los casos, nos encontramos frente a un narrador interesado, una focalización defectiva, memorias remotas. Coincidentes son también la época y el lugar: 1935-36 en el caso de “La lengua de las mariposas”, 1949 en el de “Un saxo en la niebla” y un momento indeterminado, situado aproximadamente en las mismas fechas, para “Carminña”. Y, de fondo, el lienzo esplendoroso de la vida en la aldea gallega. El recorrido propicia que estos relatos constituyan una suerte de *bildungsroman*, donde el individuo progresa, movido por el amor en sus variadas formas, la escala ascendente de perfeccionamiento hacia su madurez. Pardal, el niño-gorrión de “La lengua de las mariposas”, ocupa a sus casi seis años el primer tramo; los motores de su periplo son una doble querencia: hacia el maestro y hacia el mundo que gracias a las enseñanzas de éste ha descubierto. O’Lis de Sésamo, procedente de “Carminña”, ocupa el segundo tramo, y su motor es el amor sensual, el sexo. Por fin, el saxofonista de “Un saxo en la niebla” ocupa el tercer tramo, el amor sublime, el Amor.

En el primer tramo (estadio edénico), Pardal se da cuenta de que no está solo en el universo, y que no ocupa el centro de la creación. Hay vastos espacios por explorar; los límites se expanden a medida que el lenguaje permite asumir nuevos conocimientos sobre realidades de las que antes no tenía noticia. «Era la primera vez que tenía clara la sensación de que gracias al maestro yo sabía cosas importantes de nuestro mundo que ellos, mis padres, desconocían»⁴²⁴. Las caminatas a lo largo del río, las confidencias a la sombra de los árboles y los tesoros entomológicos ocultos en el monte forman parte de la fiesta en la infancia: cada nuevo descubrimiento constituye un motivo para la celebración. El niño edénico posee todo lo que necesita, porque Gaia, la madre tierra, se lo proporciona para que goce de una intensa, si bien breve, felicidad.

O'Lis, en el segundo tramo (estadio adánico), representa el descubrimiento del amor sensual. Sarandón, rincón periférico del Edén perdido, convoca a Adán y Eva después del Pecado Original; el goce carnal se libera del lastre de sus connotaciones religiosas. El Paraíso está en la tierra, bajo la techumbre de un cobertizo, entre los brazos de Carmiña; la fiesta es un baile de cuerpos en plenitud retozando al calor de los instintos, pulsados por Gaia.

El niño que se ha hecho hombre y conoce ya los reclamos de su anatomía animal llegará, personificado por el saxofonista de “Un saxo en la niebla”, al amor sublime, sentido por primera vez (estadio adónico). Cortés e idealizado, el sentimiento ya no se incardina en la esfera de lo animal, sino de lo humano. El Amor como creación artificial no es obra de Gaia, sino de una segunda naturaleza de rostro antropomórfico, que pretende ir más allá de los instintos y de los ciclos reproductivos. El deseo sensual se difumina en una nebulosa de imágenes inconsistentes proyectadas por la fantasía. La Mujer es un contorno sutil; en ocasiones, su perfil no pasa de un rudo bosquejo que ejerce, empero, una atracción más poderosa que su propio cuerpo, hurtado a los ojos ansiosos del idólatra, ya que su campo de acción es un espacio psíquico –que el enamorado aspira controlar– y no un lugar físico –al que al amante le basta con poseer–. La Muerte no es un obstáculo, sino un lapso temporal hasta el reencuentro con la amada.

⁴²⁴ Rivas, Manuel, “La lengua de las mariposas”, *loc. cit.*, p. 34.

Desde el punto de vista narrativo, el periplo se caracteriza por tres rasgos: circularidad, apertura y discontinuidad. Por ello, tomaremos como imagen la espiritrompa, que nos sirve para ilustrar las etapas de este proceso (figura 15):

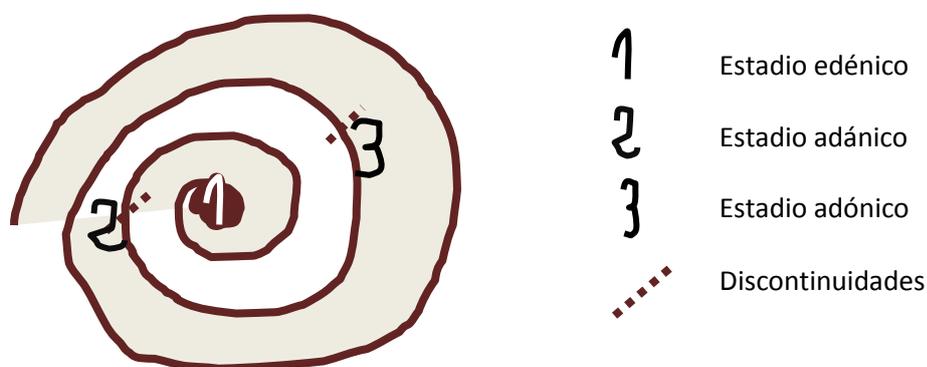


FIGURA 15 UNIVERSO ESPIRITROMPA: ESTADIOS EVOLUTIVOS DEL HOMBRE EN LOS CUENTOS PAGANOS DE MANUEL RIVAS

En el estadio edénico Moncho, el niño-gorrion, aparece, al principio, como centro de un universo extraordinariamente pequeño, que gira en torno al eje familiar, del que proceden todos los estímulos y es fuente exclusiva de conocimiento. Priman sus sensaciones, sus creencias, sus sentimientos; el *yo* infantil tiene presencia absoluta. El niño se encuentra aislado en el hogar: aunque no está enfermo, su circunstancia de único hijo y la profesión del padre hacen que se recluya entre cuatro paredes y que, al contrario que sus congéneres, retrase su aprendizaje vital, que en el *pagus* comienza muy temprano. Su única vía de escape es la Alameda, cuyos bordes externos, aunque franqueables, le causan un temor reverencial, porque lo que hay más allá es desconocido:

Yo iba para seis años y todos me llamaban Pardal. Otros niños de mi edad ya trabajaban. Pero mi padre era sastre y no tenía tierras ni ganado. Prefería verme lejos que enredando en el pequeño taller de costura. Así, pasaba gran parte del día correteando por la Alameda [...].

Creo que nunca he corrido tanto como aquel verano anterior a mi ingreso en la escuela. Corría como un loco y a veces sobrepasaba el límite de la Alameda y seguía lejos, con la mirada puesta en la cima del monte Sinaí, con la ilusión de que algún día me saldrían alas y podría llegar a Buenos Aires. Pero jamás sobrepasé aquella montaña mágica⁴²⁵.

⁴²⁵ *Ibidem*, pp. 24-25.

En su reclusión, Moncho es extremadamente vulnerable, porque la imagen que tiene del mundo proviene de sus seres queridos, y no de su propia experiencia. El miedo lógico a lo desconocido, ahora materializado en la escuela, se convierte en una obsesión recurrente, con tintes de paranoia. Incapaz de enfrentarse a la nueva situación, el niño-gorrión escapa volando, según su costumbre, pero en su fracaso inicial da prueba de gran valentía: ha salido, por vez primera, del nido. El universo comienza, paulatinamente, a expandirse en torno al pardal.

Ahora recuerdo con una mezcla de asombro y melancolía lo que logré hacer aquel día. Yo solo, en la cima, sentado en la silla de piedra, bajo las estrellas, mientras que en el valle se movían como luciérnagas los que con candil andaban en mi busca. Mi nombre cruzaba la noche a lomos de los aullidos de los perros. No estaba impresionado. Era como si hubiese cruzado la línea del miedo⁴²⁶.

El modelo de enseñanza propuesto por la Institución Libre de Enseñanza y adquirido por la segunda República abandona los formulismos vacíos del aprendizaje memorístico y compartimentado típico de épocas anteriores (y que volvería tras el golpe militar). El modelo arcaico se basaba en la autoridad omnímoda del docente sobre el pupilo, a quien se consideraba objeto de enseñanza, incapaz de participar activamente en su propio aprendizaje. En las escuelas parroquiales, colegios mayores, seminarios y, en general, en las aulas regidas por personal vinculado a la iglesia católica, las materias fundamentales consistían en lenguas clásicas, formación patriótica y nociones básicas de religión. Todo estaba desconectado, nada tenía sentido. La ILE y los sucesivos Ministerios de Instrucción trataron de invertir la situación en beneficio de los más capacitados, y no de los privilegiados por el sistema. Se multiplicó el número de becas, se facilitó el acceso universal a la educación primaria, se construyeron aulas, se mejoró la formación académica de los maestros y sus condiciones de trabajo y sueldo. Para cuando estalló la guerra, estaban puestos los cimientos de la más ambiciosa reforma educativa en la historia reciente de España. Aunque todavía quedaba mucho por hacer, sobre todo en las zonas rurales, a donde los adelantos y los grandes cambios tardaban más en hacerse patentes. Cuando los medios escaseaban, no había más remedio que usar la imaginación:

« ¿Qué hay, Pardal? Espero que por fin este año podamos ver la lengua de las mariposas».

El maestro aguardaba desde hacía tiempo que les enviaran un microscopio a los de la Instrucción Pública. Tanto nos hablaba de cómo se agrandaban las cosas

⁴²⁶ *Ibidem*, pp. 27-28.

menudas e invisibles por aquel aparato que los niños llegábamos a verlas de verdad, como si sus palabras entusiastas tuviesen el efecto de poderosas lentes⁴²⁷.

La revolución en el aula llegó de la mano de personas como don Gregorio, el maestro entregado, pobre de solemnidad pero rico en valores. Docente vocacional, honesto, recto, sencillo, en él destaca ante todo una humanidad que reconoce la enseñanza como un sacerdocio que habrá de llevarle, incluso, a la inmolación: la libertad del colectivo es una conquista tan inmensurable que frente a ella una vida, su propia vida individual, no es nada. El alma del niño es una página en blanco donde el preceptor escribirá, con letras de oro, hermosas lecciones de historia; la mente infantil es moldeable barro que en sus manos expertas adquirirá amorosa forma; el monte es el pizarrón del universo, y las criaturas que lo habitan dejarán en el recuerdo de los niños trazos imborrables, como destellos de tiza.

La Enseñanza tuvo mucho de ministerio. Pedía clara concepción, labor profunda, ánimo sereno, devoción austera, paciencia inquebrantable. Imbuidos los diversos órganos de la vida social de ese común espíritu, el profesor extenderá la fe según los principios de virtud, paz, tolerancia y solidario amor entre los hombres, hijos de un mismo Padre, que cada cual invoca con distinta lengua. Avivaron una teología de la liberación, el juicio de la unidad radical de las cosas, concediendo valor supremo incluso a las más humildes⁴²⁸.

Monchiño, el niño-gorrión, comienza a caminar por el vórtice de su emancipación apoyado en el báculo de sus nuevos afectos. El amor –al maestro, a los nuevos amigos, al monte, a los bichos–, hace que no sólo crezcan los vínculos con el mundo, y que el círculo de la vida, en un universo ahora ampliado, se ensanche. El polluelo también crece y se hace mayor. «El trato personal alimentaba esa intimidad. Es ahora el profesor quien [...] exige del niño que piense y reflexione en la medida de sus fuerzas; que investigue, que arguya, que cuestione, que dude, que despliegue las alas del espíritu»⁴²⁹.

La palabra clave en este tramo del periplo es el respeto:

Tenía la sensación de que mi madre no me había soltado la mano durante toda la noche. Así me llevó, cogido como quien lleva un serón, en mi regreso a la escuela. Y en esta ocasión, con el corazón sereno, pude fijarme por vez primera en el maestro. Tenía la cara de un sapo.

⁴²⁷ *Ibidem*, p. 23.

⁴²⁸ Bonilla Cerezo, Rafael, “Mariposas y tilonorrincos en un fantascopio republicano”, en *Suspirando a Musidora*, *op. cit.*, p. 329.

⁴²⁹ *Ibidem*, p. 316.

El sapo sonreía. Me pellizcó la mejilla con cariño. «Me gusta ese nombre, Pardal.» Y aquel pellizco me hirió como un dulce de café. Pero lo más increíble fue cuando, en medio de un silencio absoluto, me llevó de la mano hacia su mesa y me sentó en su silla. Él permaneció de pie, cogió un libro y dijo:

«Tenemos un nuevo compañero. Es una alegría para todos y vamos a recibirlo con un aplauso.» Pensé que me iba a mear de nuevo por los pantalones, pero sólo noté una humedad en los ojos⁴³⁰.

El 18 de julio introduce la primera discontinuidad en el universo espiritrompa. Pardal llega bruscamente al final de la infancia cuando se da cuenta de que el odio, fuerza contraria al amor, forma parte intrínseca de la naturaleza. Y aprende una lección dolorosa: a veces, es necesario matar para sobrevivir. Monchiño, el frágil niño-gorrión del comienzo, “aniquila” su amor por don Gregorio a causa del puro egoísmo; la autoconservación es la primera ley dictada por Gaia. La guerra enfrenta a los hermanos, saca lo peor que hay en nosotros, reduce la razón humana al instinto, destruye el ambiente festivo de la aldea y trae hambre, epidemias y desolación. “Están pasando cosas terribles, Ramón”, lamentará la madre, amargamente. Entre las humeantes ruinas, el legado de la ILE –ciencia, humanidad, civilización, progreso– se manifiesta como un lejano, ingenuo ideal. En el Edén no hay sitio para Caín y Abel. Sólo a la primera de las edades del hombre se le permite gozar del Paraíso, antes de su caída.

Ciertamente, Moncho aprende que las mariposas tienen lengua y que el tilonorrinco colorea su nido con pigmentos vegetales, pero descubre, también, que los adultos mienten y que el infierno no está en el más allá, como dice su madre, sino en este mundo⁴³¹.

Con la mala lección bien aprendida, el hombre seguirá caminando por el interior del vórtice. Ahora es un adulto y ha visto y oído cosas terribles. Sabe que el edén primitivo fue una estación de paso, que su felicidad duró poco, que la vida real es otra cosa. Se hace consciente de la maldad y acaba concluyendo que es el odio el que mueve el mundo. Concupiscente, bebedor, sensual, se entrega al placer para olvidar el dolor. Confunde el sexo con el amor; siente celos compulsivos, miente. Hemos llegado al estadio adánico.

Si en “La lengua de las mariposas” la naturaleza era representada como escenario ideal del aprendizaje iniciático, en “Carminha”, Gaia adquirirá rasgos viles: hostil y trágico, el brezal rechaza a los visitantes, condenando a la joven y a su

⁴³⁰ Rivas, Manuel, “La lengua de las mariposas”, *loc. cit.*, pp. 28-29.

⁴³¹ González Arce, Teresa, “El texto migratorio: nota sobre la adaptación cinematográfica de tres cuentos de Manuel Rivas”, *loc. cit.*

misteriosa tía al ostracismo. Tiene Carmiña un punto silvestre, indómito, que la conecta con el fondo mítico de las tres historias paganas: la leyenda de los niños salvajes, que tanto atemoriza a Pardal, nos refiere los casos de tiernas criaturas que se internan en el bosque y aparecen a los pocos días con el habla perdida. Algunos, incluso mordidos por los lobos, como la chinita de la enciclopedia escolar en “Un saxo en la niebla”. Carmiña es salvaje en más de un sentido. Primero, porque vive apartada de la civilización, en un roquedo inaccesible, cortado a navaja por un viento helado, que desmotivaría al amante más encendido. Segundo, porque comparte techo con una misteriosa tía que no sale nunca de la cabaña. “La gente decía que tenía barba y cosas así”. Quizás las habladurías no carezcan de fundamento. ¿Cómo se explicaría si no el hirsutismo de la extraña pariente? ¿Hay implícito en los rumores un componente de licantropía? No parece una hipótesis absurda, dada la devoción incondicional que Carmiña siente por Tarzán, el cánido, al que hace participar en la cópula como parte del juego erótico, a pesar de lo extemporánea que pudiera parecernos esta desviación zoofílica. En tercer lugar, Carmiña se entrega al sexo con fruición animal, sin pensar en si su conducta es correcta, sólo buscando la manera de multiplicar la satisfacción que le produce. La intensidad de su deseo es tal que cualquier hombre no respondería a sus fehacientes reclamos. Sólo alguien de su misma condición, un lince solitario, arisco y rudo, capaz de escalar montañas sin perder los bríos, podrá llegar hasta ella; empero, aunque O’Lis logra “montar” a Carmiña, no conseguirá domarla.

En el aprendizaje vital del vórtice, Tarzán el perro supone la segunda discontinuidad. Una vez que el niño en el estadio edénico ha traicionado sus afectos, exterminándolos sin piedad para salvar el pellejo, al joven adulto no le costará matar a quien considera su enemigo. Tras el 18 de julio del 36, todo vale, aunque el estruendo ponga fin a la fiesta. Como en la guerra.

Por la noche, continuó O’Lis, volví a Sarandón. Llevaba en la mano una vara de agujón, de ésas para llamar a los bueyes. La luna flotaba entre nubarrones y el viento silbaba con rencor. Allí estaba el perro, en la cancela del vallado de piedra. Había alguna sospecha en su forma de gruñir. Y después ladró sin mucho estruendo, desconfiado, hasta que yo puse la vara a la altura de su boca. Y fue entonces cuando la abrió mucho para morder y yo se la metí como un estoque. Se la metí hasta el fondo. Noté cómo el punzón desgarraba la garganta e iba agujereando la blandura de las vísceras⁴³².

⁴³² Rivas, Manuel, “Carmiña”, en *¿Qué me quieres, amor?*, op. cit., p 112.

Los pequeños círculos concéntricos de la espiritrompa van arrastrando consigo sus líneas de fractura; el individuo en su periplo de aprendizaje incorpora todos los conocimientos, positivos o negativos, placenteros o dolorosos, que le deparan sus experiencias en el estadio inmediatamente anterior, hasta desembocar en el último tramo, el estadio adónico. El joven adulto, ya iniciado en los misterios del sexo, ocupa su lugar en el mundo. Tras haber recorrido todos los círculos, se da cuenta de que no está solo ni es el centro, ni de que todo lo que le rodea gira alrededor de él. Pero percibe su unicidad. Es especial. Ha descubierto que posee un don que le hace distinto del resto. No es un individuo más de una especie limitada a perpetuar su estirpe sobre la tierra. Se hace consciente de su libertad, que le impele a obrar el bien o el mal. Imagina. Fantasea. Sueña. En pocas palabras, se hace hombre. “Un hombre es un hombre y no una gallina”, dirá Boal a su hospedado en “Un saxo en la niebla”. El gesto resume la historia de la Humanidad: un hombre hace lo que tiene que hacer y tiene lo que tiene que tener para ser un hombre. Agallas.

Mientras llega el momento, el aprendiz de hombre imitará a sus compañeros. Se anuda la corbata, se alisa el traje, se peina, y limpia y abrillanta los zapatos “con un roce magistral en la barriga de la pierna”. Y, siguiendo el vaivén, empuña su instrumento, que guarda silencio como un difunto. Se siente inseguro, pequeño; el saxo resbala entre sus manos. “Tú no soples, chaval. Haz que tocas y ya está”. El pequeño intérprete finge su hombría. Y su valentía.

Y eso mismo fue lo que hice en la sesión vermú, ya en el palco de la feria. Era un pequeño baile de presentación, antes de que la gente fuese a comer. Cuando perdía la nota, dejaba de soplar. Mantenía, eso sí, el vaivén, de lado a lado, ese toque de onda al que Macías daba tanta importancia⁴³³.

Frente a la carnalidad de Carmiña, la chinita es evanescente; de ella no destacan sus formas sensuales; su visión no incita ni resulta excitante. El aprendiz ni siquiera podrá tocarla si no es imaginándola entre sus manos; mientras arranca al saxo sus primeras notas *como hombre*, recordamos la lección fundamental de don Luis Braxe: la música, por fin, tiene el rostro de una mujer a la que *namorar*.

⁴³³ Rivas, Manuel, “Un saxo en la niebla”, *loc. cit.*, p. 59.

***La lengua de las mariposas* (José Luis Cuerda, 1999)**

Es normal [...] que se produzca este idilio porque en los dos casos estamos hablando del sueño, de una atmósfera en la que participan la literatura, el cine, los cuentos orales, la música...

Reducción, trabazón, ampliación

La lengua de las mariposas (José Luis Cuerda, 1999) parte de un delicado trabajo de reducción, trabazón y ampliación con respecto al texto base. Del libro como conjunto orgánico de relatos sólo se toman tres cuentos: “La lengua de las mariposas”, que da título a la película, “Un saxo en la niebla” y “Carmiña”. La reducción rompe la “unicidad secreta” de la obra; desaparece en la realidad profílmica ese magma preternatural que como engrudo coagulante flotaba bajo las diversas historias, en el sustrato profundo donde se originaba su común fantasicidad. Los estratos de esta Galicia mágica, ya sin fijación que los mantenga unidos, se separan y, como balsas de piedra, se independizan unos de otros. La fantasicidad es amputada del cosmos de *¿Qué me quieres, amor?* que, así diseccionado, está ahora en condiciones de ofrecer al cineasta sus diferentes fragmentos anatómicos, con los que reconstruir el recipiente en el que morarán bajo un nuevo aspecto, con nuevos acordes, con ritmos marcados por la batuta del nuevo director de orquesta.

Ya desprendido el estrato cero o roca madre del conglomerado, y cercenado el estadio urbano junto con los cuentos alusivos a la *urbs* y sus formas de vida (y muerte), al creador cinético sólo le restan aquellos relatos centrados en el bosque o la aldea, es decir, los cuentos que hemos denominado edénicos y paganos. Con ellos, a partir de sus tres individualidades, de sus privativas espacialidad y temporalidad, el trabajo guionístico deberá enhebrar un único y coherente relato fílmico. La brevísima duración objetiva de las historias, por último, obligará a ampliar la base textual hasta convertir las anécdotas literarias en sólido argumento asumible por una cinta de largo metraje.

La ampliación fílmica afecta profundamente a la narratividad de la cinta, así como a la totalidad de las categorías narrativas implicadas en el relato. Habría que asumir que la trabazón articulada de las tres historias, muy evidente en términos visuales, es sólo una de las estrategias de las que se vale el autor cinético para construir su universo extendido, para sobredimensionar las hechuras de los tres cuentos que le prestan el ser a su criatura de luces y sombras.

La base transpositiva se apoya en una temporalidad transformada. Los tres cuentos comparten el modo analéptico de relato; contruidos como retrospectivas, dan una visión cerrada de acontecimientos pretéritos, sobre los que el narrador vuelve haciendo un activo, intencional, esfuerzo por recordarlos tal como los vivió o le contaron que sucedieron. En cambio, *La lengua de las mariposas* película actualiza constantemente los hechos objeto de relato. Un presente progresivo, continuo, desenvuelve las acciones y las coloca frente al espectador como si, en efecto, estuvieran ocurriendo en el aquí y el ahora de su contemporaneidad. Llama la atención, empero, que el relato visual abra y cierre con instantáneas de tiempo detenido. Un álbum con estampas de la Galicia prebélica da la bienvenida al blanco y negro proscrito en la cinta. Y, en el desenlace, Moncho queda convertido en la última fotografía de una traición anunciada. Parece una advertencia clara: la mostración en presente es una falacia narrativa requerida por el modo de expresión cinematográfica. En el momento en que un fotograma –la vigesimocuarta fracción de un segundo– desaparece de nuestro campo de visión, ya es pasado; la persistencia retiniana se acomoda a su fugacidad engañosa. Lo que vemos no es un presente continuo, sino un presente eterno, un destino imposible de modificar, que ha sucedido y sucederá una y otra vez del mismo modo, sin que podamos hacer nada por evitar la lapidación del maestro.

El que el autor cinético opte por la mostración fílmica “en presente” implica, además, la desaparición de la instancia narrativa homodiegética apegada al relato subjetivizado, procreado en un espacio mental por ella controlado. En “La lengua de las mariposas” cuento, el narrador literario se mueve en un tiempo psicológico circular; el pensamiento dicta las palabras y colorea los recuerdos, los selecciona y comprime, dando como resultado un relato liviano si ha de marcarse el peso en número de palabras. Sin embargo, la cámara registra todo (lo que a la narración concierne), y sólo cierra su gran ojo luminoso cuando lo que sucede no es digno de registro, porque a la propia narración (que no al narrador) no le interesa. El narrador se vuelve narración, se

disuelve en la narración y sus ojos adoptan la visión de la cámara. Ella indica “lo que hay que ver”. Ella y no un ojo interesado. Ella y no una mirada interior se compromete, como Moncho, con todo lo que le rodea, y seguirá al niño como un naturalista que observara a un espécimen joven en su hábitat. La cámara, junto a Gorrión, descubrirá el mundo; lo bueno y lo malo dejarán de ser imperativos morales en su afán de registro; más allá de perspectivas particulares, asumirá todos los puntos de vista, todos los bailes, todos los corazones, todas las Españas del 36, sin ponerse de parte de nadie en concreto, devolviendo al cuento sobre una traición individual su magna dimensión de tragedia colectiva. De esta manera, la fórmula anecdótica, ideal para una narración breve, comienza a ganar quilates, si ha de marcarse el peso en minutos de rodaje.

Cuerda escogió una vía alejada del maniqueísmo. Su clausura es como un puñetazo en el estómago, verdugo de conciencias adormecidas. Y la mano ejecutora, esto será lo más terrible, la de un muchacho de ocho años en el que se mezclan la admiración y el odio de una república cobarde⁴³⁴.

En el cuento “La lengua de las mariposas”, Moncho adulto es el único responsable de su relato, que ejecuta en unos pocos trazos muy intensos, como si la memoria le fallara o insistiera en detenerse en obsesiones particulares, en remordimientos enquistados, en lejanos terrores, en momentos irrepitibles; en cambio, en el filme, otros personajes distintos a Moncho (y privados de rol narrativo en el texto) asumen cierta carga narrativa: Ramón, el padre, cuenta a don Gregorio que cuando era pequeño le pegaban en la escuela; el maestro convoca ante su alumno predilecto el motivo machadiano de la juventud de la esposa arrebatada por la muerte; Rosa, la madre, relata al docente el “milagro” del agua bendita tras la crisis asmática del hijo...Y es que cada personaje está individualizado y es, como el Boal de “Un saxo en la niebla”, dueño de su propia historia y, por consiguiente, de su propio tiempo y de su propio espacio, de su propia visión del mundo y, especialmente en el caso de los adultos experimentados, de sus propios recuerdos. En torno a estas remembranzas, igual que un aura, irradia el campo magnético de su circunstancia vital y de su particular periplo, hasta el extremo de volverlos, en ocasiones, tan rotundos, tan esféricos como el don Gregorio interpretado por Fernán-Gómez, capaz de dar la réplica, en términos de equilibrio escénico, al pequeño protagonista.

⁴³⁴ Bonilla Cerezo, Rafael, “Cinetrompa y espiriletra en «La lengua de las mariposas»”, en *Suspirando a Musidora*, op. cit., p. 128.

La esfericidad de los personajes fílmicos propicia desarrollos narrativos y dilata la duración interna del filme por medio de la escenificación de diálogos añadidos o desarrollados con respecto a los textos de partida. Multitud de semillas argumentales dispersas en los cuentos se convierten en secuencias plenas. El escueto comentario del Pardal literario: “El maestro no pega” da pie a una conversación inédita respecto del cuento matriz. Acompañada de numerosas operaciones subsidiarias de cambio (exteriorizaciones, visualizaciones, concreciones espaciales, transformación de narración retrospectiva en diálogo, desplazamientos temporales, cambios de ubicación, etc), conserva, sin embargo, la huella sensible del universo autorial primario, el fulgor original de su realidad inteligente.

[En el taller de costura, por la mañana muy temprano. Ramón trabaja mientras conversa con don Gregorio].

—Como usted lo oye. Su idea era irse a Coruña, subir a un barco y largarse a América. [Rosa entra con una bandeja en la mano].

— ¡Demonio de chico!

— [Rosa] Le he puesto unos trocitos de queso.

— ¡Por favor, señora! No tenía que haberse molestado... ¿Y ahora, cómo está?

—Pues como una rosa. Yo si no lo veo no lo creo [Moncho entra por la parte de atrás]. Imagínese, toda la noche en el monte, sin comer, muerto de frío y nada, ni un mal resfriado me ha cogido.

— ¿De dónde ha sacado que yo pego a los alumnos?

— [Ramón interviene] Bueno, a mi me pegaban.

—No. Yo no pego. No he pegado nunca a nadie. Y menos a un niño [Moncho observa la escena, semioculto tras una cortina]. ¿Quieren decirle que he venido a pedirle perdón?

— ¡Por dios, don Gregorio! Usted no tiene la culpa de nada.

—Es un chico muy sensible. Quiero pedirle perdón. Y, además, invitarlo a que vuelva a la escuela.

— ¿Pero no va a probar el queso?

—Haga el favor de llamarle.

—Sí señor.

[Moncho se coloca frente al maestro]

—Me gusta ese nombre, Gorrión, pero si usted no quiere, no se lo llamaré más. En cuanto a sus compañeros, no les guarde rencor. No son malos. Y otro día podrá usted reírse de ellos.

[Don Gregorio toma un bocado de queso y lo paladea con deleite]

— ¡Mmm! ¡Buenísimo! [0h 09' 28''- 0h 10' 50'']

La ampliación de la base textual de la cinta cuenta también con personajes independientes en cada cuento y cuya imbricación densifica la trama, dando pie a nuevas situaciones dramáticas. Su incorporación conlleva una reescritura fílmica que afecta a la estructura narrativa del relato: tres universos diegéticos se fusionan y se convierten en uno, en función de una serie de reglas de coherencia interna elucubradas por el trabajo guionístico. “La lengua de las mariposas” texto absorbe, incorpora y sintetiza a los personajes protagónicos de los otros cuentos a partir del establecimiento de vínculos familiares con el carácter central, Moncho. Asignemos al texto base el número 1, y a los textos afluentes el 2 (“Un saxo en la niebla”) y el 3 (“Carminha”) para comprobar el modo de interrelación de forma esquemática.

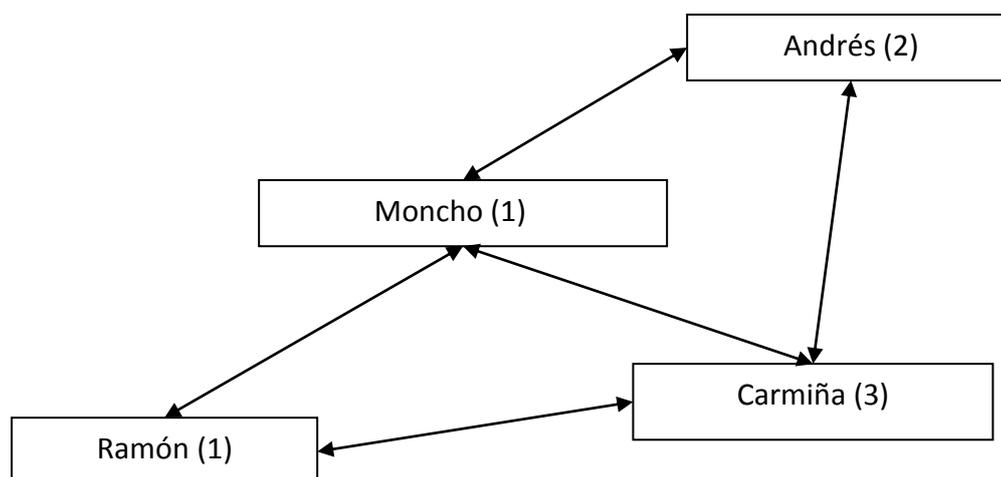


FIGURA 16 IMBRICACIÓN FAMILIAR DE LOS PERSONAJES DEL TEXTO BASE Y DE LOS TEXTOS AFLUENTES

El respeto a las normas de coherencia interna obliga a suprimir las reduplicaciones y a fusionar algunos roles asociados a personajes inactivos o poco definidos en los universos 2 y 3 con el papel más dinámico que desempeñan otros personajes del universo 1. El sastre fílmico, Ramón, asume la paternidad del tocador de saxo procedente de 2 y, además, la de la Carmiña literaria procedente de 3. Para hacer creíble el parentesco entre la muchacha y su progenitor, se introduce un ligero cambio con respecto al texto: la tía de Carmiña es ahora su madre, con la que Ramón mantuvo una relación antes de casarse con Rosa. Así, Moncho se convierte en hermano menor de Andrés y ambos resultan ser hermanastros de Carmiña.

Hay personajes, añadidos *ex novo* por el guión fílmico, cuya presencia contribuye a densificar el argumento. Tal es el caso del cacique local, don Avelino (fotograma 50). Su irrupción en el aula resalta el contraste con don Gregorio y sus métodos docentes. El cacique entra en clase junto con una pequeña criada que porta varios capones y los deposita, a una orden de su amo, sobre el escritorio del maestro. De esta manera, amenazante y altanero, don Avelino recuerda al enseñante el viejo refrán “la letra con sangre entra” e intenta “comprar” la voluntad de don Gregorio a fin de someterle a sus dictados, como está acostumbrado a hacer con todo el mundo. El tenebroso gerifalte encarna las fuerzas oscuras que colectiva y anónimamente despiertan en el ocaso republicano, hacia el final del cuento. Su soborno frustrado engendra una ironía visual que otorga una nota humorística al relato fílmico: don Gregorio emplea los capones para plantear un problema de razonamiento, cuya lógica deductiva consigue atraer a Moncho hacia el aprendizaje natural, espontáneo y relacional alabado en el cuento y preconizado por la ILE.



FOTOGRAMA 50

El añadido escénico se inserta aprovechando una elipsis temporal que en el cuento separa dos momentos sucesivos, pero alejados unas horas uno de otro: Romualdo recitando el *Recuerdo infantil* de Machado (que don Gregorio interrumpe justo después del fratricidio bíblico) y la conversación con la madre en la cocina, por la noche. La secuencia fílmica continúa y desarrolla la lectura poética en clase como una prolongación natural del cuento, entendible en un contexto simbólico. Los pupilos a que hace referencia el poema estudian, mientras en un cartel se representa a Caín fugitivo y

a Abel muerto por el suelo, junto a un charco de sangre. En el cuento, los hermanos en guerra y la mancha carmín son preludio directo del 18 de julio. En la película, en cambio, la aparición del cacique otorga a la lectura un sentido nuevo: las dos Españas que, enfrentadas, están a punto de degollarse una a otra, se miran cara a cara en el aula y comienzan a incubar su miedo y su odio recíprocos.

[Don Avelino aparece de súbito, empujando la puerta del aula]

—Buenos días.

[Amable, don Gregorio se levanta y le invita a pasar, aunque el gesto no parece necesario. El cacique ya está dentro]

—Adelante, adelante. ¿Cómo está usted?

—Yo bien. Pero al chico...lo veo mal. [Señala en dirección a José María, que amorra la cabeza, avergonzado]

—No le comprendo.

—Ayer le ha puesto un problema de cuentas, o sea, de ganado, y no ha dado pie con bolo [nuevamente, el niño agacha la testuz].

—Sí, es cierto que debería esforzarse algo más, pero...

— ¡Palo, señor maestro, palo! ¡Hay que meterle las cuentas en la cabeza sea como sea! [Con un gesto, hace entrar a la criada en clase]. Dáselos al señor maestro. [La joven campesina, la mirada baja, el gesto concentrado, lleva varios capones que deposita con brusquedad en la mesa de don Gregorio, ante la incredulidad de éste y de Moncho, que se sienta a su lado. Risas en el grupo de alumnos que asisten a la escena. Don Gregorio niega enérgicamente]

— ¡No, no, de ninguna manera!

— ¿Es que me va a hacer un feo?

—No, por favor, don Avelino, no era ésa mi intención.

— ¡Ya verá usted qué mantecas! [Coge a la chica del brazo y la empuja en dirección a la calle. Se vuelve y señala, amenazador, con el dedo]. Lo dicho: esmérese con el chico que no le pesará. ¡Y quede con dios! [Sale dando un portazo]. [0h 12' 14''-0h 13' 05'']].

También vinculado al desarrollo ideológico del argumento, el añadido fílmico del párroco sirve para confrontar la visión utópica de don Gregorio y de la ILE con la de los poderes tradicionales encargados de la enseñanza en España. El carácter del maestro se redondea aún más cuando, ante las acusaciones veladas del sacerdote, no le queda más remedio que defender la autonomía del alumno en oposición al tutelaje de la Iglesia sobre los niños, so pretexto de su inmadurez. En su encendido discurso, que se siente pleno de referencias humanistas, don Gregorio ataca implícitamente a la religión como

vía para conseguir el sometimiento de los impúberes y el control de sus modelables conciencias.

[Es domingo. Los feligreses se agolpan ante la parroquia, después de oída la misa. Don Gregorio sale del aula cercana a la explanada donde los aldeanos conversan. El sacerdote, cauto, se acerca al maestro. Moncho observa desde una prudente distancia]

—Don Gregorio, ¿me permite un momento?

— ¡Cómo no!

[El cura señala a Moncho con el dedo] Ramonciño, ¡ven aquí! [El niño se acerca]

—Mire usted bien esto, don Gregorio. [A Moncho] *Introibo ad altare dei.*

—*Ad deum qui laetifiat iuventutem meam.*

—*Agnus dei qui tollis pecata mundi.*

—*Ora pro nobis.*

—*Agnus dei qui tollis pecata mundi.*

—*Ora pro nobis.*

—*Agnus dei qui tollis pecata mundi.*

[El niño titubea]

—Es que no me acuerdo cuántas veces llevamos.

[Con sorna]

— ¿Ve usted, don Gregorio? No le sale el *Dona nobis pacem.*

—No sabía que iba para monaguillo.

—Iba para monaguillo. Usted lo ha dicho. Anda, ve, ve con tu madre [le da la mano al niño, que la besa, y se marcha hacia el fondo]

—Empezar a ir a la escuela y torcérselo el interés, todo ha sido uno.

— ¿No estará usted insinuando que yo soy el culpable?

—No insinúo nada, don Gregorio. Pero los hechos son los hechos.

—Compréndalo...el chico ha estado todos estos años encerrado, y es natural que al despertar a la vida se interese por todo.

[...]

—Ya, ya lo veo. *Nidos tepentes absiliunt aves.* Saltan las aves del calor de los nidos.

—*Libertas vigorum fortium pectora acuit*. La libertad estimula el espíritu de los hombres fuertes.

[El sacerdote eleva los ojos al cielo]. [0h 17' 42''-0h 19' 10'']

Por su parte, Roque (que sustituye al Dombodán literario) es un personaje-bisagra que facilita la coexistencia de los universos propios de “La lengua de las mariposas” y de “Carmiña”. En el texto base, no hay ninguna referencia al amor sensual; el sexo se entiende como parte del inmenso misterio de la naturaleza y queda oculto en el laberinto tubular donde habitan los insectos. Pardal todavía no tiene los seis años, y con esta edad su curiosidad infinita se dirige hacia el espectáculo que ofrece el bosque. Sus deseos inconscientes se mueven aún en un estadio edípico, en el que la mujer es de modo exclusivo madre y los afectos se colman con besos, abrazos y apretones de mano. En cambio, el Moncho fílmico, que tiene unos ocho años, ha abandonado la primera infancia (el tránsito se señala externamente con el ritual de su primera comunión, que ha tenido lugar en un momento previo al tiempo de la historia) y se encuentra en la fase previa a la adolescencia. Bajo la mirada del prepúber, tan excitante es la visión de un escarabajo como la de O’Lis montando a Carmiña.

El mejor amigo de Gorrión resulta ser hijo de Roque, el tabernero que regenta el local a donde acude O’Lis los domingos antes de subir a casa de Carmiña. Hércules, padre de Dombodán, también era cantinero en “La lengua de las mariposas” texto; la apropiación de roles se realiza sin traumas, y en coherencia con el cuento “Carmiña”, donde un tabernero escuchaba a un O’Lis ya viejo contar su picante historia. En el filme, el relato se realiza “en vivo”, en presencia de los niños, que escuchan fascinados a O’Lis mientras éste describe sus encuentros hebdomadarios con la fogosa novia. La actualización supone una destrucción de la doble arquitectura narrativa característica en “Carmiña”; el único narrador explícito es O’Lis (Roque padre deviene, pues, narrario) y su relato se ha vuelto contemporáneo a los hechos que narra, dentro de la horquilla temporal de una semana. Roque hijo, algo mayor que Moncho, guía al niño en el aprendizaje extraacadémico, pero fundamental, de un enigma que pronto comenzará a plantearle preguntas a las que la escuela no da respuesta: su propio cuerpo.

Las estrategias de imbricación y ampliación propician desarrollos espaciales que facilitan la puesta en escena de nuevas situaciones dramáticas o la escenificación de pasajes narrativos, y en las que se implican los personajes adquiridos procedentes de los textos subsidiarios. Nos detendremos en primer lugar en las ubicaciones físicas, cuyo

diseño apunta a una confluencia fílmica de lugares y espacios pertenecientes a los universos diegéticos independientes en los tres cuentos, a los que se añaden localizaciones inventadas o creadas *ex profeso* para la película. La concreción espacial es esencial en el filme; en los cuentos, el relato analéptico se producía en el vacío que iban llenando los recuerdos difusos. Bastaban unas pocas indicaciones, algunos deícticos y una somera adjetivación para situar unas historias que, de cualquier modo, procedían de un espacio completamente mental. En cambio, la realidad profílmica posee los contornos precisos de sus imágenes. La imbricación debe facilitar el movimiento fluido de los personajes en un único espacio semantizado por el predominio del bosque, una mancha de verdor esplendoroso sólo interrumpida por la presencia discontinua de las viviendas y los hórreos de piedra, en el *pagus*.

Junto a ello, las ubicaciones originales se abren para recibir a personajes de otros cuentos. El dormitorio del Moncho literario y la cocina del hogar familiar reubican motivos del cuento “Un saxo en la niebla”. Para poder llevar a cabo esta operación, las normas de coherencia interna que hay que respetar son muy numerosas: Gorrión estudia la enciclopedia escolar porque está yendo a la escuela. Al comentar lo que el maestro dice sobre las razas, Andrés afirma que le gustan las orientales y cuenta a Moncho que sueña con ir a la China para casarse con una. La relación entre los hermanos es armónica; el pequeño idolatra al mayor; con él pasa la mayor parte del tiempo que no le ocupa la escuela. Por otra parte, a Moncho le gusta tocar la batería, y con la Orquesta Azul acompaña a Andrés a Santa Marta de Lombás, portando con orgullo el estandarte en la cabecera de los músicos, en el pasacalle de las fiestas.

La cocina sirve también de enlace con el cuento “Carmiña”. La protagonista invade la intimidad doméstica y reclama al sastre dinero para el entierro de su madre, actuando, de esta manera, como personaje-puente que vincula las dos historias. El ambiente fraterno que se respira en la intimidad del dormitorio de Andrés y Moncho es propicio para el intercambio de confidencias y el desvelamiento de secretos. Así es como Gorrión se entera de quién es Carmiña, en realidad (fotograma 51).

[Por la noche, Andrés y Moncho hablan en su habitación acerca de la intempestiva visita de Carmiña a su padre. El niño interroga a su hermano mayor sobre la extraña reacción de los progenitores]

— ¿Por qué no quiere que la veamos?

—Es un secreto.

—Cuéntamelo.

—No.

—Yo también sé un secreto...

[Andrés se encoge de hombros, indiferente]

—...De Carmiña.

—¿Quién te ha dicho que se llama Carmiña?

—Si me dices tu secreto, te digo yo el mío.

[Andrés baja la voz]

—Es hija de papá.

—Y... ¿por qué no vive con nosotros?

—Papá la tuvo con esa mujer que se ha muerto antes de casarse con mamá.

[0h 50' 32''–0h 51' 06'']



FOTOGRAMA 51

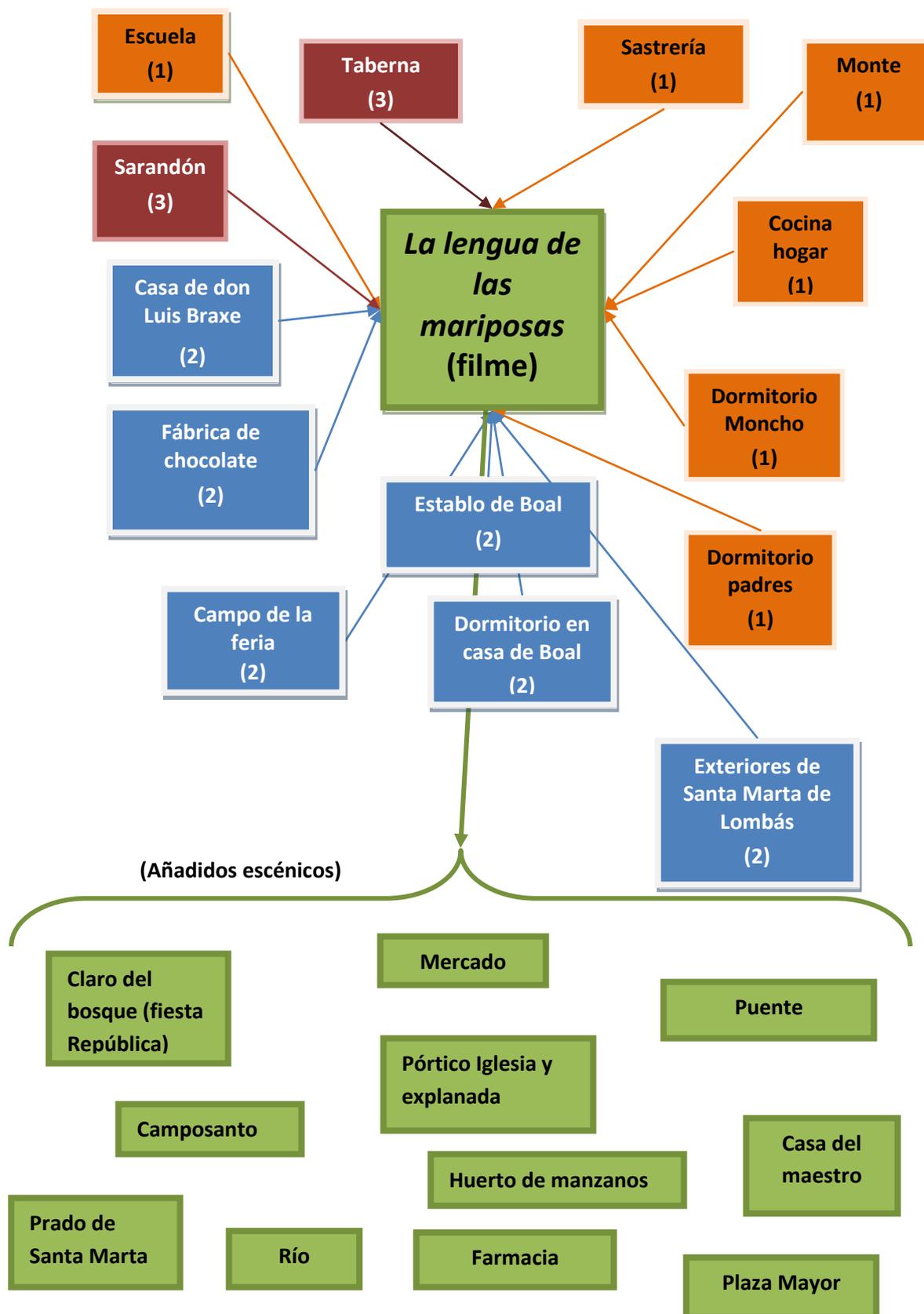


FIGURA 17 ESPACIALIDAD FÍSICA EN *LA LENGUA DE LAS MARIPOSAS* FILME. ADQUISICIONES Y AÑADIDOS ESCÉNICOS.

La ampliación fílmica cuenta también con el desarrollo de una espacialidad cuya especificidad va más allá de lo estrictamente físico. Con respecto a los textos de partida, la película explora y ensancha los espacios político, social, lúdico y festivo, metafísico, sentimental o afectivo, sensorial, simbólico e imaginario. Veamos pormenorizadamente, en primer lugar, cómo la narrativa cinematográfica trabaja sobre los espacios político, social, lúdico-festivo y metafísico redimensionándolos y redondeándolos para que el encaje con la nueva arquitectura argumental sea perfecto. El resto de espacios, relacionados con el viaje vital del aprendiz o *bildungsfilm*, serán objeto del siguiente epígrafe.

La relación entre los personajes engendra un espacio social muy definido respecto a los textos de partida, en particular “La lengua de las mariposas”. El cacique local, junto con el sacerdote y el jefe de la guardia civil, configuran un cóncave tricéfalo que detenta un poder totalitario, confabulador y verticalizante, diametralmente opuesto a la autoridad natural que ostenta don Gregorio dentro del grupo horizontal en el aula. La explanada del pórtico eclesial es el punto de encuentro elegido para elucubrar la venganza sobre los disidentes:

[Don Avelino conversa con el sacerdote y con el jefe de la guardia civil a las puertas de la iglesia. Enquistado contra la República, el cacique fuma un puro mientras propone soluciones descabelladas; el cura le da la réplica, apaciguando ánimos. Mientras, el militar, arma en ristre, balancea el cuerpo, nervioso, y no es capaz de decir una sola palabra].

—Mal, mal veo la cosa. Yo la solución la tengo. ¡Vaya si la tengo!

— ¿Qué solución es esa?

—Plantarse en Madrid y dale fuego.

— ¡No sea usted bárbaro! [0h 17' 26''–0h 17' 36'']

Numerosos signos de este dominio se hallan en el texto fílmico. Frente a la laboriosa austeridad de los aldeanos, don Avelino y su familia cuentan con una criada que acompaña al señorito José María al colegio. El niño, montado en una reluciente bicicleta, vestido con ropa de paño azul, descuella entre sus compañeros de pantalones remendados mil veces y acompañados a pie por sus madres hasta la escuela. La presencia del biciclo no es baladí, ya que además del lujo indica una distancia considerable de la vivienda de don Avelino respecto del grupo escolar Rosalía de Castro. Y la distancia hace pensar en una residencia en las afueras, más allá de los

barrios obreros, en el extrarradio campestre del pazo donde los terratenientes ejercen un control político que trasciende el de los mandatarios elegidos democráticamente.

El añadido filmico de las referencias al estatus de don Avelino, en el trascurso del diálogo entre Moncho y su madre, no deja lugar a dudas:

[En la cocina, Moncho hace los deberes. La madre pela patatas y un puchero burbujea en el fuego del hogar. Entra Andrés]

— ¡Hola!

[A Andrés]

— ¡Don Gregorio no pega! Y le ha devuelto unos capones a un señor que manda mucho, porque es muy rico.

— ¿De verdad?

[Rosa interviene]

— ¿Y tú cómo lo sabes?

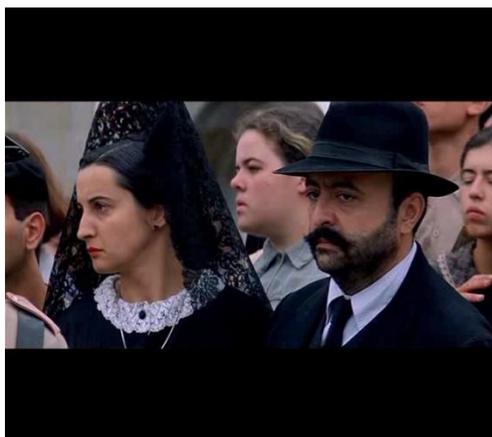
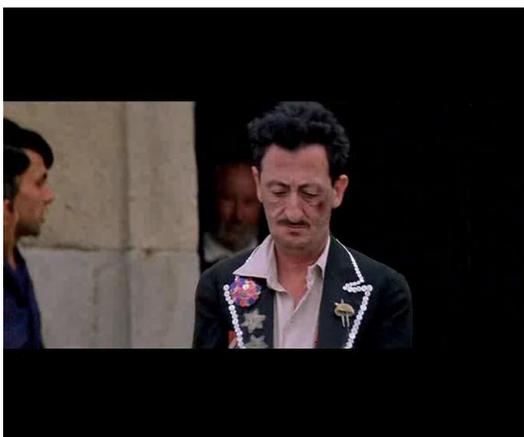
—Lo ha dicho su hijo, uno que le llaman José María. Dice que su padre manda más que el alcalde.

— ¿Y qué capones son esos?

—Unos que quería darle al maestro para que el hijo aprenda las cuentas. Pero el hijo no quiere estudiar. Dice que de mayor va a ser señorito en La Coruña.

[0h 14' 50''–0h 15' 17'']

Hacia el desenlace, queda en evidencia la imposición de esta autoridad vertical en el protagonismo de la familia terrateniente, centrada en medio de la plaza, mientras los falangistas caldean los ánimos de la multitud. Destacan las figuras vestidas de negro, enojadas e inexpresivas de don Avelino y su esposa frente a los rostros congestionados del sastre en el gentío y de don Gregorio en la cuerda de presos. La victoria sobre el enemigo se atisba en el dominio de la mirada sobre los despojos de lo mirado (fotogramas 52 y 53).



FOTOGRAMAS 52 Y 53

La cuestión política se deriva directamente de las dos ópticas antinómicas que se concitan en el filme y que suponen un desarrollo de semillas argumentales tales como “Mi padre era republicano. Mi madre, no”; “Están pasando cosas terribles, Ramón”; “Algo extraño estaba sucediendo”. A partir de “La lengua de las mariposas” cuento, se gesta un escenario político ampliado, pero coherente con la visión dicotómica que en el texto literario divide a los personajes más señeros en republicanos y partidarios de la sublevación militar. Una división que condena a la familia de Moncho a vivir, tras el *coup d’État*, en el quebradizo territorio de la tercera España.

El diálogo añadido por la secuencia en la sastrería, tras el ataque asmático de Moncho, profundiza en las diferencias ideológicas del matrimonio formado por Ramón y Rosa:

[En el taller de costura, el sastre plancha el pantalón a don Gregorio, que se sienta en una silla de mimbre, cubierto por una toalla. Moncho, aún con el cabello húmedo por la incursión en el río, se seca envuelto en su albornoz, el aerosol entre las manos. Rosa, vigilante y servicial, entra y sale de la pieza a cada poco, para ofrecer al maestro algún refrigerio]

—Pues menos mal que se le ha ocurrido a usted lo del agua. Ya nos pasó otra vez. ¿Te acuerdas, Rosa?

[Rosa frota enérgicamente la cabeza de su hijo con una toalla]

—El día de su primera comunión. Estaba ya a punto de comulgar y se ve que, con la emoción del momento, le dio el ataque. Fue como un milagro. No sé a quién se le ocurrió pero...lo llevamos a la pila del agua bendita, se la echamos por la cara y...mano de santo.

[Ramón, con sorna, replica a su esposa sin dejar de ocuparse del traje de don Gregorio]

—Bueno, el agua del río no estaba bendecida y ha hecho el mismo efecto.

—Ahora le traigo una tacita de café. Verá cómo le entona.

[Ramón, aparte, en tono bajo para que no le oiga Rosa]

—Es muy mística.

—Y usted republicano.

—De don Manuel Azaña, sí señor. [Ramón, con gesto complacido, señala en dirección al afiche ilustrado con los próceres de la patria].

[0h 42' 37''–0h 43' 19'']

Frente a la tibieza cobarde de Ramón, el maestro fílmico resultará ser el contrapunto luminoso de una República a la deriva. El compromiso político de don Gregorio, en la cinta, va mucho más lejos que el de su referente literario que, limitado a las clases magistrales de botánica, sufrirá persecución a causa de su (no demostrado) ateísmo y de su mera condición de pedagogo formado al calor de la ILE. El discurso del maestro, el día de su jubilación, pone un broche de diamante al diálogo previo con el sacerdote en pro de la autonomía en el aprendizaje. Con el añadido escénico de estas dos secuencias, el aula se convierte en un espacio altamente politizado si el que la invade lo hace con la intención de amenazar la libertad que en ella se respira.

[En el aula, un nutrido grupo de padres y alumnos, sentados en los pupitres, espera el discurso de don Gregorio, que sube al estrado entre aplausos]

—Dignísimas autoridades, queridos niños, respetados convecinos: en la primavera, el ánade salvaje vuelve a su tierra para las nupcias. Nada ni nadie podrá detenerle. Si le cortan las alas, irá a nado. Si le cortan las patas, se impulsará con el pico, como un remo en la corriente. Ese viaje es su razón de ser. [Moncho observa a su maestro, arrobado] En el otoño de mi vida, yo debería ser un escéptico. Y, en cierto modo, lo soy. El lobo nunca dormirá en la misma cama con el cordero. [Intencional plano medio de don Avelino, que escucha muy serio]. Pero de algo estoy seguro: si conseguimos que una generación, ¡una sola generación!, crezca libre en España, ya nadie les podrá arrancar su libertad. [El cacique, como movido por un resorte, se levanta de su silla y agarra con brusquedad a José María del brazo, buscando la salida. Su gesto precipitado no pasa desapercibido al auditorio, ni tampoco a don Gregorio, quien se calla y mira incrédulo la estampida].

— ¡Nos vamos!

[El desconcierto del maestro dura pocos segundos. Enseguida retoma el hilo y concluye, la voz ya rota por la emoción]

— ¡Nadie les podrá robar ese tesoro! [01h 09' 11''–01h 10' 32'']

El espacio lúdico y festivo también se politiza y aparece tensionado por el conflicto ideológico entre republicanos progresistas, cercanos a las corrientes libertarias e, incluso, al anarcosindicalismo, y grupos conservadores herederos de la vieja restauración maurista, partidarios del orden a cualquier precio. La fiesta aniversario de la República, el 14 de abril de 1936 (único hito temporal explícito en el texto fílmico referente a la ubicación cronológica de la historia), que se celebra en el claro del bosque, es una orgía visual en la que se evidencia la formación humanística de Cuerda. La banda de música nos recuerda cuadros de Manet como *El pífano* o *La música en las Tullerías*. Sus grupos de excursionistas, al *Dejeuner sur l'herbe* e incluso al *Desembarco en la isla de Citerea*, de Antoine Watteau. Y la estatua humana vestida con los colores de la República, cuadros alegóricos como *La libertad guiando al pueblo* de Delacroix. Modelos antiguos y nuevos se concitan en una visión idílica del mundo, donde se celebra la vida en su punto de madurez, justo antes de que el caos eche encima su zarpa. En las orillas del prado deleitoso, dos sombras merodean: son fantasmas reaccionarios; su presencia advierte de que la fiesta eterna de la libertad está llegando a su fin.

En el carnaval, lo que se cuestiona no es el sistema, sino el orden social en sí. Añadido por la ficción fílmica, el baile de máscaras, que agrupa en un mismo espacio coherente a los personajes de “La lengua de las mariposas” y “Un saxo en la niebla” (es normal, en este contexto, que los padres de Andrés asistan para oír tocar el saxo a su hijo), representa la inversión del orden social imperante, la burla –consentida– del poder y la desinhibición frente a la rigidez de la moralidad católica. Se celebra una carnalidad fresca, apetitosa, que rehúye el estrecho control policial de la iglesia al menos por un día. Vía de escape y catarsis colectiva, aliviadero de la plebe, garantiza, paradójicamente, la continuidad del *statu quo*. El disfraz prefigura comportamientos futuros de los personajes: Gorrión se viste de pirata, porque aquí comienza la gran aventura de su vida; Aurora, transfigurada en Flora, la diosa de la primavera, no puede engañar a su amigo con la máscara. La belleza de la amada traspasa cualquier superficie opaca. Comienza, con los primeros calores, pues, el idilio. Y se encadena por afinidad temática la canción que el acordeonista atrapa por el aire:

Aurora de rosa en amanecer

nota melosa que gimió el violín.

Novelisco insomnio do vivió el amor.

El contrapunto amargo lo constituyen Ramón y Rosa. Él, aunque no sabe bailar, se deja llevar por su mujer y acepta una nariz de cerdo. Y ella, con su máscara de conejo, guía al sastre en la danza. Tan cerca de la muerte que gira y gira en el centro de la plaza, al lado del demonio que intimida con sus feroces cuernos. Como el conejo que al sentir el peligro se esconde en su madriguera, asustado, para proteger a los suyos, Rosa dictará las páginas más dolorosas de una tragedia histórica resumida de modo sublime en la cinta: con ese baile, con ese ritmo, con esa máscara.

El espacio metafísico también está profundamente desarrollado con respecto a “La lengua de las mariposas” texto, del que se nutre para vehicular una cosmovisión religiosa tan maniquea como humana. El Moncho literario no llegará a conocer la muerte más que por referencia a una lejana abuela asociada al nerviosismo del sastre fumando sin parar, como al comienzo de la guerra, en el final del cuento. El Moncho de Rivas quiere saber si el demonio existe. La madre, muy seria, le dice que “era un ángel, pero se hizo malo”. A partir de esta semilla conceptual, y con el afluente literario de “Carminha” en el fondo, Gorrión se enfrenta de un modo más directo y atroz con la muerte; se da de bruces con ella en el cementerio. Con la inocencia de un niño, asiste al sepelio en el que Carminha y Ramón dan el último adiós a esa mujer invisible que ha marcado los destinos de todos, especialmente el del sastre, con una huella de culpabilidad cobarde. El semblante del padre no oculta el profundo dolor que la pérdida le causa, ni tampoco la desolación que en su recuerdo provoca la elección del camino recto y la esposa casta, la renuncia al primer, quizás único amor, de juventud (fotograma 54).



FOTOGRAMA 54

Tras haber presenciado la escena, Moncho abandona el camposanto con el alma en los pies. En un recodo del camino –cruce simbólico de dos trayectorias destinadas a encontrarse– le espera, sentado en posición elemental, como un derviche, don Gregorio. Igual que en la Academia platónica, maestro y alumno discuten al aire libre sobre el más allá. Don Gregorio no trata de imponer su punto de vista, pero necesita conocerlos todos para contrastarlos y ofrecer a Moncho una síntesis filosófica en la que se funden cristianismo, materialismo dialéctico y escepticismo. El infierno existe, pero no hay que mirar hacia arriba para encontrarlo.

[Moncho sale del camposanto ocultándose de la vista de los adultos tras unas lápidas. Al llegar al sendero, echa a andar en dirección hacia el pueblo. Cuando pasa por delante de una casita con un pequeño jardín, se ve sorprendido por don Gregorio, quien recoge manzanas de un árbol. Tras ofrecer una a Moncho, se sienta con el niño, que parece triste y desconcertado]

—Y usted, ¿qué hace por aquí?

—He visto un entierro.

— ¿Ah, sí? ¿Quién se ha muerto?

—Cuando uno se muere... ¿se muere, o no se muere?

— ¿En su casa qué dicen?

—Mi madre dice que los buenos van al cielo, y los malos, al infierno.

— ¿Y su padre?

—Mi padre dice que de haber Juicio Final, los ricos irían con sus abogados, pero a mi madre no le hace gracia.

— ¿Y usted qué piensa?

[Moncho, timorato, hunde la barbilla en el pecho]

—Yo...tengo miedo.

— ¿Es usted capaz de guardar un secreto? [El niño asiente]. Pues, en secreto, ese infierno del más allá no existe. El odio, la crueldad, eso es el infierno. A veces, el infierno somos nosotros mismos. [Don Gregorio queda mirando fijamente a su alumno que, sin saber qué decir, muerde su manzana].

[0h 53' 02''-0h 54' 10'']

¿Qué me quieres, amor? Alegoría de un viaje imaginario-sentimental por tierras gallegas.

El resultado de la triple estrategia de reducción, imbricación y ampliación es una acabada obra de ingeniería en la que todo conecta, todo tiene sentido, en respuesta al reclamo de esa realidad inteligente de la que fluyen los cuentos, y que se recrea desde nuevas bases, más simplificadas, más estrechas, circunscritas a un entorno edénico, en la confluencia entre el bosque y la aldea, en las mocedades de la humanidad⁴³⁵.

El aprendizaje vital de Moncho es el nexo de unión de las tres historias. Ahora es el niño el que asume los estadios del aprendizaje descritos en los diferentes cuentos; quedan en la nueva historia resumidos, en un tiempo más corto, desde el gesto de terror ante la idea de ir a la escuela, en la obertura del filme, hasta la mueca terrible mientras sostiene la primera piedra con la que lapidará al maestro.

El Moncho reinventado por Azcona es un niño débil y enfermizo, que nunca ha ido al colegio porque sufre ataques de asma. Poco menos que un inválido, se deja acompañar por su madre el primer día. Es ella, y no Cordeiro, el barredor de hojas secas (cuya sabiduría folklórica es suprimida en la cinta) la que pide a don Gregorio que tenga paciencia con su hijo, porque “es como un gorrión, y es la primera vez que sale del nido”. El inhalador semeja un vergonzoso cordón umbilical que ata al niño a las faldas de su madre. Porque, cumplido el ritual de tránsito hacia la edad adulta, aún depende de ella hasta para respirar.

Con respecto a las etapas esbozadas por los cuentos paganos, la película añade un estadio más que redondea el periplo de Gorrión hacia su adultez. El niño, una vez superado el estadio edípico –logro simbolizado por el manotazo al respirador y el

⁴³⁵ Cuerda insiste en la importancia de la comprensión del material narrativo en una estructura filmica más liviana. Incluso en el caso del cuento, el género literario que Azcona considera más apto a la hora de adaptar al cine, el lápiz del guionista descarta los materiales de desecho que no sirven al creador cinético para vehicular su historia. Nos atreveríamos a añadir que, cuando nos enfrentamos con películas que trabajan sobre varios textos breves, no hay más remedio que acudir a la amputación de alguna de sus partes en beneficio de un argumento sólido: «En las adaptaciones te ves sometido a una reducción forzosa porque la materia prima, la literatura, tiene que cambiar de sustancia. Hay que convertir la palabra en otra cosa. Y yo no creo en el tópico de que una imagen vale por mil palabras, sino al contrario. Por eso es una transformación a la que hay que enfrentarse con humildad, pero sin complejos y con torería; algo que se nos supone a los cineastas». En Herrero Cabrejas, Luisa, “El lápiz del guionista. Entrevista a Rafael Azcona”, *loc. cit.*

rechazo al gesto de cariño que le prodiga su madre— entra en el estadio edénico, de la misma forma que en “La lengua de las mariposas” texto, con don Gregorio como pastor de un pequeño rebaño de ovejas que llevara a pacer en las mismas faldas del monte Olimpo. Los “carneros” gritan, corren, juegan y saltan. Todo les está permitido en un lugar al que pertenecen por derecho propio: el mundo que hay más allá aún no les ha corrompido. Pero, de repente, la paz se quiebra. Gorrión no puede respirar; sus pulmones aún están débiles; la caminata y la emoción han hecho el resto. Don Gregorio le coge en brazos y le sumerge el río. Como un líquido amniótico que purificara su miasma, el agua penetra en el cuerpo del niño y le devuelve a la vida, transformado y limpio. Será el último ataque que le veremos sufrir. A partir de ahora, fortificado con el tónico reconstituyente de Gaia, nunca más volverá a buscar el calor de la madre como un refugio. Comienza el viaje.

Los niños habitan un mundo aparte al de los adultos, que quedan literalmente postergados a un segundo plano o son “guillotizados” por el encuadre. El de la infancia es, pues, un universo acéfalo, regido no por la razón, sino por los sentimientos, nutridos con la pureza de la primera de las edades del hombre. Nuevos afectos van ganando el corazón de Moncho. El proceso de madurez emprende la vía sensorial o afectiva, y al estadio edénico se le superpone el estadio hedónico, con el añadido fílmico del personaje de Aurora, o Amor Pueril. Aurora, la más guapa del baile, es hermana de Roque e hija del tabernero. Como en la escuela unitaria aún predomina la segregación de sexos, Moncho se encontrará con ella en la mancha verde del bosque o en los límites del *pagus*. También, como hemos visto, en el espacio festivo. Con ella, el plano se reduce a una noción subjetivizada, circunscrita a los pequeños bordes de aire en torno a los personajes. Son planos afectivos, donde quedan patentes el enamoramiento del niño y sus estrategias de cortejo, aprendidas de Gaia por mediación del maestro (fotograma 55).



FOTOGRAMA 55

[Moncho está cazando mariposas en el monte, con don Gregorio. De pronto, oye unos murmullos procedentes del río cercano y sale corriendo en dirección al sonido. En el río, Aurora y sus amigas se están bañando. Sólo llevan puesta la ropa interior y, al ver a Moncho, reaccionan pudorosas. Se ocultan los senos – aún por desarrollar– metiéndose en el agua o cruzando los brazos en torno al pecho. Aurora se acerca hacia Moncho, que está parado sobre un altillo del camino, contemplando embobado la escena]

— ¿No quieres bañarte?

—No se atreve. ¡Es un cagón!

[Las amiguitas de Aurora comienzan a lanzar agua alocadamente en dirección al niño, para que no vaya hacia ellas. Aurora las secunda. Pero don Gregorio, que ha seguido discretamente a Moncho, sale en ayuda de su alumno predilecto]

— ¿Se acuerda usted del tilonorrinco?

— Era aquel pájaro que le regalaba a la novia una flor muy bonita que cuesta mucho dinero.

— Exactamente. Una orquídea. [Don Gregorio arranca una margarita salvaje de su mata y la entrega a Moncho].

—Venga, a hacer de tilonorrinco.

—Pero esto no es una orquídea.

—Para el caso es lo mismo.

[Moncho se quita el zurrón, el peto y la camisa. Queda en paños menores, lo que provoca las risas de las niñas. Pero Moncho, valientemente, desafía el miedo al ridículo y se acerca a Aurora con la flor en la mano. El maestro, una vez comprobado que Moncho ha llegado sano y salvo al otro lado, se retira discretamente. Aurora está sumergida en el río de cuello para abajo. Y le pregunta a Moncho, que frente a ella sigue sosteniendo su ofrenda, algo incómodo]

— ¿Tú sabes nadar?

—No.

—Yo tampoco.

[Aurora se incorpora y queda en paños menores ante Moncho. Se tapa y baja la cabeza]

—No mires.

[Moncho aprovecha para entregarle su flor]

—Toma.

—Pues cierra los ojos.

[Moncho obedece. Aurora coge la flor, le besa y sale corriendo hacia el lugar donde la esperan las otras niñas, río adentro]

[01h 12' 45"-01h 14' 22'']

También simultaneados, aparecen en el filme los estadios edénico y adánico, porque ambos son láminas de historia natural que ilustran el aprendizaje vital de Gorrión. La naturaleza es el espectáculo más sorprendente que podemos ver; las excursiones al monte, en grupo, en pequeños círculos fraternos (con Roque como guía experto) o en pareja (como en el cuento) mantienen su atractivo a lo largo de toda la cinta. Pero, para un niño de ocho o nueve años, la observación entomológica no basta. Debe asistir a lecciones de reproducción para la forja temprana de su hombría. Ni Roque ni Moncho tienen entre sus fines el placer morboso de un voyeurismo malsano. La curiosidad frente a lo desconocido es ante todo el motor de acción en su búsqueda de pequeños placeres asociados al aprendizaje en un contexto natural, al margen de todo convencionalismo moral, tan estricto en el *pagus*.

Sigue el gran imaginador, punto por punto, los preceptos deístas de Giner de los Ríos, bajo los que se atisba el intuicionismo hegeliano:

Si de nuestro cuerpo venimos al mundo exterior, a la naturaleza, tampoco nos interesa ésta por sí, sino por relación al espíritu, como antecedente que lo prepara, escena donde aparece, excitante de su vida, medio para su subsistencia, material de sus creaciones, espectáculo para su fantasía, como *objeto*, en suma, de su contemplación y actividad externa. Si desapareciese el mundo del espíritu, ¿qué quedaría? La creación perdería su sentido⁴³⁶.

⁴³⁶ Giner de los Ríos, Francisco, "Espíritu y Naturaleza", en *Por una senda clara* (antología), Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2011, p. 53.

Bonilla Cerezo ha visto en el puente de piedra que lleva hasta casa de Carmiña un símbolo de iniciación a la vida⁴³⁷. Refuerza su interpretación el hecho de que, cada vez que Moncho realiza un gesto emancipador, se obliga a cruzar este puente. La primera vez, al escapar de la escuela, le vemos atravesándolo en dirección al monte, para embarcarse a América. Y cuando O'Lis asesina a Tarzán el perro, acude con Roque para presenciar la matanza, primer testimonio clave de hasta qué punto puede llegar la crueldad humana. Brusco despertar de los hijos de Caín ante las puertas del paraíso perdido.

Roque explica a Moncho que los hombres y las mujeres copulan cuando están enamorados, “es decir, cuando se quieren mucho”. Pero la discusión entre O'Lis y Carmiña provoca en Moncho una impresión contraria. “¡Tú has dicho que la iba a montar porque se querían!” espeta el niño a su amigo Roque. “¿Y qué?”, responde éste, indiferente. “¡Que no se quieren!”, exclama Gorrión, decepcionado.

Tarzán es el tercero en discordia. Carmiña sale a buscarle en los caminos aledaños al cobertizo. Aquí no hay amor; habrá que hallarlo en otra parte. La voz de Carmiña provoca un encadenamiento acústico con el saxo de Andrés y sus notas balbuceantes. El hermano también ha comenzado a buscar el rostro de la chinita en la multitud. Moncho ha decidido acompañarle; quizás esta vez haya más suerte.

La Orquesta Azul lleva el espacio festivo consigo hasta Santa Marta de Lombás. Con respecto a “Un saxo en la niebla”, se suprimen algunos momentos, como la sesión vermú o el himno ante el altar. En cambio, se potencian los elementos de celebración con un despliegue visual de pintorescos personajes que convierten la verbena literaria en una feria: en el pasacalle, malabaristas, pierrots, *clowns*, funambulistas, adivinadores y forzudos cierran el cortejo musical del último baile previo al comienzo de la guerra. De momento, las únicas bombas que oiremos estallar son las de palenque.

En el establo de Boal (ahora alcalde de Santa Marta, y no delegado municipal, como en el cuento), desaparece esa atmósfera mágica en torno a la leyenda de la niña lobo. La chinita de la enciclopedia es más terrenal y sus trazos son más concretos que los de su referente literario. Su presencia, no tan liviana, introduce en el plano una

⁴³⁷ Bonilla Cerezo, Rafael, “Cinetrompa y espiriletra en «La lengua de las mariposas»”, *loc. cit.* p. 113.

sensualidad recatada y contenida en torno a unas formas inverosímiles: ojos rasgados, vestido floral con motivos orientales, péndulo trezado sobre uno de los hombros. Desarrollo fílmico, plenamente visualizado, del Verdadero Amor.

Con respecto a “Un saxo en la niebla”, el filme introduce numerosos cambios formales. Para comprobarlos desde un punto de vista más amplio, remitimos al análisis de Bonilla Cerezo⁴³⁸. Nosotros nos limitaremos a ofrecer una comparación en detalle de la secuencia del solo de saxo en la verbena, a nuestro juicio la más emotiva y visualmente elaborada de toda la película.

<p>TEXTO LITERARIO</p> <p>Páginas 64-66</p>	<p>TEXTO FÍLMICO</p> <p>01h 03' 53''-01h 08' 23''</p>
<p>1. Narración retrospectiva. Narrador-protagonista homodiegético no omnisciente. Narración sumario y descripción ambiental.</p> <p>“La verbena era en el campo de la feria, adornada de rama en rama, entre los robles, con algunas guirnaldas de papel y nada más. Cuando oscureció, las únicas luces que iluminaban el baile eran unos candiles colgados a ambos lados del palco y en el quiosco de las bebidas. Por lo demás, la noche había caído con un tul de niebla montañesa que envolvía los árboles con enaguas y velos. Según pasaba el tiempo, se hacía más espesa y fue arrojando todo en una cosa fantasmal, de la que sólo salían, abrazados y girando con la música, las parejas más alegres, enseguida engullidas una vez más por aquel cielo tendido a ras del suelo”.</p>	<p>1. Noche. Exterior. Música instrumental intradiegética en <i>over</i>. En el campo de la feria, se celebra la verbena de Santa Marta de Lombás. En plano general secuenciado, una funambulista camina haciendo equilibrios sobre la cuerda floja. Varias filas de bombillas, colgadas de los árboles, iluminan el espacio. La cámara comienza a efectuar un barrido lateral hacia la izquierda, desplazando, en su movimiento, el plano hacia abajo. Este giro permite ver lo que sucede a ras de suelo. La chinita camina a través de la feria, a contracorriente. Mira hacia uno y otro lado, descubriendo los pequeños puestos y espectáculos, pero sin prestar especial atención. Parece dirigirse a un destino fijo. La cámara se mueve con ella y queda detenida mientras pasa ante un ring al aire libre en el que se disputa un combate de boxeo. Ahora vemos su espalda, la larga trenza pendular recorre el centro de su cuerpo, alineando simétricamente la grácil figura a lo largo de su columna vertebral. Hay mucha gente en el campo; la mayoría son feriantes y auxiliares (cocineros, tramoyistas, azafatas). Al fondo, el forzudo se desafía a duelo con los aldeanos en su aparato medidor. La chinita no hace caso. Fin de la secuencia por corte no elíptico. Plano secuencial de acompañamiento en tres cuartos. La chinita pasa ante el puesto del adivinador, que le ofrece sus servicios. Ella le mira y sigue su camino. La cámara vuelve a quedar fija y lo que vemos es de</p>

⁴³⁸ *Ibidem*, pp. 129-131.

nuevo la espalda de la joven. Fin del plano.

DESARROLLOS

Escenificación del fragmento narrativo, con desarrollo visual de los elementos espaciales de la puesta en escena.

Concreción visual del aspecto externo de la chinita.

AÑADIDOS

Añadido fílmico de Moncho, procedente del universo diegético de “La lengua de las mariposas”.

Se añade el paseo de la chinita por el campo de la feria. Añadido incidental de los personajes en sus puestos y espectáculos. Añadido no incidental del espectáculo del Pajarito Sabio, cuyo artífice volverá a aparecer hacia el final del filme, en la cordada de presos.

SUPRESIONES

Supresión de elementos referidos a la fantasicidad en la puesta de escena.

TRANSFORMACIONES

Cambios en la cronología. Los hechos no suceden en 1949, sino en 1936.

Andrés no es peón de albañil en Coruña, sino aprendiz de farmacia en un pueblo de Ourense.

La fusión de universos diegéticos convierte a Andrés en hijo de Ramón el sastre y en hermano de Moncho.

2. Progresión de la analepsis. “Ella sí que permanecía a la vista. Apoyada en un tronco, con los brazos cruzados, cubiertos los hombros con un chal de lana, no dejaba de mirarme. De vez en cuando, Boal surgía de la niebla como un inquieto pastor de ganado. Lanzaba a su alrededor una mirada de advertencia, de navaja y aguardiente. Pero a mí me daba igual”.

En la puesta en escena, el campo está bien iluminado. No hay guirnaldas. El baile está excluido de este fragmento.

Transformaciones temporales: de narración retrospectiva analéptica a mostración cinematográfica en presente.

Transformaciones en la instancia narrativa: el relato fílmico es asumido por un narrador heterodiegético omnisciente.

2. Plano conjunto del baile. En primera instancia, las parejas de bailarines ejecutando la pieza que, al fondo, tocan los músicos de la Orquesta Azul. Primer plano de Moncho, que sigue con todo su cuerpo el ritmo del pasodoble *En er mundo*. Sentado en el borde del escenario, mira a las parejas bailar sin dejar de moverse. Plano medio de Andrés, al lado de su hermano, haciendo que toca el saxo. Mira a Moncho y le guiña. Plano medio de Moncho, que se vuelve para mirarle, sonríe, vuelve a girarse y sigue balanceándose al compás. Plano conjunto, inverso, del baile, ahora desde la perspectiva de la orquesta. Prosigue la fiesta sin que ocurra nada particular. Plano conjunto, aéreo, de los músicos, ahora desde la perspectiva de unos ojos sin rostro que observaran a las parejas de baile. Un nuevo plano conjunto ofrece una panorámica del baile en la zona de la derecha, tomando como punto de referencia el escenario donde toca la orquesta. La chinita, bajo la ristra de luces que iluminan la pista, entra en plano por el fondo. Se coloca junto a la corteza de un gran árbol. Parece que busca algo. Plano conjunto del baile y la orquesta al fondo. Plano medio de Moncho, que al principio sigue cabeceando el compás de *En er mundo*, hasta que sus ojos tropiezan con la chinita. Plano conjunto de ésta mirando tristemente hacia la orquesta, las parejas en primer término, danzando. Primer plano de Moncho, que mira intensamente hacia ella y luego hacia su hermano, al que tira de la pernera del pantalón. Plano medio de Andrés, que mira a

3. Progresión lineal dentro de la analepsis. Pasaje introspectivo. Fragmento imaginario. Vuelta a la narración retrospectiva. Incursión de la voz dialógica (¡Vas fenomenal, chaval! ¡Tocas como un negro, tocas como Dios! Pág. 65). Progresión

su hermano, interrogante, sin dejar de soplar en falso su saxo. Plano medio de Moncho, que indica con la barbilla en dirección hacia la muchacha. Plano medio de Andrés, que también mira. Plano medio largo de la chinita. Con una mano apoyada en el árbol, devuelve la mirada a Andrés y sonrío tenuemente. Andrés queda un momento como atontado, mientras la orquesta alarga el ritmo un poco, sosteniéndolo en sordina, muy suave, lo que propicia que Andrés, como impulsado por una descarga eléctrica, se levante de su asiento e interprete un solo con el saxo. Plano conjunto de la orquesta, con Andrés en medio, y su instrumento. Plano medio de Moncho que, asombrado, no da crédito a sus oídos. Andrés no finge las notas. Plano conjunto corto de la orquesta. Gestos de asentimiento entre los músicos, tan extrañados como Moncho por la manera de tocar de Andrés. Sonido en *out* del saxo. Plano medio posterior de Andrés, que sigue tocando su instrumento, mientras el sonido del saxo, registrado por el plano, permanece en *in*. A partir de ahora, el montaje es una sucesión de planos y contraplanos medios cortos que registran reacciones emotivas en el saxofonista y su amada. En el primerísimo contraplano (A), la chinita queda hipnotizada por la música. Los ojos miran a Andrés con fervor y esperanza. Los labios dibujan una media sonrisa en la que se puede leer un inconfesable sueño o el comienzo de un romance sin palabras. La mirada lo dice todo. Un humo azul llega en bocanadas, mientras el saxo se desgañita, y la muchacha parpadea, sin dejar de mirar a Andrés. En el primerísimo contraplano (B), Andrés toca sólo para ella. Entregado, dejándose llevar por el sonido, como si la música saliera del fondo del estómago, el lugar donde anida el alma y nacen las mariposas. La cercanía satura los planos de sentimientos que quedan flotando en la pista de baile. Mientras Andrés toca, el fondo se desdibuja. La boca de Andrés empuja el aire con los labios como si besara el instrumento, prolongación ahora de la chinita, que en el primerísimo contraplano (C) le mira, vuelve a esbozar su media sonrisa, complacida, como insinuando que acepta la velada proposición del músico. Las ráfagas de humo azul se hacen más densas. Andrés, en el primerísimo plano (D), comienza a tocar *in crescendo*. Sus notas se vuelven cada vez más altas y virtuosas. Sostiene su ritmo imposible con los ojos cerrados, completamente ajeno a todo menos a la chinita. Pareciera como si también la tuviera en su mente y

del relato analéptico. Pasaje introspectivo. Fragmento imaginario.

“Me daba igual porque huía con ella. Íbamos solos, a lomos del caballo que sabía sumar, por los montes de Santa Marta de Lombás, irás y no volverás. Y llegábamos a Coruña, a Aduanas, y mi padre nos estaba esperando con dos pasajes del barco para América, y todos los albañiles aplaudían desde el muelle, y uno de ellos ofrecía el botijo para tomar un trago, y le daba también de beber al caballo que sabía sumar.

Macías, pegado a mi oreja, me hizo abrir los ojos.

— ¡Vas fenomenal, chaval! ¡Tocas como un negro, tocas como Dios!

Me di cuenta de que estaba tocando sin preocuparme de si sabía o no. Todo lo que había que hacer era dejarse ir. Los dedos se movían solos y el aire salía del pecho sin ahogo, empujado por un fuelle singular. El saxo no me pesaba, era ligero como flauta de caña. Yo sabía que había gente, mucha gente, bailando y enamorándose entre la niebla. Tocaba para ellos. No los veía. Sólo la veía a ella, cada vez más cerca.

Ella, la chinita, que huía conmigo mientras Boal aullaba en la noche, cuando la niebla se despejaba, de rodillas en el campo de la feria y con el chal de lana entre las pezuñas.

hubiese acaparado su imagen interior, aunque todavía le lanza una última mirada. Boal entra en plano y se acerca a la chinita. Mira a Andrés con descaro y, colocándose junto a su esposa, deja clara su condición de amo. El humo azul es ahora muy denso y casi irrespirable. En primerísimo plano de perfil, vemos una lágrima correr por la mejilla de la chinita. Del fondo difuminado sólo destacan las luces; apenas se distinguen los bailarines bajo su extraño resplandor. Plano medio conjunto de Boal, que dirige una mirada negra y terrible a su esposa, mientras ella, un poco adelantada, sigue con los ojos clavados en Andrés. Continúa el solo de saxo en *out*. Primerísimo plano de Andrés, que cierra los ojos y llega con el saxo hasta el paroxismo. El esfuerzo de su pecho es máximo. Lo está dando todo, a la desesperada. Y no se da cuenta de que, en plano medio conjunto, Boal toma a la joven de la mano y la obliga a salir de la pista. Ella no se resiste, pero continúa lanzando miradas dolorosas y tiernas hacia Andrés. En primer plano, por fin el solista abre los ojos y se da cuenta de que su amor se ha marchado de la verbena. Se interrumpe y queda desolado, mientras sus compañeros retoman el compás y la chinita, en plano conjunto, sale junto a Boal y se disuelve en la oscuridad. Andrés, en primer plano, se hunde en la tristeza.

3. Exterior. Día. A la mañana siguiente.

El primer plano de Andrés cabizbajo funde encadenado con un plano general de la chinita corriendo a través de un prado. Plano medio conjunto de acompañamiento de la joven mientras corre. Otro plano similar, un poco más corto. Plano secuencia conjunto del autocar en el que viajan Andrés y Moncho. La cámara fija en el momento en que el vehículo pasa ante ella. Plano conjunto de la baca, donde Moncho y Andrés, rodeados de bártulos, conversan. Al fondo, el adivino del pajarito sabio duerme placenteramente.

—Ella entraba en nuestro cuarto. Me cogía de la mano, y escapábamos por los montes montados a caballo.

— ¿Y él?

—Nos perseguía con una navaja. Pero nosotros

llegábamos a Coruña y subíamos a bordo de un barco que iba a la China.

(Plano conjunto de la muchacha, que en el borde del camino espera el paso del autocar. Plano medio que explicita el estado de ansiedad en el que se encuentra. Plano conjunto de los hermanos. De repente, Moncho se percata de la presencia de la joven, y la señala con el dedo).

— ¡Mira!

(Andrés, que tenía la cabeza echada en el regazo de su hermano, se incorpora. Plano conjunto de la chinita. Plano conjunto de los hermanos, en el autocar. Plano conjunto de la chinita, mirando con gesto compungido a Andrés mientras el coche de viajeros pasa ante ella. Plano conjunto de Andrés y Moncho que contemplan a la joven con pena. Plano medio de la chinita. Plano conjunto del vehículo. Plano conjunto dinámico de la chinita, que alarga la mano para despedirse mientras su imagen se va deshaciendo en el plano general, tomado desde el vehículo que se aleja. Primer plano de Andrés. Su rostro dibuja un rictus de dolor. Plano conjunto de los hermanos. Andrés llora y Moncho se dispone, sin mucho éxito, a consolarlo).

—Me estoy acordando de una cosa que decía el maestro. La cama, el espejo, el corazón... todo se queda vacío. (Andrés, muy afectado, se tapa los ojos con una mano). O sea, que te has quedado más solo que la una. Yo, cuando sea mayor, me casaré con la hermana de Roque (Andrés continúa insistiendo en su actitud derrotista, y no hace caso de las palabras del niño).

TRANSFORMACIONES

Las acciones y pensamientos expresados en el párrafo literario se disocian y pasan a construir dos secuencias filmicas independientes, aunque sucesivas y semánticamente relacionadas.

La narración retrospectiva se convierte en mostración cinética en presente.

La instancia narrativa homodiegética del cuento se

convierte en un narrador externo a los hechos con omnisciencia plena. El relato en primera persona se transforma en relato (fílmico) en tercera.

Los pasajes introspectivos se transforman. En lugar de ir asociados al solo de saxo, se desplazan a la secuencia añadida por la ficción fílmica. En este desplazamiento, el fragmento pasa a formar parte del diálogo entre los hermanos. La narración introspectiva se exterioriza al ser verbalizada. El lugar de destino de la imaginaria huida no es América, sino China.

Macías el batería no hace comentario alguno a Andrés mientras éste ejecuta su solo de saxo.

Cambios en ciertos detalles de la ambientación y la apariencia de los personajes. La chinita no lleva puesto un chal de lana. Tampoco hay niebla. Es una noche clara y cálida de finales de primavera o principios de verano.

DESARROLLOS

Concreción espacial de la puesta en escena. La pieza que interpreta Andrés, que en el texto no se menciona, es *En er mundo*.

AÑADIDOS

Se añade el llanto de la joven. Se añade la secuencia de la despedida. También el diálogo, que incorpora referencias a la conversación entre Moncho y su maestro acerca de la esposa muerta (también añadida por el filme).

SUPRESIONES

Quedan suprimidas todas las referencias imaginarias a la supuesta licantropía de Boal y su esposa.

CUADRO 5 SECUENCIACIÓN COMPARADA. EL SOLO DE SAXO EN “UN SAXO EN LA NIEBLA” DE RIVAS Y LA LENGUA DE LAS MARIPOSAS DE CUERDA

El *coitus interruptus* supone una quiebra en el estadio adánico, pero el trauma sólo provoca dolor físico. En cambio, en el estadio adónico, el fracaso sentimental abre un abismo en el alma del enamorado que Moncho, por su edad, aún no puede conocer en primera persona. Pero acompañando a Andrés a Santa Marta se da cuenta de que el amor es mucho más que lo que ha estado a punto de ocurrir entre O'Lis y Carmiña en el establo. El deseo insatisfecho provoca notas irregulares, parecidas al rebuzno de un asno. En cambio, el Amor Verdadero engendra sinfonías armoniosas, sublimes, que desencadenan en el alma recuerdos imperecederos. Gorrión tiene el privilegio de asistir a las nupcias y funerales en que desemboca el estadio adónico, allá en el campo de la feria en Santa Marta⁴³⁹. Pero, primero, se produce una toma de contacto inicial en casa del maestro. Apolillado viudo, se aferra al recuerdo de su esposa fallecida tan temprano, dejando una estela decadente y machadiana en un salón dedicado a su memoria, al tiempo dolorosa y grata (fotograma 56).



FOTOGRAMA 56

Allí, en las estanterías, descansan los libros, cobijo de los sueños frente al frío de la realidad. Aparece entre los volúmenes un ejemplar de *La conquista del pan* de Kropotkine. Con este ágil añadido visual, ya no hay duda de la filiación comunista del don Gregorio fílmico. Después de la lección machadiana, aún queda espacio para otro generoso préstamo. Como Rafael Bonilla bellamente expresa, «Junto a la naturaleza,

⁴³⁹ González Arce ha analizado el cierre de la secuencia del solo a través de una lectura en clave alegórica: «La imagen del saxofonista [...] llorando desconsolado ante la imagen de la Chinita que, en lugar de irse con él, le es “arrebataada” por su esposo, puede interpretarse como una figura de la España usurpada por Franco ante la impotencia del gobierno republicano». En González Arce, Teresa, “El texto migratorio: nota sobre la adaptación cinematográfica de tres cuentos de Manuel Rivas”, *loc. cit.*

sólo existe un método para avivar la fantasía, de tal modo que el cerebro pueda interpretarla con clara discreción: la lectura, pues, por cédula de sangre, incumbe a padres y a hijos»⁴⁴⁰. Y a capitanes intrépidos como don Gregorio, que ya en el baile de máscaras sancionó el viaje de descubrimiento de su grumete más aventajado.

Y le ayudó, con amorosa paciencia –pagada, al final, con odio– a salir del nido para descubrir una naturaleza aún más terrible que Gaia, donde los hombres se matan por pensar de manera distinta, o simplemente por pensar. Moncho salta del calor del hogar para sobrevolar el fin del juego, la sospecha, el miedo, la noche, la plaza mayor, las banderías, la cordada de presos, la muchedumbre iracunda, el odio, la traición, la muerte. Las manos callosas de don Gregorio, esas mismas manos que soltaron a la mariposa iris en el claro del bosque, empujan dulcemente a Gorrión hacia el abismo.

“El demonio era un ángel, pero se hizo malo”.

Y no por culpa suya, sino del mundo, que hizo que el predilecto de Dios, en su descenso a los infiernos, plegara sus alas y se cubriera el cuerpo, zaherido por la oscuridad, para amortiguar la caída. Puede que lo último que viera Satanás antes de llegar al suelo fueran los ojos vidriosos de su maestro, don Gregorio, subiendo al camión que le conduciría al paredón de fusilamiento⁴⁴¹.

⁴⁴⁰ Bonilla Cerezo, Rafael, “Mariposas y tilonorrincos en un fantascopio republicano”, *loc. cit.*, p. 326.

⁴⁴¹ Coincidimos plenamente con González Arce cuando interpreta la traición hacia el maestro a la luz de las referencias bíblicas contenidas, como contexto simbólico, en el propio texto literario: «A través de este mito, la traición del padre de Moncho a sus compañeros republicanos –traición emblemática si se piensa en todos los que al estallar la guerra callaron sus preferencias políticas para quedarse en España–, y la transformación súbita del niño que injuria a su maestro a petición de su madre –aunque en el cuento es el mismo padre quien ordena al niño que insulte a don Gregorio–, se ordenan en una interpretación posible: el infierno, verdaderamente, se manifiesta en la caída hacia las sombras de uno mismo. De ahí que la escena final –un plano fijo del niño que mira cómo se aleja el camión con los presos, luego de haber insultado a su maestro y de haberle arrojado piedras–, pase gradualmente del color al blanco y negro: camino al infierno, el ángel caído, hemos oído minutos antes, “se iba poniendo pálido”». En González Arce, Teresa, “El texto migratorio: nota sobre la adaptación cinematográfica de tres cuentos de Manuel Rivas”, *loc. cit.*

CONCLUSIONES

Si consideramos a la literatura como un *continuum*, un espacio virtual superpuesto a la experiencia cotidiana –praxis del arte–, alimentado por la realidad, almacenado, deturpado, transmitido, enriquecido, modificado y alterado por un uso también simbólico, comunitariamente vivido y entendido, el flujo dinámico de las historias, los temas y los argumentos se entrecruzan con la Historia entendida como la huella del transcurrir de los hombres en el mundo. La Historia de los hechos particulares se mezcla con las innúmeras historias posibles, pero cuya realidad no es más que un proyecto utópico: literatura. Los autores hacen uso del imaginario simbólico conformado por esta mezcolanza; los textos resultantes habitan lechos de un río infinito. Los cuentos son corpúsculos de un texto inabarcable, colectivamente construido a través de generaciones de escritores y lectores que insuflan nueva vida a las historias heredadas por la tradición, pero sujetas al movimiento de los hechos particulares de la Historia, translación que exigen el momento concreto y sus circunstancias materiales.

Los cuentos forman parte de un depósito común, que aun así admite variantes de estilo que permiten diferenciar a unos autores de otros. Las historias almacenadas se adscriben a la memoria, la imaginación o la sensibilidad de su autor *en* la Historia. Los cuentos, corpúsculos indivisos, pertenecen a un cuerpo mayor, donde se clasifican y reúnen en un mismo volumen. Pero ese cuerpo orgánico forma parte a su vez de un universo en expansión, potencialmente infinito, y cuya materia primigenia es el *monema*: materialidad del signo en su expresión escrita o en su articulación gutural, mero transmisor o intermediario entre la realidad y el pensamiento.

Las historias *con-viven* en la galaxia sígnica, pero desbordan a los textos que las contienen. El texto es una estructura y, por lo tanto, su carácter resulta de lo más estático. Nos habla de un “aquí” y un “ahora” asociados a un acto concreto de enunciación. La historia, el argumento, es atemporal y, en tanto contenido-forma, es dinámica y variable, porque fluye a lo largo y ancho de los textos, y puede también escapar de ellos para volcarse en otras estructuras de recepción idóneas.

El cine es “texto” o, mejor aún, un “supertexto”, una estructura conformada por múltiples capas caracterizadas por la heterogeneidad de los materiales dispuestos en cada uno de sus estratos. Pero el texto literario también posee, en un nivel más

profundo, diferentes estratos de significación, y también puede recurrir a materiales heterogéneos, como la fotografía, la pintura, el pictograma o incluso expresarse por medio de los sentidos olfativo o gustativo, sin dejar de ser por ello un texto, un sistema integrado. El debate, por tanto, no debería centrarse en la comparación entre lenguajes; esto es, la búsqueda de coincidencias entre los rasgos definitorios de la estructura, como cuando se compara la armazón en dos edificios. El argumento, la historia, el tema, son fluidos que manifiestamente pueden fugarse de la estructura que los contiene y cambiar de estado sin alterar su naturaleza. En este tránsito, migración o huida, está la clave de lo que es verdaderamente esencial investigar hasta llegar al fondo. Esa substancia mágica que se transforma sin dejar de ser ella misma, y que algunos han bautizado como “alma”, otros como “espíritu”, y que nosotros mismos llamamos “esencia”, dejando en evidencia su carácter preternatural, taumatúrgico. Sólo el fluido, no su habitáculo, puede ser objeto de metempsicosis.

No deberíamos hablar, pues, de filmes y textos como mundos aparte o como compartimentos estancos. Una vez que se ha logrado culminar la adaptación, la obra literaria seguirá ahí, dispuesta a generar nuevas lecturas y a ofrecer nuevos estímulos a la imaginación de los lectores. El filme no viola ni destroza el texto, ni se alza como la única y monolítica versión (en imágenes) de una historia que a su vez el escritor ha podido rehacer a partir de otras más antiguas. Es imposible determinar el punto en que comienza el proceso de reelaboración, porque hasta los textos más brillantes contienen préstamos, la mayoría inconscientes. Los argumentos no pertenecen a nadie en concreto, y pueden ser compartidos por la humanidad toda. Ahora bien, el estilo, la *maniera*, son inimitables, y cada creador debe poseer y dejar patente, cuando la ocasión lo requiera, su propio sello, ése que le hace inconfundible, se llame Miguel de Cervantes o Ingmar Bergman.

El cuento no es una *novella* condensada, ni una novela en bosquejo, sino que posee su propia estructura, su propio ritmo y su propia significación. Como una gota de lluvia que desemboca en el océano, puede resumir la historia de la humanidad con una precisión y un acierto léxico que depende exclusivamente de la capacidad narrativa del escritor. Al cuento le basta un solo golpe de efecto para lograr su objetivo, cualquiera que éste sea: conmocionar, emocionar, intimidar, provocar, escandalizar, quitar el sueño. Su unicidad es orgánica y apunta a un solo acto de recepción y, aunque ello lo hermana con el filme, su redondez liliputiense obliga a cambios de *tempo* y de duración

que pueden llegar a sentirse artificiosos si no se siguen ciertas reglas de lectura en coherencia con las referencias culturales, simbólicas, estéticas o éticas contenidas en el texto fuente.

Tal solución implica un riesgo muy alto, en tanto conmina al cineasta a interpretar casi todo el tiempo y a dilucidar significados e intencionalidades que no palpitan en la superficie de la obra literaria. Y mientras más alejado se encuentre de la época o de la civilización del autor, más riesgo asume, y más conocimientos se le requieren. Además de una gran humanidad para comprender puntos de vista difíciles de asumir desde coordenadas tan alejadas en tiempo y lugar de aquel cuya pluma ha prestado motivos y personajes. La pregunta sería entonces, no qué se cambia, sino más bien cómo esos cambios son efectuados para que se siga sintiendo al escritor en el filme, y además con toda su intensidad, como la huella de un perfume poderoso en una tela recién tejida. Encontrar lo antiguo en lo nuevo y tener la certidumbre de que, a pesar de su novedad, es capaz de evocar el recuerdo de algo anterior, parecido pero distinto y perfectamente distinguible.

Al final de la primera parte del presente trabajo ofrecemos una panorámica muy amplia y heterogénea de adaptaciones fílmicas basadas en cuentos. Hemos procurado acercarnos a una pluralidad de culturas y países, rechazando de paso la muy estrecha visión consistente en atender únicamente al discurso unívoco de la industria audiovisual dominante y sus modos clásicos de relato. De ahí el interés por mostrar filmes de culto, por rescatar películas antiguas y por redescubrir para el ámbito científico y divulgativo obras prácticamente desconocidas fuera de su contexto de producción-recepción. En cuanto a las producciones hollywoodienses, nos hemos aproximado a ellas con espíritu crítico, tratando de indagar en sus fuentes, en busca de constantes argumentales universales más allá de sus (a veces) ramplonas tramas, pensadas para un público al que se ha venido considerando, erróneamente, tan poco inteligente como activo.

Una primera consideración extraída de este análisis (en el que nos hemos visto obligados, por razones de espacio, a prescindir de muchos otros filmes basados en cuentos) es que el cineasta puede optar por usar un solo cuento o varios. En el primer caso, la simplicidad argumental es muy acusada, o bien el autor fílmico tiene que dar un giro profundo a la historia para enriquecer su base textual. Ello puede llevar incluso a activar los resortes de la imaginación fílmica, hasta tal punto que se logra una obra de

inspiración. Pero, por diversos motivos, no todos los directores están dispuestos a asumir ese riesgo creativo. La base politextual (de dos o más cuentos) ayuda al cineasta a minimizar el impacto al facilitar, en su estrategia de elongación temporal, un desarrollo argumental que descansa sobre elementos propios del universo autorial literario. En tal caso, la dificultad se desplaza al terreno de la estructura narrativa, y el trabajo guionístico se vuelve especialmente delicado, pues debe considerar la manera más eficaz de establecer la trabazón entre las diversas historias.

Desde la estrategia politextual, el autor cinético puede ser más o menos osado a la hora de vertebrar la estructura narrativa de su relato fílmico. El grado de intervención sobre dicha estructura depende estrechamente del grado de fusión argumental permitida por la ilación guionística de los cuentos: cuanto mayor sea la relación de todos ellos en la nueva estructura, más se verá obligado el guionista a tender puentes que ha construido su propia invención. Los filmes episódicos, o los filmes cuyo argumento incorpora, por ósmosis, ciertos elementos puntuales de otro u otros cuentos, si bien pueden llegar a ser extraordinariamente valiosos y originales en términos de rendimiento visual o argumental, quedan apuntados en este trabajo en tanto meros ejemplos ilustrativos de cómo algunos cineastas ha resuelto el dilema politextual sin implicarse a fondo en la cuestión de la estructura. Porque lo que verdaderamente nos interesa, el nudo gordiano que pretende deshacer este trabajo, es el modo en que se articula la nueva estructura narrativa en la adaptación resultante, asunto que queda por completo en segundo plano en tales filmes, al ser la complejidad arquitectural en ellos mínima.

Los tres casos prácticos que hemos analizado pormenorizadamente en la segunda parte presentan rasgos comunes: son filmes de base politextual y parten de estrategias de fusión narrativa que se aplican a textos pertenecientes a libros de relatos, cuya tipología podría resumirse en el *ciclo de cuentos* (*Obabakoak*, del vascoense Bernardo Atxaga), la *constelación de cuentos* (*Los girasoles ciegos*, del madrileño Alberto Méndez) y la *antología o volumen autorial* (*¿Qué me quieres, amor?*, del gallego Manuel Rivas).

El análisis de estas tres obras demuestran de modo fehaciente la intuición que teníamos en un principio: cada cuento es una unidad completa de sentido; cada cuento encierra un mundo de relaciones particulares; cada cuento remite a una serie de

tensiones internas; cada cuento resuelve sus propios conflictos. Pero, en la medida en que descansa en un conjunto mayor, estas relaciones particulares se amplían y establecen conexiones con el resto de unidades completas de sentido, con el resto de cuentos que conforman la *obra total*: ciclo de cuentos, constelación de cuentos, antología o volumen autorial.

Los filmes que hemos elegido como representantes del caso hispánico han sido *Obaba* (2005), *Los girasoles ciegos* (2007) y *La lengua de las mariposas* (1999). Tres películas recientes que adoptan los nuevos modos de relato contemporáneo, y que se estructuran en torno a un arduo (y no siempre exitoso) proceso de ósmosis o de fusión de relatos. Ninguna de las tres son adaptaciones de cuentos, sino adaptaciones de *libros de cuentos*, cuya longitud colocará al cineasta ante el dilema de tener que renunciar a cierta cantidad de materiales y elementos constituyentes del universo literario cíclico, sideral o antológico, y al tiempo insertar otros de engarce entre las diversas historias, intentando a todo trance que el guión los asimile y absorba para que el espectador no note demasiado su origen foráneo.

Los filmes resultantes constituyen sendas lecturas de cada una de las obras integrales donde radican los cuentos cuya filiación se adivina o se indica expresamente en los títulos de crédito. En *Obaba*, Armendáriz reconoce honestamente su deuda con *Obabakoak*, nombre que Bernardo Atxaga otorga al conjunto de cuentos al completo, a pesar de que la película lleva a cabo numerosos descartes y deja fuera no pocos cuentos del ciclo. En cuanto a *Los girasoles ciegos*, José Luis Cuerda efectúa un doble giro metonímico, al elegir un título que lo mismo designa al cuarto de los cuentos en la constelación –y que da pie a la adaptación–, como a la obra al completo, de la que el cineasta toma, además, algunas referencias alusivas al segundo cuento. Por último, *La lengua de las mariposas* descansa sobre tres de los dieciséis cuentos que integran el volumen antológico *¿Qué me quieres, amor?*, de Manuel Rivas. El cuento que da título al filme sirve como texto base, y los otros dos, “Un saxo en la niebla” y “Carminha”, como textos afluentes que se incorporan a la corriente principal de la narración fílmica.

Tres son los caminos que cada filme ha escogido para vertebrar los cuentos que sustentan sus respectivos argumentos. *Obaba* despoja de *Obabakoak* el sobrante de la materia necesaria a su arquitectura narrativa y construye una nueva con forma de abismo. *Los girasoles ciegos* película absorbe el cuento del mismo título e intenta

asimismo, sobre el curso principal, volcar el afluente del cuento segundo, sin llegar del todo a conseguirlo. De los cuentos primero y tercero no queda ni rastro en el texto guionístico. Por último, *La lengua de las mariposas* fusiona estrechamente, con apretados lazos, los tres cuentos arriba mencionados, dejando a los trece restantes fuera de órbita, aunque tampoco renuncia a las líneas temáticas que atraviesan, a lo largo y a lo ancho, el libro en su plenitud.

El éxito o el fracaso de la empresa adaptativa dependen de varios factores. Primero, que en el filme se rastree la huella de la obra literaria. En *Obaba* podemos sentir a *Obabakoak* como una de sus constantes influencias. Segundo, que en el filme se rastree la huella de la obra literaria en todos los niveles. En *La lengua de las mariposas*, verbigracia, el desarrollo fílmico continúa el humanismo pedagógico que tanto entusiasmaba al Manuel Rivas de *¿Qué me quieres, amor?* La identidad, en el terreno ético es, pues, absoluta, y escénicamente se mide en la intensidad del brillo en los ojos del maestro interpretado por Fernán-Gómez. Tercero, que en el filme se rastree la huella de la obra literaria *en su conjunto*. Esto último es lo más difícil de conseguir, pero deviene, a la postre, la clave principal de una excelente adaptación. Consiste este último imperativo en la capacidad de la película para expresar la obra literaria como una unidad global. Es decir, no como una interacción empobrecida entre los cuentos seleccionados para confeccionar la trama, olvidando e ignorando las fuerzas que fluyen desde el resto de cuentos integrantes del ciclo, constelación o antología, sino como una opción interpretativa en la que el material escogido se enriquece con la energía radiante que desprenden los límites del “cuadro de texto”, allí donde el material descartado sigue operando subterráneamente.

Todo conecta, todo tiene sentido, cuando el cineasta, y muy especialmente el guionista, saben de qué color son los cables que harán funcionar al circuito integrado. El libro de cuentos es mucho más que un precipitado de narraciones inconexas. En el fondo, hay una serie de elementos de unión que justifican su inclusión en un *totum non revolutum*. El cineasta sabe que la magia de un solo cuento reside en su golpe de efecto, pero que la que desprende el ciclo, constelación o antología va mucho más lejos y apunta a una construcción ciertamente compleja, que habla con diferentes voces al mismo tiempo. Esa magia es de efecto prolongado y para lograr acceder a ella, serán precisas sucesivas lecturas. La conexión no es obvia al primer golpe de vista. Pero, una vez que el autor fílmico ha desentrañado el sentido global de la obra, sólo le resta

adaptarlo a su propio lenguaje. La reducción no es sencilla; el sacrificio de elementos nunca deberá amenazar su visión particular de la obra total, a pesar de que no toda la obra en su conjunto aparecerá reflejada en la película.

Esto último es imposible. El desiderátum del cineasta apunta a lograr un universo fílmico coherente, e incluso a trasladar al medio receptor la idea general de la obra, esa especie de sinfonía intercalada entre las líneas de cada cuento. Pero no puede hacer un libro de cuentos filmado y seguir pretendiendo ser un creador autónomo. Las alteraciones en las categorías narrativas básicas no afectan a la sustancia de la narración. Punto de vista, personajes, espacios y tiempos pueden transformarse en la película y, sin embargo, seguir subordinados a un mismo mensaje ético y estético. La manera en que se construye el relato por medio de dichas unidades no tiene por qué afectar al relato en sí. De hecho, el cineasta está obligado a adecuar el texto literario a su propio lenguaje, y esto no es una simple cuestión de estilo, sino de procederes y mutaciones impuestos por el medio de expresión. Esta norma se aplica por igual a los filmes de base politextual. Al cineasta se le exige modificar en sustancia la estructura narrativa característica del ciclo, constelación o antología, y si para ello ha de suprimir, comprimir, añadir e inventar relaciones entre los diferentes relatos, encontrará una justificación en el objetivo primordial de construir una única, gran narrativa cinematográfica, con su historia hecha de jirones inconexos, provenientes de diferentes, pequeños lienzos, que habrá de descoser, cardar y enhebrar a fin de poder colocarlos en su propio telar y tejer en él, con antiguos mimbres, un tapiz nuevo.

Parece claro que la reescritura fílmica y la adaptación son dos operaciones distintas. La primera se encarga de enhebrar y fusionar las diversas anécdotas argumentales de manera que se compatibilicen en un único universo diegético. Tal estrategia de articulación narrativa corresponde al guionista. La segunda, aunque contiene a la primera, es mucho más amplia, y debe encaminarse a reinterpretar la obra literaria, reflejar la intención del autor primero y prolongarla en la visión del autor cinético mediante el uso de un lenguaje estrictamente cinematográfico. Por ello, es tarea asumida por el director, el responsable de la nueva obra en toda su extensión. Pero ambos procesos, uno de carácter creativo y el otro más cumplidamente organizativo, van unidos. La adaptación será fallida si el guión no sabe seleccionar y mezclar los ingredientes obtenidos de los diferentes textos en una argamasa fílmica consistente. De entrada, aparecerá como defectuosa si en su mismo núcleo compositivo se siente la

ausencia de constituyentes esenciales para la narración. Estos constituyentes no se refieren solamente a la trama o historia, sino también a cuestiones más generales y sutiles, donde el director se juega a doble o nada su reputación de buen lector. El concepto de lectura se amplía, en su caso, no sólo a las referencias internas del texto, sino también a influencias biográficas sobre la temática escogida o el léxico empleado por el escritor. Motivos literarios recurrentes pueden proceder, por ejemplo, de obsesiones, complejos o miedos que el adaptador debe investigar más allá de las pistas proporcionadas en la obra matriz. Digamos que el director tendría que ponerse en la piel del escritor y, con el revólver cargado por las musas, calzarse sus zapatos para recorrer las calles por las que deambuló la imaginación del literato. Y apretar el gatillo a fin de horadar el vacío creativo y comprender, al disparar la bala, las razones últimas que guiaron su vida y su escritura.

Ni el estilo ni la dificultad para entablar una relación de cercanía con el autor literario y su obra han sido problemas para Montxo Armendáriz en *Obaba*. La universalidad de sus reflexiones filosóficas (con valor de paradigma), de los planteamientos argumentales (a modo de laberinto) o de los actantes (como arquetipos) se concreta en la fisicidad de los intérpretes y las escenografías, donde transcurren y se resuelven los conflictos humanos de sus muy terrenales personajes. La película destruye la complejísima maraña narrativa de *Obabakoak* y rehace los materiales en una nueva y simplificada con respecto a la hechura ramificada del ciclo de cuentos. La reescritura fílmica, es cierto, transforma intensamente la estructura narrativa de *Obabakoak*, pero consigue crear una equivalencia arquitectónica muy efectiva en términos cinematográficos, pues se conservan, con respecto al ciclo, las ideas de laberinto, niveles narrativos encajados y multiplicidad de narradores y perspectivas. El trabajo guionístico vertebrado un entramado diegético perfectamente coherente no sólo respecto a la relación entre sus elementos propios, sino también respecto a la obra literaria. La adaptación fílmica revela un conocimiento profundo del universo autorial de Atxaga, y se conforma como una lectura respetuosa, que aunque ofrece, en su interpretación personal, una historia distinta, narrada de un modo distinto, devuelve intacto el estremecimiento vertiginoso latente en el libro, el potente reclamo de su fantasmagoría originaria.

¿Por qué tal cometido, magistralmente logrado también en el caso de *La lengua de las mariposas*, fracasa irremisiblemente en *Los girasoles ciegos*? El director y el

guionista coinciden en ambas películas; ambos comparten puntos de vista y han dado pruebas sobradas de su talento creativo, aumentado al formar el tándem sinérgico. Otra vez habremos de volver al enfoque narratológico para explicar tan dispares resultados. En *La lengua de las mariposas*, el nivel de cohesión entre las tres historias es extremadamente alto. Todas las piezas integrantes del filme con un origen textual han sido pulidas y reformadas hasta conseguir un ensamblaje perfecto. Han tenido lugar cambios en la superficie y en la substancia de las historias; los elementos contextuales se han desplazado hasta un único escenario aglutinante; la transición del lenguaje literario al fílmico potencia la narración en imágenes; los símbolos actúan como espejos que reduplican la alegoría republicana, reforzando asociaciones profundas y despertando emotividades colectivas. Y lo más importante: aunque casi todos los cuentos de la antología han quedado fuera, flotan en el aura de la película. El binomio Azcona-Cuerda ha conectado con la sensibilidad de Manuel Rivas; todas las luces del circuito integrado se han encendido.

Cierto es que Azcona, Cuerda y Rivas tuvieron un encuentro antes de que comenzara el trabajo adaptativo. Hablaron largo y tendido sobre la escritura del gallego y hubo ocasión de que éste diera en primera persona detalles de su trabajo y de su concepción de la escritura. También de su creación y los procesos que conllevaba. Cuando los tres intelectuales se sentaron a la mesa, Rivas portaba dentro de sí el catálogo literario de su mundo interior: todo un muestrario de cuerpos celestes habitados por historias ya formadas, autónomas respecto de su creador y dadas a la imprenta con notable suceso. La labor de Azcona y Cuerda era apropiarse, en el mejor sentido de la palabra, de esas historias flotantes, para dar forma a partir de ellas a la suya propia. Ante el resultado obtenido, no podemos sino pensar que los autores fílmicos captaron de modo absoluto y preciso la visión mágica de la realidad gallega característica en Rivas.

En cambio, Cuerda tuvo ocasión de conocer a Alberto Méndez, pero no fue hasta la aparición póstuma del libro *Los girasoles ciegos* cuando se interesó por las narraciones de la derrota que en él se contienen. La frialdad con que se aborda la realización de la película sorprende sobremanera; es como si la cámara operase automáticamente desde el tenor literal del texto, sin tener en cuenta la atmósfera de sentimientos en torno al libro en su conjunto. ¿Puede tener relación con el diálogo ausente, imposible, entre el tándem Azcona-Cuerda y el autor fallecido pocos años

antes? La respuesta parece afirmativa. Para reducir el libro de cuentos y luego rehacerlo, no basta con su lectura, por más que se hiciera; es preciso, además, vivir y sentir la sensibilidad de quien lo ha escrito: en 2007, fecha de estreno de la película, Méndez, y su exquisito dolor, llevaban tres años formando parte de un recuerdo colectivo, empeñado en resucitar la memoria de los olvidados. La justicia poética de *Los girasoles ciegos* libro se convierte en justicia histórica en *Los girasoles ciegos* película; el llanto individual del derrotado, su tono elegíaco, la funesta protesta de sus letras desgarradas, son restituidos en la película como un cuadro costumbrista, tenebroso y sombrío, como una opción ideológica que viene a sumarse a decenas de aniversarios y homenajes que se sienten obligados una vez superada la primera fase de la transición.

El resultado, en el caso de *Los girasoles ciegos*, es un filme con una base textual muy degradada con respecto al libro. El objetivo de que la película refleje la obra en todos sus niveles no se alcanza: no sólo se descartan dos cuentos, y la mayoría de los constituyentes estilísticos y argumentales de otro, sino que se sustraen el ambiente, la idea aglutinante (en torno a la derrota), los guiños intertextuales o la calidad (y la calidez) literaria de los diálogos. En realidad, el argumento rechaza toda ilación entre las cuatro historias; arteramente, la malla narrativa se comprime en torno a dos textos, pero incluso la estrategia de fusión entre éstos es tan precaria que terminará por provocar un cortocircuito.

Está claro que estilo personal del escritor condiciona la propuesta adaptativa. Pero la poeticidad del texto cuentístico no es obstáculo insalvable para llevar a cabo su adaptación fílmica. Existen una serie de equivalentes cinematográficos capaces de expresar ambientes intimistas con una eficacia superlativa, pero dependen de la voluntad, el rigor y la capacidad del cineasta. Éste no se puede escudar en el estilo del escritor para negarse a adaptar su obra o como justificante de un resultado estético desigual. Sería una mera excusa para no enfrentar adecuadamente la tarea interpretativa que sugiere el texto. Es cierto que frente a un Rivas que escribe cuentos cinematográficos, se alza un Méndez que escribía, al viejo estilo, cuentos literarios. La visualidad del uno choca con el retoricismo del otro; las figuras del lenguaje construyen imágenes subsidiarias, una vez extraídos los mensajes encriptados en las palabras que los vehiculan. Pero Bernardo Atxaga también posee un estilo literario peculiarísimo y Armendáriz ha podido encontrar, de un modo dignísimo, las consabidas equivalencias.

Dejemos ya de hurgar en la herida estética que algunos puristas puedan ver en el texto, en los textos (y que nosotros no apreciamos, ya que el texto, los textos, siguen *estando* ahí y *siendo* lo que son). La conclusión más obvia es de orden técnico, y no artístico: la incomunicación autorial perjudica y no poco a la arquitectura narrativa resultante y, por ende, a la adaptación. El autor cinético está huérfano de toda indicación sensible acerca de cómo tendrá que trasladar aquella substancia intangible que nutre su obra: la visión interior del ubérrimo universo literario queda aquí convertida en un páramo desierto. El manifiesto *En torno al cuento*, la escueta reflexión metaliteraria escrita por Méndez queda a años luz de la charla, entre cafés y confidencias amenas, que Cuerda y Azcona, los cazadores de tesoros, tuvieron la fortuna de compartir con Manuel Rivas, el filón inagotable.

Queda aún un reto en el horizonte adaptativo de los realizadores españoles: superar el prejuicio acerca del estilo literario como límite de su propia creatividad. Una vez cruzadas las fronteras entre ideas preconcebidas y realidad, esperan los cuentos, los sensacionales cuentos que florecen por doquier en el ámbito hispánico para ofrecer su substancia mágica al talento de los cineastas.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Fuentes textuales

- ❖ Akinari, Ueda, *Cuentos de luna y de lluvia*, Madrid, Trotta, 2010.
- ❖ Atxaga, Bernardo, *Obabakoak*, Barcelona, Ediciones B, 2005.
- ❖ Azcona, Rafael y Cuerda, José Luis, *Los girasoles ciegos* (guión cinematográfico), Madrid, Ocho y Medio, 2006.
- ❖ Borges, Jorge Luis, *Obras Completas, I*, Barcelona, RBA, 2005.
- ❖ Carver, Raymond, *Short Cuts*, Barcelona, Anagrama, 2009.
- ❖ Clarke, Arthur C., *El centinela (y otros relatos)*, Madrid, Unidad Editorial, 1998.
- ❖ Cortázar, Julio:
 - *Bestiario*, Alfaguara, Buenos Aires, 1995.
 - *Deshoras*, Madrid, Alfaguara, 1996.
 - *Las armas secretas*, Madrid, Cátedra, 2012.
- ❖ Dinesen, Isak, *Anécdotas del destino*, Madrid, Alfaguara e-books, 2011.
- ❖ Du Maurier, Daphne, *Los pájaros y otras narraciones*, Barcelona, Plaza & Janés, 1963.
- ❖ Hearn, Lafcadio:
 - *Kotto. Being Japanese Curios, with Sundry Cobwebs*, Stockbridge, HardPress Editions, 2008.
 - *Kwaidan. Cuentos fantásticos del Japón*, Madrid, Alianza, 2007.
 - *Sombras*, Gijón, Satori, 2011.

- ❖ Hemingway, Ernest, *Cuentos*, Barcelona, Mondadori, 2011.
- ❖ Méndez, Alberto, *Los girasoles ciegos*, Madrid, Anagrama, 2012.
- ❖ Paz, Senel, *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, México, Era, 2007.
- ❖ Poe, Edgar Allan, *Cuentos I*, Madrid, Alianza, 2007.
- ❖ Rivas, Manuel, *¿Qué me quieres, amor?*, Madrid, Alfaguara, 2002.
- ❖ Zola, Émile, “Por una noche de amor”, *La Novela Breve (Revista Semanal)*, Barcelona, Año II, Núm. 32.

Fuentes críticas

- ❖ Aguilera Garramuño, Marco Tulio, “La creación del cuento”, en Pacheco, Carlos, y Barrera Linares, Luis (Comps.), *Del cuento y sus alrededores*, Venezuela, Monte Ávila Editores, 1992, pp. 447-462.
- ❖ Alberca Serrano, Manuel, “Aproximación didáctica al cuento moderno”, *Cauce. Revista de Filología y su Didáctica*, Núm. 8, 1985, pp. 205-216. [http://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce08/cauce_08_010.pdf].
- ❖ Antonaya Núñez-Costelo, María Luisa, “Plasmando una visión fragmentada: *Obabakoak* como ciclo de cuentos”, *RILCE, Revista de Filología Hispánica*, Vol. 15, Núm. 1, 1999, p. 340. [<http://dspace.unav.es/dspace/bitstream-/10171/5386/1/Antonaya,%20Mar%C3%ADa%20Luisa.pdf>].
- ❖ Anderson Imbert, Enrique, *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel, 1992.
- ❖ Andrew, Dudley, “Adaptation”, en Naremore, James (Ed.), *Film Adaptation*, New Jersey, Rutgers University Press, 2000, pp. 28-37.
- ❖ Ayala, Francisco, *El escritor y el cine*, Madrid, Cátedra, 1996.

- ❖ Bal, Mieke, *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra, 1995.

- ❖ Balázs, Béla, “Art Form and Material”, en Harrington, John (Ed.), *Film and/as Literature*, New Jersey, Prentice-Hall, 1977, pp. 6-12.

- ❖ Balló, Jordi y Pérez, Xavier, *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Barcelona, Anagrama, 1997.

- ❖ Baquero Goyanes, Mariano, *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1993.

- ❖ Barrera Linares, Luis, “Apuntes para una teoría del cuento”, en Pacheco, Carlos, y Barrera Linares, Luis (Comps.), *Del cuento y sus alrededores*, Venezuela, Monte Ávila Editores, 1992, pp. 29-42.

- ❖ Barthes, Roland, “El tercer sentido”, en VV. AA., *Contribuciones al análisis semiológico del film*, Valencia, Fernando Torres, 1976, pp. 201-227.

- ❖ Bazin, André:
 - “Adaptation, or the Cinema as Digest”, en Naremore, James (Ed.), *Film Adaptation*, New Jersey, Rutgers University Press, 2000, pp. 19-27.
 - “In Defense of Mixed Cinema”, en Harrington, John (Ed.), *Film and/as Literature*, New Jersey, Prentice-Hall, 1977, p. 13-26.

- ❖ Benjamin, Walter, “Discursos interrumpidos en la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, Santiago de Chile, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS (Sección Biblioteca Electrónica). [[http://www.philosophia-cl/biblioteca/Benjamin/la%20obra%20de%20arte.pdf](http://www.philosophia.cl/biblioteca/Benjamin/la%20obra%20de%20arte.pdf)].

- ❖ Bergman, Ingmar, “Bergman Discusses Film Making”, en Harrington, John (Ed.), *Film and/as Literature*, New Jersey, Prentice-Hall, 1977, pp. 224-228.

- ❖ Bissonnette, Sylvie, “Adaptation as an act of confession in Lepage’s *Le confessional* and Hitchcock’s *I confess*”, en Housel, Rebecca (Ed.), *From Camera Lens*

to *Critical Lens. A collection of Best Essays on Film Adaptation*, Newcastle, Cambridge Scholar Press, 2006, pp. 73-90.

❖ Bluestone, George, “The Limits of the Novel and the Limits of the Film”, en Harrington, John (Ed.), *Film and/as Literature*, New Jersey, Prentice-Hall, 1977, pp. 127-150.

❖ Bonilla Cerezo, Rafael, *Suspirando a Musidora*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2008.

❖ Borges, Jorge Luis, “El cuento y yo”, en Pacheco, Carlos, y Barrera Linares, Luis (Comps.), *Del cuento y sus alrededores*, Venezuela, Monte Ávila Editores, 1992, pp. 437-446.

❖ Brasca, Raúl y Chitarroni, Luis, *Antología del cuento breve y oculto*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2001.
[<http://files.embedit.in/embeditin/files/bQnHWTogFX/1/file.pdf>].

❖ Cantos Pérez, Antonio, “Análisis comparativo entre «Bola de sebo» de Guy de Maupassant y «La Diligencia» de John Ford”, *Analecta Malacitana*, Núm. 2, 1989, pp. 293-300.

❖ Carver, Raymond, “Escribir un cuento”, Portal Literario Ciudad Seva
[<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/carver.htm>].

❖ Chatman, Seymour, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus, 1990.

❖ Chimal, Alberto, “El vengador del pasado. Cinco cuentos de Philip K. Dick en el cine”, *El cuento en red, revista electrónica de teoría de la ficción breve*, Núm. 12, Otoño 2005 [<http://cuentoenred.xoc.uam.mx>].

- ❖ Clemente Fernández, María Dolores, “Mujeres del Far West. Estereotipos femeninos en el cine del oeste”, *Área Abierta*, Núm. 17, Julio 2007, pp. 1-15. [<http://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/ARAB0707230005A/4155>].

- ❖ Cooper Lawrence, James, “A Theory of the Short Story”, *The North American Review*, vol. 205, Núm. 735, Febrero 1917, pp. 274-286 [<http://www.jstor.org/stable/25121469>].

- ❖ Cortázar, Julio, “Del cuento breve y sus alrededores”, Portal Literario Ciudad Seva [<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz6.htm>].

- ❖ Coto, María Rosa del, “La dimensión temporal de las transposiciones de la literatura al cine. Tres relatos borgeanos y su pasaje al lenguaje filmico”. II Congreso Internacional y VII Nacional de la Asociación Argentina de Semiótica, Rosario (Argentina), 7-10 Noviembre 2007 [http://www.bdp.org.ar/facultad/publicaciones/semiotica/ponencias_pdf/coto_maria.rosa.pdf].

- ❖ Crawley, Budge, Markle, Fletcher y Pratley, Gerald, “I wish I didn’t have to shoot the picture: An Interview with Alfred Hitchcock”, *Take One*, 1966, Vol. 1. [[http://www.hitchcockwiki.com/wiki/Take One \(1966\) I Wish I Didn%27t Have to Shoot the Picture: An Interview with Alfred Hitchcock](http://www.hitchcockwiki.com/wiki/Take_One_(1966)_I_Wish_I_Didn%27t_Have_to_Shoot_the_Picture:_An_Interview_with_Alfred_Hitchcock)].

- ❖ Deren, Maya, Maas, Willard, Miller, Arthur, Thomas, Dylan y Tyler, Parker, “Poetry and the Film: a Symposium”, Harrington, John (Ed.), *Film and/as Literature*, New Jersey, Prentice-Hall, 1977, pp. 178-189.

- ❖ Derrida, Jacques, “Living On: Border Lines”, en Bloom, Harold, De Man, Paul, Derrida, Jacques, H. Hartman, Geoffrey y Hillis Miller, J., *Deconstruction and Criticism*, London, Routledge & Kegan Paul, 1979, pp. 75-176.

- ❖ Díaz, Miguel, “El cuento literario, o la concentrada intensidad narrativa”, Portal literario Ciudad Seva [<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/hist/diez02.htm>].

- ❖ Eisenstein, Sergei M.:

— “Dickens, Griffith, and the Film Today”, en Harrington, John (Ed.), *Film and/as Literature*, New Jersey, Prentice-Hall, 1977, pp. 122-136.

— *Reflexiones de un cineasta*, Barcelona, Lumen, 1990.

❖ Epstein, Jean, “Buenos días, cine”, *Archivos de la filmoteca*, Núm. 63, Octubre 2009, pp. 99-115.

❖ Faro Forteza, Agustín, *Películas de libros*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2006.

❖ Fernández Soto, Concepción y Checa y Olmos, Francisco, “El cine de Pilar Miró. Homenaje y puente hacia la literatura”, *Arbor, Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXVI 741, Enero-Febrero 2010, pp. 79-88.
[http://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCEQFjAA&url=http%3A%2F%2Farbor.revistas.csic.es%2Findex.php%2Farbor%2Farticle%2Fdownload%2F756%2F764&ei=Vg6qUOe_GMTUsGbRiYHACA&usq=AFQjCNFUqsMat4REDLdqKOGfWhfqdLTqPA&sig2=akDoepucpuZD4b7Mz1Cc6A].

❖ Fernández, Luis Miguel, “Literatura y cine (desde esta ladera: la literatura comparada)”, *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, Núm. 2, 1993, pp. 38-56. [<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/013606-20982570728687891/p0000001.htm#5>].

❖ Filinich, María Isabel, “La procedencia incierta de la voz (a propósito de «Las babas del diablo» de Julio Cortázar)”, *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, Núm. 19, 2010, pp. 255-272
[<http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3135025.pdf>].

❖ Foote, Horton, “Writing for film”, en Aycock, Wendell y Schoenecke, Michael (Eds.), *Film and Literature. A Comparative Approach to Adaptation*, Lubbock, Texas Tech University Press, 1988, pp. 5-20.

❖ Foucault, Michel, “Des espaces autres”, *Hétérotopies, Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 Mars 1967*, en *Architecture, Mouvement, Continuité*, Núm.

5, Octubre 1984, pp. 46-49.
[<http://www.foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heterotopia.en.html>].

❖ Garbey, Marylin, “Aproximación a Nikita Mijalkov”, *Espacio laical*, Núm. 2, 2011, pp. 95-98 [<http://espaciolaical.org/contens/26/9598.pdf>].

❖ García Vela, Fernando, “Desde la ribera oscura (para una estética del cine)”, en VV. AA., *Contribuciones al análisis semiológico del film*, Valencia, Fernando Torres, 1976, pp. 123-143.

❖ Géloin, Ghislaine, “The plight of film adaptation in France: toward dialogic process in the *auteur film*”, en Aycock, Wendell y Schoenecke, Michael (Eds.), *Film and Literature. A comparative Approach to Adaptation*, Lubbock, Texas Tech University Press, 1980, pp. 135-148.

❖ Genette, Gerard, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.

❖ Gimferrer, Pere, *Cine y literatura*, Barcelona, Seix Barral, 1999.

❖ Giner de los Ríos, Francisco, “Espíritu y Naturaleza”, en *Por una senda clara* (antología), Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2011, pp. 51-53.

❖ González Arce, Teresa, “El texto migratorio: nota sobre la adaptación cinematográfica de tres cuentos de Manuel Rivas”, *Alpha*, Núm. 20, diciembre 2004. [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S071822012004000200009&lng=es&nrm=iso&tlng=es].

❖ González Bermejo, Ernesto, *Conversaciones con Cortázar*, Barcelona, Edhasa, 1978.

❖ González de Ávila, Manuel, “El arte y el cine, entre la transcripción y la reescritura (Por una semiótica transversal)”, en Pérez Bowie, José Antonio, *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2010, pp. 103-117.

- ❖ *Gramática Segundo Grado*, Madrid, Editorial Luis Vives, 1947 [Ed. Facsímil].

- ❖ Grandío Pérez, María del Mar, “Tiempo y perspectiva en la película de Rashomon de Akira Kurosawa”, *Vivat Academia*, Núm. 111, junio 2010, pp. 1-19 [<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/vivatataca/numeros/n111/PDFs/Grandiocopp.pdf>].

- ❖ Gutiérrez Carbajo, Francisco, *Literatura y Cine*, Madrid, UNED, 2012.

- ❖ Hernández Garrido, Raúl, “Las transformaciones en *Ugetsu Monogatari*, de Mizoguchi Kenji”, *Cuadernos de Comunicación Multimedia*, Núm. 17, 2006 [<http://multidoc.rediris.es/cdm/viewarticle.php?id=46&layout=html>].

- ❖ Hernández Les, Juan Antonio, *Cine y Literatura*, Madrid, Ediciones JC, 2005.

- ❖ Herrero Cabrejas, Luisa, “El lápiz del guionista”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Núm. 10, 1998 [<http://www.ucm.es/info/especulo/numero10/lapizgui.html>].

- ❖ Jaime, Antoine, *Literatura y cine en España (1975-1995)*, Madrid, Cátedra, 2000.

- ❖ Kleinecke-Bates, Iris, “Historicizing the Classic Novel Adaptation: *Bleak House* (2005) and British Television Contexts”, en Carroll, Rachel (Ed.), *Adaptation in Contemporary Culture*, London, Continuum, 2009, pp. 111-122.

- ❖ Lara, Antonio, “Del libro al celuloide. Algunas reflexiones sobre el fenómeno de la adaptación”, en Mínguez Arranz, Norberto (Dir.), *Literatura española y cine*, Madrid, Editorial Complutense, 2002, pp. 1-12.

- ❖ Linden, George W., “The Storied World”, en Harrington, John (Ed.), *Film and/as Literature*, New Jersey, Prentice-Hall, 1977, pp. 156-170.

- ❖ López García, Luis, “*Short Cuts*: dos modos diferentes de aproximación”, *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, Núm. 12, 2003, pp. 603-612

[http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/79106288329682384100080/p0000029.htm#I_34_].

- ❖ Lothe, Jakob, *Narrative Fiction and Film*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- ❖ Mariño Palacio, Andrés, “El cuento, género vital”, en Pacheco, Carlos, y Barrera Linares, Luis (Comps.), *Del cuento y sus alrededores*, Venezuela, Monte Ávila Editores, 1992, pp. 555-560.
- ❖ Marlow, Christopher, “The Folding Text: *Doctor Who*, Adaptation and Fan Fiction”, en Carroll, Rachel (Ed.), *Adaptation in Contemporary Culture*, London, Continuum, 2009, pp. 46-57.
- ❖ Martínez Ruiz ‘Azorín’, José, *El cinematógrafo. Artículos sobre cine y guiones de películas*, en Payá Bernabé, José, y Rigual Bonastre, Magdalena (Eds.), Valencia, Pretextos, 1995.
- ❖ Marx, Samuel, “A Mythical Kingdom. The Hollywood Film Industry in the 1930s and 1940s”, en Aycock, Wendell y Schoenecke, Michael (Eds.), *Film and Literature. A Comparative Approach to Adaptation*, Lubbock, Texas Tech University Press, 1980, pp. 21-32.
- ❖ Mekas, Jonas, “The Other Direction”, Harrington, John (Ed.), *Film and/as Literature*, New Jersey, Prentice-Hall, 1977, pp. 190-195.
- ❖ Méndez, Alberto, “En torno al cuento” [<http://portal.molinadesegura.es/images/literario/setenil/Setenil2004-01.pdf>].
- ❖ Merino, José María, “El cuento: narración pura”, en Pacheco, Carlos, y Barrera Linares, Luis (Comps.), *Del cuento y sus alrededores*, Venezuela, Monte Ávila Editores, 1992, pp. 465-468.
- ❖ Metz, Christian:

- “El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico. ¿A qué distancia estamos de una posibilidad real de formalización?”, en VV. AA., *Contribuciones al análisis semiológico del film*, Valencia, Fernando Torres, 1976, pp. 375-395.
- *Langage et cinéma*, Paris, Albatros, 1977.

❖ Mínguez Arranz, Norberto:

- *La novela española de postguerra: del texto literario al texto fílmico* (Tesis Doctoral), Madrid, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense, 1996 [<http://biblioteca.ucm.es/tesis/19911996/S/3/S3002601.pdf>].
- *La novela y el cine. Análisis comparado de dos discursos narrativos*, Valencia, Ediciones de la Mirada, 1998.

- ❖ Miravalles, Luis, “Hacia una comunicación humana integradora de las artes (proceso y problemática de las adaptaciones)”, en Becerra, Carmen, *et alii, Lecturas, imágenes*, Vigo, Servicio de Publicacions da Universidade de Vigo, 2001, pp. 201-211.

- ❖ Mitry, Jean, “Sobre un lenguaje sin signos”, En VV. AA., *Contribuciones al análisis semiológico del film*, Valencia, Fernando Torres, 1976, pp. 263-290.

- ❖ Nicoll, Allardyce, “Film Reality: The Cinema and the Theater”, en Harrington, John (Ed.), *Film and/as Literature*, New Jersey, Prentice-Hall, 1977, pp. 64-75.

- ❖ Núñez Ramos, Rafael, “El ritmo en la literatura y el cine”, *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, Núm. 4, 1995, p. 181-199 [http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01371741344505955212257/p0000011.htm#I_14_].

- ❖ Orsini-Saillet, Catherine, “La memoria colectiva de la derrota. *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez”, Congreso Nacional de la Guerra Civil Española, Madrid, Sociedad Española de Conmemoraciones Culturales, 2006. [www.uniurb.it/lingue/matdid/darconza/2011.../Mendez_Orsini.pdf].

- ❖ Palomares, José, “Literatura y poder: una interpretación en clave simbólica de *Los girasoles ciegos*”, *Impossibilia*, Núm. 3, Abril 2012, pp. 136-149 [<http://www.impossibilia.org/monografico/literatura-y-poder-una-interpretacion-en-clave-simbolica-de-los-girasoles-ciegos-jose-palomares/>].

- ❖ Pardo García, Pedro Javier, “Teoría y práctica de la reescritura filmoliteraria (A propósito de las reescrituras de *The turn of the screw*)”, en Becerra, Carmen, *et alii*, *Lecturas, imágenes*, Vigo, Servicio de Publicacions da Universidade de Vigo, 2001, pp. 45-102.

- ❖ Pastor Cesteros, Susana, *Cine y literatura: la obra de Jesús Fernández Santos*, Biblioteca Virtual Cervantes, Alicante, 2001. [<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cine-y-literatura-la-obra-de-jess-fernandez-santos-0/html/>].

- ❖ Paz Gago, José María, “Propuestas para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones de literatura y cine. El método comparativo semiótico-textual”, *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, Núm. 13, 2004, pp. 199-232. [<http://www.cervantesvirtual.com/obra/propuestas-para-un-replanteamiento-metodologico-en-el-estudio-de-las-relaciones-de-literatura-y-cine-el-mtodocomparativo-semiticotextual-0/>].

- ❖ Peña Ardid, Carmen, *Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, 2009.

- ❖ Pérez Bowie, José Antonio:
 - “La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes”, *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, Núm. 13, 2004, pp. 276-300. [<http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/90253955431281607732457/014389.pdf?incr=1>].
 - “Sobre reescritura y nociones conexas”, en Pérez Bowie, José Antonio (Ed.), *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2010.
 - *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2008.

- ❖ Pierre, Sylvie, “Elementos para una teoría del fotograma”, en *Contribuciones al análisis semiológico del film*, Valencia, Fernando Torres, 1976, pp. 229-255.

- ❖ Piglia, Ricardo, “Tesis sobre le cuento: los dos hilos. Análisis de las dos historias”, Portal Literario Ciudad Seva [<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/tecni/tesis.htm>].

- ❖ Plimpton, George, “The Art of Fiction No. 21”, *The Paris Review*, Núm. 18, Primavera 1958. [<http://www.theparisreview.org/interviews/4825/the-art-of-fiction--no-21-ernest-hemingway>].

- ❖ Preston, Paul, *Las tres Españas del 36*, Anagrama, 1999.

- ❖ R. Tolchin, Karen, “Solitary Visions on the Cutting Room Floor: The Effect of Collaboration on Narrative in Hitchcock’s Film Adaptation of *Rebecca*”, en Housel, Rebecca (Ed.), *From Camera Lens to Critical Lens. A Collection of Best Essays on Film Adaptation*, Newcastle, Cambridge Scholar Press, 2006, pp. 91-97.

- ❖ Romaguera i Ramio, Joaquín, y Alsina Thevenet, Homero (Eds.), *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra, 1998.

- ❖ Rossi, Maura, “El mosaico memorial de Alberto Méndez: propuestas de análisis”, Padua, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Romanistica, Corso di Laurea Magistrale in Lingue e Letterature Europee e Americane, Classe LM-37, Anno Accademico 2010-2011, p. 65. [http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/tesi/Rossi_tesi.pdf].

- ❖ Rotger Cerdá, Neus, “La realidad contigua: el motivo del umbral en la narrativa de Julio Cortázar”, *Semiosis*, Tercera época, Vol. II, Núm. 3, Enero-Junio 2006, pp. 171-180.

- ❖ Sánchez Noriega, José Luis:

— “Indagación desmitificadora del primado estético de la literatura frente al cine”, en Mínguez Arranz, Norberto (Dir.), *Literatura española y cine*, Madrid, Editorial Complutense, 2002, pp. 97-112.

— *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona, Paidós, 2000.

- ❖ Stam, Robert, “Beyond Fidelity: the Dialogics of Adaptation”, en Naremore, James (Ed.), *Film Adaptation*, New Jersey, Rutgers University Press, 2000, pp. 54-76.
- ❖ Torbado, Jesús, y Leguineche, Manuel, *Los topos*, Madrid, Capitán Swing Libros, 2010.
- ❖ Trifonova, Temenuga, “Anti-theatre in film”, en Housel, Rebecca (Ed.), *From Camera Lens to Critical Lens. A collection of Best Essays on Film Adaptation*, Newcastle, Cambridge Scholar Press, 2006, pp. 33-58.
- ❖ Urrutia, Jorge, *Imago literae, Cine, Literatura*, Sevilla, Alfar, 1984.
- ❖ Utrera Macías, Rafael, *Literatura cinematográfica, cinematografía literaria* [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/literatura-cinematografica-cinematografia-literaria-0/html/ff34ae8a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.htm].
- ❖ Valle-Inclán, Ramón María del, “La importancia artística del cinematógrafo”, *ABC*, 19-12-1928, p. 10. [<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1929/03/13/010.html>].
- ❖ Valls, Fernando, “Alberto Méndez o la dignidad de los vencidos”, *El País*, 15-10-2005. [http://elpais.com/diario/2005/10/15/babelia/1129331833_850215.htm].
- ❖ Vargas Llosa, Mario, “El dato escondido”, Portal literario Ciudad Seva [<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/vargas1.htm>].

- ❖ Vázquez Recio, Nieves, “Del cuento al cine: Julio Cortázar”, *DRACO*, Núm. 3-4, 1991-1992, pp. 123-142 [<http://rodin.uca.es:8081/xmlui/bitstream/handle/10498/10112/18487804.pdf?sequence=1>].

- ❖ Villanueva, Darío:
 - “La modernidad de *El Quijote*: visión y dicción”. VII Congreso Internacional de la Asociación Asiática de Hispanistas, 2010, pp. 2-3 [<http://pekin.cervantes.es/imagenes/File/Quijote.Pekn.doc>].
 - *El Quijote antes del cinema*, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 2008
[[http://www.rae.es/rae/gestores/gespub000028.nsf/\(voanexos\)/arch0BFE1AD1692F47ADC125746400255F4A/\\$FILE/QUIJOTE_INTRC.pdf](http://www.rae.es/rae/gestores/gespub000028.nsf/(voanexos)/arch0BFE1AD1692F47ADC125746400255F4A/$FILE/QUIJOTE_INTRC.pdf)].

- ❖ Zavala, Lauro, “Ética y estética en el cuento postmoderno”, *El cuento en red. Revista electrónica de teoría de la ficción breve*, Núm. 12, Otoño 2005, pp. 3-10 [<http://cuentoenred.xoc.uam.mx>].

FICHAS FILMOGRÁFICAS

Blow-Up (Deseo de una mañana de verano)

Título original: *Blow up*.

Año: 1966.

Duración: 108 min.

País: Reino Unido.

Director: Michelangelo Antonioni.

Guión: Tonino Guerra y Michelangelo Antonioni.

Música: Herbert Hancock.

Fotografía: Carlo Di Palma.

Reparto: David Hemmings, Vanessa Redgrave, Sarah Miles, Peter Bowles, Jane Birkin, Gillian Hills, Verushka.

Productora: Bridge Films / MGM.

Cuentos de la luna pálida

Título original: *Ugetsu monogatari*.

Año: 1953.

Duración: 96 min.

País: Japón.

Director: Kenji Mizoguchi.

Guión: Matsutarô Kawaguchi, Yoshikata Yoda.

Música: Fumio Hayasaka, Tamekichi Mochizuki, Ichirô Saitô.

Fotografía: Kazuo Miyagawa (B&W).

Reparto: Machiko Kyo, Mitsuko Mito, Kinuyo Tanaka, Masayuki Mori, Eitaro Ozawa, Eigoro Onoe, Ichisaburo Sawamura, Ryôsuke Kagawa, Sugisaku Aoyama.

Productora: Daiei Studios.

Desafío total

Título original: *Total Recall*.

Año: 1990.

Duración: 109 min.

País: Estados Unidos.

Director: Paul Verhoeven.

Guión: Dan O'Bannon, Gary Goldman, Ronald Shusett.

Música: Jerry Goldsmith.

Fotografía: Jost Vacano.

Reparto: Arnold Schwarzenegger, Sharon Stone, Michael Ironside, Rachel Ticotin, Ronny Cox, Marshall Bell, Mel Johnson Jr., Michael Champion.

Productora: Carolco.

Diario para un cuento

Título original: *Diario para un cuento*.

Año: 1998

Duración: 97 min.

País: Argentina

Director: Jana Bokova

Guión: Leslie Megahey, Jana Bokova, Gualberto Ferrari.

Música: Rodolfo Mederos.

Fotografía: Alfredo Mayo.

Reparto: Germán Palacios, Silke, Héctor Alterio, Elvira Mínguez, Inés Estévez, Ingrid Pelicori, Enrique Pinti.

Productora: Coproducción Argentina-España; Kompel producciones / Aleph Media.

Días de odio (Emma Zunz)

Título original: *Días de odio (Emma Zunz)*.

Año: 1954.

Duración: 70 min.

País: Argentina.

Director: Leopoldo Torre Nilsson.

Guión: Leopoldo Torre Nilsson.

Música: José Rodríguez Faure.

Fotografía: Enrique Wallfisch (B&W).

Reparto: Elisa Galvé, Nicolás Fregues, Raúl del Valle, Enrique de Pedro, Duilio Marzio, Virginia Romay, Nelly Prince, José María Fra, José Guisone, Julio De Grazia, Marta Reguera.

Productora: Armando Bo, Sociedad Independiente Filmadora Argentina (S.I.F.A.).

Forajidos

Título original: *The Killers*.

Año: 1946.

Duración: 103 min.

País: Estados Unidos.

Director: Robert Siodmak.

Guión: Anthony Veiller.

Música: Miklós Rózsa.

Fotografía: Elwood Bredell (B&W).

Reparto: Burt Lancaster, Ava Gardner, Edmond O'Brien, Albert Dekker, Sam Levene, Vince Barnett, Virginia Christine, Charles D. Brown, Jack Lambert, Donald MacBride, Charles McGraw, William Conrad, Phil Brown, Queenie Smith, Jeff Corey, Harry Hayden, Bill Walker.

Productora: Universal Pictures.

Kaidan (El más allá)

Título original: *Kwaidan*.

Año: 1964

Duración: 164 min.

País: Japón.

Director: Masaki Kobayashi

Guión: Yôko Mizuki.

Música: Tôru Takemitsu

Fotografía: Yoshio Miyajima

Reparto: Tatsuya Nakadai, Rentaro Mikuni, Katsuo Nakamura, Ganemon Nakamura, Michiyo Aratama, Keiko Kishi.

Productora: Toho.

La diligencia

Título original: *Stagecoach*.

Año: 1939.

Duración: 99 min.

País: Estados Unidos

Director: John Ford

Guión: Dudley Nichols.

Música: Varios (canciones populares americanas siglo XIX).

Fotografía: Bert Glennon (B&W).

Reparto: John Wayne, Claire Trevor, Thomas Mitchell, Andy Devine, George Bancroft, Donald Meek, Louise Platt, John Carradine, Berton Churchill, Tom Tyler, Tim Holt.

Productora: United Artists.

La lengua de las mariposas

Título original: *La lengua de las mariposas*.

Año: 1999.

Duración: 97 min.

País: España.

Director: José Luis Cuerda.

Guión: José Luis Cuerda y Rafael Azcona.

Música: Alejandro Amenábar.

Fotografía: Javier Salmones.

Reparto: Fernando Fernán-Gómez, Manuel Lozano, Gonzalo Uriarte, Uxía Blanco, Alexis de los Santos, Jesús Castejón, Elena Fernández, Tatán, Roberto Vidal, Guillermo Toledo, Tamar Novas, Lara López, Milagros Jiménez, Celso Parada, Celso Bugallo, Eduardo Gómez.

Productora: Sogetel/Las Producciones del Escorpión/Grupo Voz.

Las nieves del Kilimanjaro

Título original: *The Snows of Kilimanjaro*.

Año: 1952.

Duración: 117 min.

País: Estados Unidos.

Director: Henry King.

Guión: Casey Robinson.

Música: Bernard Herrmann.

Fotografía: Leon Shamroy.

Reparto: Gregory Peck, Ava Gardner, Susan Hayward, Hildegard Knef, Leo G. Carroll, Torin Thatcher, Marcel Dalio.

Productora: 20th Century Fox.

Los girasoles ciegos

Título original: *Los girasoles ciegos*.

Año: 2007.

Duración: 95 min.

País: España.

Director: José Luis Cuerda.

Guión: José Luis Cuerda y Rafael Azcona.

Música: Lucio Godoy.

Fotografía: Hans Burmann.

Reparto: Maribel Verdú, Javier Cámara, Raúl Arévalo, Irene Escolar, Martín Rivas, José Ángel Egido, Roger Princep.

Productora: Sogecine / Produccions A Modinho / E.O.P.C / Producciones Labarouta.

Los pájaros

Título original: *Alfred Hitchcock's The Birds*.

Año: 1963.

Duración: 115 min.

País: Estados Unidos.

Director: Alfred Hitchcock.

Guión: Evan Hunter.

Música: Bernard Herrmann.

Fotografía: Robert Burks.

Reparto: Tippi Hedren, Rod Taylor, Jessica Tandy, Suzanne Pleshette, Veronica Cartwright, Ethel Griffies, Charles McGraw, Doreen Lang, Ruth McDevitt, Joe Mantell, Alfred Hitchcock.

Productora: Universal Pictures / Alfred J. Hitchcock Productions.

Obaba

Título original: *Obaba*.

Año: 2005.

Duración: 100 min.

País: España.

Director: Montxo Armendáriz.

Guión: Montxo Armendáriz.

Música: Javier Capellas.

Fotografía: Javier Aguirresarobe.

Reparto: Bárbara Lennie, Juan Diego Botto, Pilar López De Ayala, Eduard Fernández, Peter Lohmeyer, Mercedes Sampietro, Héctor Colomé, Pepa López, Txema Blasco, Juan Sanz, Iñake Irastorza, Lluís Homar, Ramón Barea.
Productora: Oria Films S.L. / Pandora Film / Neue Impuls Films.

Ojos negros

Título original: *Oci ciorne*.

Año: 1987.

Duración: 118 min.

País: Italia

Director: Nikita Mikhalkov.

Guión: Alexander Adabachian, Suso Cecchi d'Amico, Nikita Mikhalkov.

Música: Francis Lai.

Fotografía: Franco di Giacomo.

Reparto: Marcello Mastroianni, Silvana Mangano, Marthe Keller, Yelena Safonova, Pina Cei, Vsevolod Larionov.

Productora: Excelsior Film TV / RAI Uno.

Rashomon

Título original: *Rashômon*.

Año: 1950.

Duración: 83 min.

País: Japón.

Director: Akira Kurosawa.

Guión: Akira Kurosawa, Shinobu Hashimoto.

Música: Fumio Hayasaka.

Fotografía: Kazuo Miyagawa (B&W).

Reparto: Toshirô Mifune, Machiko Kyô, Masayuki Mori, Takashi Shimura, Minoru Chiaki, Kichijirô Ueda, Noriko Honma, Daisuke Katô.

Productora: Daiei.

Satanás

Título original: *The Black Cat*.

Año: 1934.

Duración: 65 min.

País: Estados Unidos.

Director: Edgar G. Ulmer.

Guión: Edgar G. Ulmer, Peter Ruric.

Fotografía: John J. Mescall (B&W).

Reparto: Boris Karloff, Bela Lugosi, David Manners, Julie Bishop, Egon Brecher, Harry Cording, Lucille Lund.

Productora: Universal Pictures.

Vidas cruzadas

Título original: *Short Cuts*.

Año: 1993.

Duración: 188 min.

País: Estados Unidos.

Director: Robert Altman.

Guión: Frank Barhydt y Robert Altman.

Música: Mark Isham.

Fotografía: Walt Lloyd.

Reparto: Madeleine Stowe, Julianne Moore, Jennifer Jason Leigh, Tim Robbins, Frances McDormand, Bruce Davison, Matthew Modine, Anne Archer, Chris Penn, Fred Ward, Lily Tomlin, Tom Waits, Peter Gallagher, Andie MacDowell, Lori Singer, Jack Lemmon, Lyle Lovett, Robert Downey Jr.

Productora: Spelling Films International / Fine Line Features / Avenue Pictures.

2001: una odisea del espacio

Título original: *2001: A Space Odyssey*.

Año: 1968.

Duración: 139 min.

País: Reino Unido.

Director: Stanley Kubrick.

Guión: Stanley Kubrick y Arthur C. Clarke.

Música: Richard Strauss, Johann Strauss.

Fotografía: Geoffrey Unsworth.

Reparto: Keir Dullea, Gary Lockwood, William Sylvester, Daniel Richter, Leonard Rossiter, Margaret Tyzack, Robert Beatty, Sean Sullivan, Frank Miller, Penny Brahms, Alan Gilford, Vivian Kubrick.

Productora: Coproducción Reino Unido-EEUU; Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) / Stanley Kubrick Productions.