

Trasvases entre la literatura y el cine

1 (2019)

Consejo editorial

Director: Rafael Malpartida Tirado (Universidad de Málaga)

Director adjunto: Manuel España Arjona (Universidad de Wuppertal)

Editor: José Manuel Herrera Moreno (Universidad de Málaga)

Secretario: David González Ramírez (Universidad de Jaén)

Consejo de redacción

Victoria Aranda Arribas (Universidad de Córdoba)

Amina El Founti Zizaoui (Universidad de Málaga)

M.ª Ángeles González Luque (Universidad de Jaén)

Noelia Hernández Paulano (Universidad de Jaén)

Rocío Peñalta Catalán (Universidad de Málaga)

Comité científico

Rosario Arias Doblas (Universidad de Málaga)

Enrique Baena Peña (Universidad de Málaga)

Rafael Bonilla Cerezo (Universidad de Córdoba)

Néstor Bórquez (Universidad Nacional de la Patagonia Austral)

Matei Chihai (Universidad de Wuppertal)

† Francisco J. García Gómez (Universidad de Málaga)

Gastón Lillo (Universidad de Ottawa)

Carmen Peña Ardid (Universidad de Zaragoza)

José Antonio Pérez Bowie (Universidad de Salamanca)

Juan Antonio Perles Rochel (Universidad de Málaga)

Francisco Salvador Ventura (Universidad de Granada)

Isabel Sánchez Castro (Academia de las Artes y las Ciencias
Cinematográficas)

José Luis Sánchez Noriega (Universidad Complutense de Madrid)

Sabine Schlickers (Universidad de Bremen)

Christian Wehr (Universidad de Wurzburg)

Duncan Wheeler (Universidad de Leeds)

Página web de la revista:

<http://www.revistas.uma.es/index.php/trasvases>

ISSN: 2695-639X

DOI: 10.24310/Trasvases.tlc.v1i0

Este primer número de la revista *Trasvases entre la literatura y el cine* está dedicado a la memoria del profesor Francisco J. García Gómez. Le estaremos siempre agradecidos por su extraordinaria aportación a los estudios sobre cine en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga.

Índice

Monográfico

Fértiles diálogos entre la narrativa japonesa y el cine (coord. por Antonio Míguez Santa Cruz)

- Antonio Míguez Santa Cruz, «Presentación» 9
- Laura Montero Plata, «Claroscuros del corazón: *Kokoro* (Natsume Sōseki-Kon Ichikawa)» 11
- Linda C. Ehrlich, «Luces fantasmas: palabra e imagen (*Maborosi*)» 37
- Melanie Ruybal, «El fin de la adolescencia. *Love & Pop*: recursos narrativos y cinematográficos en la adaptación audiovisual del discurso literario» 51
- Antonio Míguez Santa Cruz, «Tras las huellas de Sadako. El *espectro* de la literatura llevado al cine» 61
- José Eduardo Bazán Guzmán, «De la palabra a la imagen: *Dark Water*, un cuento de fantasmas» 81

Miscelánea

- Miguel Dávila Vargas-Machuca, «Las pasiones de Juana *la Loca* en el cine español: desde la Historia y el Teatro a las adaptaciones, readaptaciones y *remakes* compuestos» 97
- Juan García-Cardona e Irene Checa-García, «La coloquialidad en la adaptación cinematográfica del texto teatral: una propuesta de estudio interdisciplinario con el ejemplo de *Bajarse al moro*» 129
- Sofía Malvido Cordeiro, «Cuatro personajes en busca de sí mismos. Análisis comparativo de la presencia y consecuencias de la guerra en la novela y en la película *El paciente inglés*» 151
- Pedro Pujante, «Los mitos literarios y su trasvase al cine. Hacia un nuevo paradigma postterrorífico: la socialización del monstruo» 167
- Laura Sánchez López, «La interdiscursividad en la configuración del personaje de Tristana (Galdós-Buñuel)» 181
- Gabriel Ródenas, «Guillermo Arriaga. El relato fronterizo» 197

La voz de los creadores

Entrevista a Elvira Lindo (Marina García Mérida)	209
--	-----

Reseñas

Manuel España Arjona, <i>La recepción de la narrativa picaresca en la serie televisiva «El pícaro» (Fernando Fernán-Gómez, 1974)</i> (Diego Maíllo Baz)	217
---	-----

Rafael Malpartida Tirado (coord.), <i>Recepción y canon de la literatura española en el cine</i> (Carlos G. Pranger)	221
--	-----

Antonio Santos, <i>Tiempos de ninguna edad. Distopía y cine</i> (Ana María Aragón Sánchez)	227
--	-----

Antonio Jesús Gil González y Pedro Javier Pardo García (eds.), <i>Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad. In honorem José Antonio Pérez Bowie</i> (Marta García Villar)	231
--	-----

Línea editorial, proceso de evaluación y normas de publicación

Fértiles diálogos entre la narrativa japonesa y el cine
(coord. por Antonio Míguez Santa Cruz)

Monográfico

Fértiles diálogos entre la narrativa japonesa y el cine (coord. por Antonio Míguez Santa Cruz)

ANTONIO MÍGUEZ SANTA CRUZ
Universidad de Córdoba
gesto_tecnico@hotmail.com
ORCID ID: 0000-0001-7610-5616

Presentación

Rafael Malpartida Tirado, director de *Trasvases entre la literatura y el cine*, ha tenido a bien responsabilizarme del primer monográfico de los muchos que están por venir en esta revista, otorgando a la narrativa y al cine de Japón un protagonismo que va más allá de la simple casualidad. Y es que la literatura nipona ha fluido sin problema alguno durante siglos de boca en boca, metamorfoseando como un elemento dinámico, hasta que fue estampada en papel de arroz o recreada para las múltiples artes escénicas de aquel país. El cine, por supuesto, no ha sido ajeno a este proceso adaptativo, en el que relatos con más de mil años se modernizan con total naturalidad, o la misma historia se cuenta varias decenas de veces, tal y como ocurre con *Los 47 ronin* y *Tokaido Yotsuya kaidan*, por nombrar algunos de los casos más relevantes.

Es evidente, pues, que al otro lado del mundo el trasvase entre formatos no solo deja de generar problemas, sino que además activa cierto tipo de sinergia donde la ficción crece hasta adquirir tintes cada vez más complejos. Por tanto, si la voluntad de esta revista radica en concienciar sobre el desatino de elevar la literatura por encima del cine, y denunciar el desenfoque metodológico que consiste en valorar una obra audiovisual en función de su “fidelidad” al hipotexto, pensamos que haber elegido Japón como venero narrativo ha sido todo un acierto.

Todos los artículos –dispuestos por orden cronológico tomando como referencia la fecha de publicación del texto literario adaptado– responden a esa necesidad de reorientar los estudios sobre literatura y cine hacia el diálogo fértil entre ambos medios artísticos, en lugar de confrontarlos jerárquicamente. Insiste en ello Laura Montero Plata (Universidad Autónoma de Madrid) al explicar cómo se produce «el debate discursivo [...] entre el *Kokoro* escrito por Natsume Sōseki y la adaptación cinematográfica de Kon Ichikawa», y la metáfora que elige Linda C. Ehrlich (Case Western Reserve University, Cleveland) para explicar las relaciones entre el *Maborosi* de Miyamoto y la película homónima de Kore-eda, no podría ser más expresiva para apuntalar esa idea metodológica: ambos textos «se complementan creando una historia que perdura como la estela de un barco. Lo uno funciona bien sin lo otro, pero juntos crean algo mágico, como si fueran luces bailando sobre la superficie del mar».

Por su parte, Melanie Ruybal (UADE, Universidad Argentina de la Empresa; ISEC, Instituto Sudamericano para la Enseñanza de la Comunicación) analiza la adaptación que Hideaki Anno realizó de *Topaz II* de Ryū Murakami con el título de *Love & Pop*, no en función de su deuda con el texto literario, sino resaltando su personalidad como creador que «narra desde el lenguaje del *anime*».

En los dos últimos trabajos, que abordan el fecundo cine de terror japonés, se estudian las adaptaciones de Hideo Nakata a partir de textos de Koji Suzuki, *Ringu* y *Dark Water*: a la luz del primer primer caso, del que me encargo personalmente, queda claro que debemos «defender el relato como un ente vivo, cambiante y sensible a las nuevas miradas surgidas con el paso del tiempo, pues nadie, ni el propio autor original, debería mantener cautiva una obra»; el segundo acercamiento, a cargo de José Eduardo Bazán Guzmán (Universidad Iberoamericana, Ciudad de México), revela de entrada la improductividad de un criterio de análisis como el de la supuesta “fidelidad” que las películas deben a los textos en que se basan, y postula finalmente que el cine, como un auténtico “médium”, dispone de múltiples procedimientos que «permiten representar lo fantasmal de manera muy efectiva» a partir de un cuento como el de Suzuki donde no hay espectro alguno.

Se trata, en definitiva, de hallazgos del cine en su comunicación productiva con la literatura, ejemplificada por cinco casos procedentes de la fascinante cultura japonesa, y que inauguran la mirada monográfica de la revista *Trasvases entre la literatura y el cine*.

Claroscuros del corazón: *Kokoro* (Natsume Sōseki-Kon Ichikawa)

Chiaroscuros of the heart: *Kokoro* (Natsume Sōseki-Kon Ichikawa)

LAURA MONTERO PLATA
Universidad Autónoma de Madrid
lmonteroplata@gmail.com
ORCID ID: 0000-0003-1510-4913

Resumen: *Kokoro* es una de las obras maestras de la literatura japonesa. Escrita en primera persona y en dos tiempos narrativos distintos, la novela más aclamada de Natsume Sōseki entabló un diálogo con la propia realidad de su tiempo; la melancolía, la ambigüedad y la ironía se mezclaron en un texto de gran sutileza. Cuando el cineasta Kon Ichikawa decidió rodar *Kokoro*, el desafío fue múltiple: ¿cómo adaptar una obra con dos voces y dos tiempos narrativos? ¿cómo capturar la esencia de un Japón que estaba desapareciendo con la llegada de la era Taishō? Dando una vuelta de tuerca a la fuente literaria, Ichikawa centró su versión en la representación del tabú y puso su largometraje en diálogo con los discursos teóricos que han circulado sobre *Kokoro*.

Palabras clave: *Novellieri*, Inquisición, Traducción, siglo XVI.

Abstract: *Kokoro* is one of the masterpieces of Japanese literature. Written in first person and in two different narrative times, Natsume Sōseki's most acclaimed novel initiated a dialogue with the reality of his time; melancholy, ambiguity and irony were blended in a text of great subtlety. When filmmaker Kon Ichikawa decided to shoot *Kokoro*, the challenge was multiple: how to adapt a work with two voices and two narrative times? How to capture the essence of a vanishing Japan with the arrival of the Taishō era? Giving a twist to the literary source, Ichikawa focused his version on the representation of taboo, and put his film in dialogue with theoretical discourses circulating around *Kokoro*.

Key Words: *Novellieri*, Inquisición, Traducción, siglo XVI.

«Las palabras no son solo vibraciones en el aire. Tienen más poder que eso,
pueden agitar con fuerza el corazón de los hombres y sacudirlos»
(Natsume Sōseki, *Kokoro*).

En un contexto cambiante y desgarrador en el que Japón sufría una transformación acelerada por la apertura del país a las influencias extranjeras, la sociedad pagó el alto precio de pasar precipitadamente de las viejas tradiciones a una repentina modernización que se inició con la llegada de la era Meiji (1868-1912). La clase intelectual, que se había cultivado en los clásicos chinos y en los preceptos confucianos, se vio inmersa en una fuerte crisis de valores cuando más tarde fue enviada a Occidente a aprender sus usos y costumbres y así poder aplicarlos al modelo de crecimiento japonés. Toda una generación fue testigo de cómo la psique colectiva se iba resquebrajando para dar paso a un nuevo Japón, cuyos rasgos definitorios serían enmarcados por la muerte del emperador Meiji el 30 de julio de 1912 y la inauguración del periodo Taishō.

En este contexto de estrés social comenzó Natsume Sōseki a escribir *Kokoro*. Obra de gran sensibilidad y culmen de su talento literario, la novela se convirtió en un retrato de ese cambio, en una reflexión sobre la ansiedad vertida en sus conciudadanos y una exploración pormenorizada de los intrincados recovecos del corazón humano. Dejó definitivamente atrás el humor y la ligereza que habían caracterizado sus primeros trabajos para indagar en el coste emocional que supuso el paso trepidante de los códigos confucianos al individualismo occidental (McKinney, 2010: VII). En su certera introducción a la traducción inglesa de *Kokoro*, Meredith McKinney subraya con insistencia la necesidad de conocer el contexto de la obra para poder apreciar en su totalidad la importancia y la repercusión del último trabajo de Sōseki publicado en vida:

Sōseki se centró cada vez más en la experiencia prototípica de sus contemporáneos, una que él mismo sentía intensamente: la necesidad de desarrollar un moderno, individual sentido de uno mismo y de lidiar con los problemas resultantes de este nuevo yo de Meiji: aislamiento, alienación, egotismo y una profunda dislocación de su herencia cultural y moral. Sōseki buscó cada vez más retratar para sus lectores no solo las turbulencias de su súbito mundo cambiante sino también los dilemas y sufrimientos de la psique contemporánea (McKinney, 2010: IX)¹.

¹ Todas las traducciones de textos en inglés son propias.

Si bien el texto arroja un análisis certero de su realidad circundante, *Kokoro* también se puede leer como una exorcización de algunos de los demonios de su autor, puesto que parte de su biografía y de sus propios fantasmas se cuelan en el pasado y en la filosofía vital de sus personajes.

1. UN YO EN TRANSICIÓN: FONDO Y FORMA DE *KOKORO*

El 30 de marzo de 1914, casi dos años después de la muerte del emperador Meiji y de la inauguración de Taishō, Natsume Sōseki escribió a su editor de *Asahi Shinbun* —uno de los periódicos de tirada nacional más importantes del país— para anunciarle que estaba trabajando en una serie de relatos cortos que se englobarían bajo el título general de *Kokoro* (Nathan, 2018: 219). El germen pronto viraría hacia otros vericuetos narrativos para convertirse en una gran novela por entregas, dividida en tres partes y centrada en dos historias narradas en primera persona y en dos tiempos narrativos separados. La estructura resultante quedó establecida en dos secciones contadas en presente —“Sensei y yo” y “Mis padres y yo”—, es decir, en la era Taishō; y una última parte titulada “El testamento de Sensei”, que, aunque escrita desde el presente, se vuelca en la reconstrucción de un pasado atormentado acontecido en la era Meiji.

Publicada entre abril y agosto de 1914, la novela posee la cualidad de que su último tramo fue concebido en primer lugar. Esto implica que solo conociendo los eventos relatados en “El testamento de Sensei”, el lector es capaz de comprender el extraño comportamiento de Sensei en las partes relatadas con anterioridad. Si bien este “no saber” en torno al que juega la novela hace que la melancolía, la angustia y la anticipación se conviertan en los ejes que marcan el ritmo de *Kokoro*, también lo es que no se pueda arañar la profundidad de la dura reflexión de la obra y su ironía subyacente sin tener en cuenta el oscuro secreto de Sensei. No obstante, este es un sacrificio del que el autor fue plenamente consciente puesto que su «técnica narrativa permite que el lector progresivamente vaya ahondando en la personalidad de *sensei*² a través del verdadero viaje de despertar del “yo” que realiza el joven estudiante en pos del misterio de *sensei*» (Rubio, 2009, s. pág.). Sin embargo, en este despertar del “yo”, se terminan reproduciendo los mismos errores del pasado, puesto que si Sensei termina traicionando de forma fatal a su amigo de la infancia, el discípulo ignorará los preceptos de la piedad filial para ir en busca de Sensei, dejando atrás a un padre moribundo en su lecho de muerte.

Este “yo” en torno al que orbita la novela es, en realidad, un “yo” múltiple que alude a varias significaciones. Por un lado hace referencia al

² En cursiva en el original.

protagonista del relato a quien simplemente conocemos bajo el nombre de “Yo”. Por otro, invoca a la primera persona narrativa, dado que tanto Yo como Sensei utilizarán este modo para relatar los acontecimientos. Sin embargo, estos no serán sus únicos usos ya que ese yo también abarca tanto a Natsume Sōseki como autor –*Kokoro* está atravesada por pinceladas de su propia biografía– como al propio género literario al que se adscribe la novela: *watakushi shōsetsu*, que podríamos traducir como “la novela del yo”. En última instancia también nos encontramos con este “yo” como término que engloba la noción de individualismo occidental, que en el mundo de *Kokoro* se traducirá como puro egoísmo.

Con todo, *Kokoro* apela a un “yo” universal; el relato de traición, silencio y expiación es enmarcado por Sōseki en un periodo muy concreto de convulsión cultural, pero sus premisas emocionales traspasan cualquier frontera. Este es también el motivo por el que los protagonistas carecen de un nombre propio, hecho que les permite convertirse en un arquetipo y en una realidad mucha más compleja y profunda que ellos mismos.

En la trama propuesta por la novela Yo conoce a Sensei un día en la playa de Kamakura y queda fascinado por su presencia. A partir de este encuentro se forja una suerte de amistad entre ambos en la que el discípulo se empeña en intentar conocer el alma de su maestro mientras este se resiste a salir de su aislamiento emocional. Tras múltiples charlas y encuentros compartidos, Sensei promete desvelar su pasado en un futuro próximo, pero la enfermedad del padre de Yo hará que el joven deba regresar al hogar familiar. En este lapso temporal, el emperador Meiji cae enfermo y fallece. El país es sacudido por la desgracia, pero el impacto será mucho mayor en la generación de Sensei (la misma que la del padre de Yo) cuando llegue a sus oídos que el General Maresuke Nogi y su mujer han cometido *junshi*³ para limpiar la culpa de haber fallado al emperador durante la rebelión de Satsuma en la guerra ruso-japonesa en 1877. En el mundo de la novela y en el de Sensei, este será el último gesto de una época que muere, de una era –la Meiji– que se acaba de extinguir; de un periodo en el que el honor y la responsabilidad social estaban por encima del individualismo. El anuncio de la muerte de Nogi termina precipitando la propia muerte de Sensei, quien, en un último acto de expiación, se suicida para morir junto con los últimos vestigios de unos valores que su país está abandonando al abrazar la industrialización y la era Taishō. Es en este momento cuando escribe una larga carta a Yo, en la que revela la razón de su autoinfligida alienación social. Cuando era estudiante, Sensei vivió en la misma casa con K, su amigo

³ Autoinmolación del siervo tras la muerte de su señor.

de la infancia, el tercer personaje protagonista sin nombre de la novela. El destino quiso que ambos terminaran enamorándose de la hija de su casera. Sensei había llevado su amor en secreto y cuando su frágil y tímido amigo le confesó sus afectos, Sensei temió perder el afecto de la joven en pos de su amigo. Movidó por el miedo y el egoísmo, Sensei pidió la mano de la joven a espaldas de K. Cuando este descubrió días después la traición de su amigo, se quitó la vida. Sensei cargará con la culpa el resto de su vida y su matrimonio se verá empañado por este trágico desenlace, aunque su mujer Shizu nunca llegará a descubrir la razón de la infelicidad de su marido. El objetivo de Sensei al depositar este peso sobre los hombros de Yo no es la búsqueda de una mera expiación, sino que espera que el joven pueda aprender de sus errores, sin ser consciente de que esa misma carta será la culpable de que Yo incurra en otra traición al dejar a su padre en su lecho de muerte mientras él se dirige a Tokio para intentar impedir fútilmente el suicidio de su maestro.

2. TESTAMENTO LITERARIO

Con la escritura de *Kokoro* y la presentación de los diferentes “yos” en ella desplegados, Natsume Sōseki quiso hacer, como ya hemos visto, una reflexión sobre el cambio cultural que se había gestado en Japón a partir de la fisura identitaria resultante de la fricción en la tradición cultural y la llegada de la mentalidad occidental. Una cavilación que, por su parte, también centró parte de la obra de Mori Ōgai, otro célebre literato coetáneo del autor. En el caso de Sōseki, esta meditación le llevó a perfilar una filosofía vital a la que daría vida a través de sus personajes, convirtiendo su segunda trilogía —*Más allá del equinoccio de primavera* (1912), *El caminante* (1913) y *Kokoro* (1914)— en su propio testamento sobre la condición humana y su lucha interior:

Hacia esos años (1910-1916), Sōseki empieza a dar cuerpo a su ideal filosófico plasmado en la frase «seguir al Cielo y abandonar el yo» (*sokuten kyoshi*). Esta frase no aparece en ninguna de sus obras, pero figura en la relación de sus conversaciones con discípulos. Pues bien, en estas novelas va a darse expresión artística al drama librado dentro de los protagonistas que se debaten entre la imposibilidad de seguir al Cielo y la de abandonar su egocentrismo. La naturaleza del hombre y su destino, y no tanto la sociedad, que pasa ahora a un segundo plano, son los temas dominantes (Rubio, 2009, s. pág.).

El ideal pasa a ser la premisa de la novela pero también se convierte en la propia filosofía de K, un hombre profundamente religioso y frugal que decide quitarse la vida para despojarse del yo, es decir, para abandonar definitivamente sus anhelos egoístas y terrenales. No será este el único rasgo de Sōseki que se filtre en el personaje de K; no en vano nos encontramos ante

un *watakushi shōsetsu*. Si de su traducción podemos inferir que se trata simplemente de un género construido a partir de la narrativa en primera persona, “la novela del yo” no se limita a establecer la procedencia de la voz narradora sino que también apunta a que nos encontramos ante una prosa que encierra tintes autobiográficos. De hecho el término también podría traducirse como “novela personal”, dando una noción más acertada de su esencia. De carácter naturalista, este subgrupo de novelas –muy en boga en el Japón de los años 20– se centra en las circunstancias vitales de sus protagonistas, a través de una serie de hechos que se convierten en reflejo de aspectos de la propia vida de su escritor y que, por tanto, otorgan a la obra un aura de sinceridad y de validación epistemológica (Mostow, 2003: 32).

Estos rasgos anidarán principalmente en el personaje de K, aunque eso no quiera decir que la personalidad de Sensei no se vea también impregnada de determinadas facetas de su creador. Al uso del lema vital que K enarbolará, Sōseki añade un pasado teñido por el desarraigo familiar. En la novela Sensei relata que K, hijo de un monje budista, fue dado en adopción a la familia de un médico cuando cursaba la Secundaria. El joven fue enviado a Tokio para seguir los pasos laborales de su nuevo progenitor, aunque K pronto siente la llamada religiosa y se consagra al estudio del Budismo. A espaldas de su familia inicia un periodo de intensa inmersión espiritual hasta que finalmente es descubierto y ambas familias, la consanguínea y la adoptiva, lo repudian y abandonan a su suerte.

Las adopciones –normalmente de varones– como un acuerdo privado entre familias era una práctica muy habitual en Japón. Este acuerdo nunca afectaba al hijo primogénito y solía ser implementado como medio para preservar el apellido de la familia de adopción y como vía para asegurar el porvenir de los hijos segundones; a cambio de adquirir el nombre de familia de acogida y de preservar así el linaje de su nuevo hogar, el hijo adoptivo se aseguraba la promesa de heredar y, por ende, de un futuro mejor (Nakano, 2018: 79). Esta costumbre no fue ajena al propio Sōseki, quien fue entregado en adopción a una pareja local sin hijos. El arreglo solo duraría unos pocos años y el pequeño Natsume sería aceptado a regañadientes de vuelta por su familia de origen, junto a su madre adoptiva, tras el divorcio de la pareja de acogida. A este ya de por sí traumático evento hubo de sumarse la codicia de su padre adoptivo, que chantajeó a Sōseki cuando ya se había convertido en un aclamado autor para que lo mantuviera económicamente, argumentando una piedad filial de la que se sentía merecedor (Etō, 1965: 605).

No sería este el único personaje de *Kokoro* que absorbería parte del recorrido vital del escritor. El propio Sensei, también un intelectual

educado en un sistema sino-japonés y luego enviado al extranjero⁴, muestra un idéntico desapego de sus obligaciones sociales. Sensei tiene la misma edad y le otorga una importancia capital a esa moral educativa de la vieja escuela; de igual modo, ambos se verán desgarrados por la asimilación del individualismo occidental, hasta el punto de sentirse atenzados continuamente por conflictos interiores irresolubles (McKinney, 2010: VIII). El hecho de que Sensei carezca de una profesión activa también podría sumarse a la lista, a pesar de que Sōseki sí se ganaba la vida ejerciendo de novelista. Natsume Sōseki perteneció a una de esas primeras generaciones japonesas enviadas al extranjero, en su caso a Londres, para absorber todo el conocimiento posible y, a su regreso, aplicarlo al crecimiento y progreso de su país. Sin embargo, tuvo una estancia miserable y solitaria en Inglaterra y, aunque a su vuelta encontró trabajo en el departamento de Literatura de la Universidad Imperial de Tokio, nunca logró disfrutar de este puesto. Tanto fue así que cuando alcanzó éxito como autor, no dudó en aceptar la oferta de *Asahi Shinbun* de publicar sus trabajos futuros y abandonó definitivamente su plaza en la universidad en 1907:

Para el estado Meiji conceder prestigio social al compromiso abnegado por el éxito material era una forma de movilizar a la gente para contribuir a la construcción de una industria japonesa moderna. Los académicos han argumentado que los personajes de Sōseki desafían los valores oficiales al servicio público y el sacrificio privado. En lugar de establecerse en el mundo exterior por el bien de la nación, se establecen en su *kokoro*, un sitio en el que la religión y el individuo desafían los valores oficiales de lo secular y del estado (Naito, 2010: 25).

Aunque Sōseki sí cumplió sus obligaciones sociales acogiendo discípulos e intelectuales de su casa, este rol no lo ejercería desde una tribuna universitaria dado que su papel en el panorama cultural de la época lo entablaría desde el salón de su casa, en claro antagonismo con Sensei, que mantiene su hogar ajeno a todo contacto con el exterior. El trasiego de visitas era tal que su trabajo se vio afectado y el autor se vio obligado a inaugurar “la reunión de los jueves”, una cita semanal en la que colegas y discípulos eran conminados a visitarle e intercambiar ideas (Cordobés, 2014: 13; Nathan, 2018: 117-18).

⁴ Esta asunción se puede extraer del apartado en el que Yo relata cómo conoció a Sensei, dado que explica que la primera vez que lo vio iba acompañado de un extranjero (un hecho bastante insólito en la época).

3. JUN ETŌ Y LA GLORIFICACIÓN DE LOS VALORES PERDIDOS

Kokoro ha vertido ríos de tinta y se ha convertido en uno de los libros capitales de la literatura japonesa y en la obra maestra de su creador. A pesar de su complejidad y de los diferentes prismas de análisis que arroja, en un primer momento el entusiasmo se concentró casi exclusivamente en la tercera parte, en el testamento de Sensei. El texto, bien es cierto, se puede leer como un trabajo completo en sí mismo, pero al desechar la reflexión de Yo y eliminar el contraste narrativo entre estas dos generaciones se pierde una parte capital del mensaje para concentrarse en la glorificación de un pasado perdido definitivamente. Para Jun Etō, especialista en la obra del autor, con la muerte de Natsume Sōseki y de Mori Ōgai se perdió el sentido de la misión nacional, de la responsabilidad social y de la identidad cultural. Etō incurrirá así en la nostalgia de ese japonés que ha muerto con Meiji en su análisis de la novela:

Pero la muerte del emperador Meiji y el *junshi* del General Nogii hicieron que [Sensei] se diera cuenta de que el espíritu de Meiji no había muerto por completo en su interior. Ahora la sombra del conjunto de la estructura de valores de esta gran era emergió en su totalidad de su atormentado pasado, sonriéndole como el fantasma de un ser querido. Tal vez el fantasma le susurró: “Ven a mí”. Y Sōseki respondió, indicando a través del protagonista de su novela que una parte de sí mismo había muerto con el fallecimiento de la era Meiji. Por lo tanto, Sōseki escribió *Kokoro* para dejar claro que estaba del lado del fantasma de la tradición ética, pero de alguna forma universal —la ética del estoico templado o anti-egoísmo— aunque plenamente consciente de que todo el sistema de valores de la era Meiji se había desmoronado mucho antes de la muerte del Emperador, y que una nueva era emergía de este caos, una era en la que la afirmación descontrolada del ego no se consideraría un acto de fealdad sino el privilegio de las generaciones más jóvenes (Etō, 1965: 619).

En su libro *Perversion and Modern Japan: Psychoanalysis, Literature, Culture*, coeditado junto a Nina Cornyetz, J. Keith Vincent apunta el conservadurismo de la postura de Etō, no solo porque revisita el trabajo de Sōseki desde un halo de nostalgia, sino porque transforma el testamento de Sensei en un valor absoluto que dista mucho del manuscrito original. Desde esta interpretación, Vincent explica que los académicos más conservadores despojaron a *Kokoro* de la meditación que Yo hace sobre la vida de su mentor para centrarse solo en la tercera parte del libro, privilegiando solo una voz en primera persona: la de Sensei, la del pasado. De este modo se eliminaba la posibilidad de una interacción dinámica entre los dos narradores, transformando *Kokoro* en un libro de texto moral atemporal (Cornyetz y Vincent, 2010: 224). Como resultado, lo que se busca privilegiar es un discurso en el que se concluye que Sensei se quita la vida por haber

traicionado a su amigo K, con el consiguiente ensalzamiento de los valores tradicionales frente al cambio de los tiempos. Sin embargo, dicha interpretación arrebató a la novela toda la ambigüedad en ella contenida y desestima uno de los grandes rasgos literarios de Sōseki: la escritura de un evento crucial de forma casual, sin elaborarlo pormenorizadamente y sin hacerlo evidente (Kawana, 2018: 78).

Posteriormente llegarían otras teorías que refutarían esta interpretación: unas más radicales –sobre todo las expresadas por Yōichi Komori, como veremos más adelante– y otras más en sintonía con las lecturas más convencionales y aceptadas. Cuando el cineasta Kon Ichikawa recibió el encargo de hacer una adaptación cinematográfica de *Kokoro*, la novela todavía no había entrado a formar parte de la enseñanza obligatoria; lo haría un año después, en 1956, de la mano de la editorial Shimizu Shoten, que seleccionó un fragmento de la primera parte. No sería hasta los años sesenta cuando se preferenció el estudio de “El testamento de Sensei”, una práctica que se prolonga hasta nuestros días (Kawana, 2018: 224, n. 4). Por lo tanto, cuando Ichikawa comienza su adaptación, la lectura de la obra seguía adscrita al triángulo amoroso entre Sensei, K y Shizu, y a la nostalgia de los valores perdidos.

4. LA ADAPTACIÓN LITERARIA Y SUS RESIGNIFICACIONES

En el periodo de esplendor del género *bun-gei eiga* –adaptaciones cinematográficas de grandes obras de la literatura–, Kon Ichikawa recibió el encargo de la productora de Nikkatsu de dirigir *Kokoro*. Esta sería la segunda de las tres extrapolaciones a la pantalla de clásicos literarios que el cineasta haría para la compañía, aunque la más famosa de ellas y la que le daría el reconocimiento internacional sería *El arpa birmana* (*Biruma no tategoto*, 1956) tras su triunfo en el Festival Internacional de Cine de Venecia. Procedente del mundo de la ilustración y de la animación, el cineasta se distingue por la extensa profusión de su filmografía –que incluye más de setenta títulos– y su eclecticismo. El propio creador se veía más a sí mismo como un artesano que como un autor, y saltaba de un género a otro sin distinción. La falta de tropos visuales reconocibles o de temas recurrentes así lo indica pero, como bien apunta el especialista en cine japonés Jasper Sharp, Ichikawa poseía un gran talento pictórico que le permitía crear imágenes sumamente poderosas (Sharp, 2018, s. pág.).

Sin ser su obra más brillante, su versión de *Kokoro* destaca por ser una adaptación sumamente fiel donde se replican diálogos sacados de la novela pero que, a su vez, cambia de forma definitiva las interpretaciones extraídas de la fuente. Quizá esto se deba justamente a que Natsume Sōseki se esforzó por mover a sus personajes en las tormentosas aguas de lo impreciso, mientras que Ichikawa elige un enfoque bien definido que pasa por centrar

la trama en la atracción homosexual a la que se ven sujetos los protagonistas de su propuesta. Sin embargo, los cambios empiezan mucho antes, en la propia concepción del guion que introduce tres modificaciones críticas en el desarrollo de los hechos: el abandono de la narración en primera persona, la introducción de nombres propios y la desestimación de la estructura tripartita original en aras de una suerte de relato “cronológico”. Sin ningún tipo de voz en *off* que nos desvele, como en la novela, el tormento interior de Yo y de Sensei, la alternativa de Ichikawa se sitúa en una distante tercera persona que acecha a los personajes y se deleita en sus silencios y en sus gestos; curiosamente el silencio juega en las dos versiones un papel capital aunque diferente: mientras que en la novela apunta oscuros secretos nunca expresados en voz alta, en el filme se recrean en desnudar emocionalmente a sus protagonistas forzando primeros planos que intentan penetrar en las almas de quienes se resisten a exponer sus emociones ante la cámara.

Con la desaparición del “yo”, al que ni siquiera se le permite expresar sus cavilaciones como narrador fuera de campo, se pierden también esos “yos” diseminados a lo largo del texto de Sōseki y se desvincula del género al que estaba suscrito, a esa “novela del yo”. También se desvanece la premisa formativa del texto de 1914 puesto que, como ya apuntamos con el certero análisis de Carlos Rubio, es gracias al viaje del despertar del “yo” en busca de su mentor como nos sumergiremos en la compleja personalidad de Sensei. En la versión de Ichikawa, las líneas dramáticas corren en paralelo –por más que una transcurra en el pasado–, de tal forma que el impacto devastador que provoca el testamento de Sensei en Yo no tiene ni por asomo las mismas repercusiones en la película, puesto que el crimen de Sensei ha sido revelado al espectador antes de que el estudiante abandone a su padre moribundo.

El segundo gran cambio del filme gira en torno a los nombres masculinos; si en el libro estos se mantenían como arquetipos de dos épocas –una que se desvanece y otra que acaba de consolidarse–, la película trasforma a los integrantes del relato en individuos tocados por la tragedia y los desposee de ese carácter de arquetipo de un mundo cambiante. “Yo” –con la desaparición de la primera persona– se convierte en Hioki, Sensei responde al nombre de Nobuchi –aunque el estudiante siempre se referirá a él como “sensei”–; mientras que K pasa a ser Kaji. El distanciamiento impuesto por Sōseki se desvanece en una época, la de 1955, en la que la Nuberu Bagu –la Nueva Ola japonesa– todavía no había hecho su aparición en escena. Sin duda, la ruptura del lenguaje fílmico convencional hubiera sido la solución más idónea a este desafío en la traslación a la gran pantalla, pero el convencionalismo impuso su norma. Esto no es justificación, con todo, para defender algunas de las omisiones en las que incurre la versión de Ichikawa. El crítico Tony Ryans hace de hecho, en el libreto que

acompaña la edición inglesa en DVD de *Kokoro*, una disertación sobre el cambio de significado ya desde el propio título de la película.

Kokoro es un término difícil de traducir al español puesto que la palabra encierra varios significados entrelazados entre sí; el más común de ellos es ‘corazón’, aunque también se refiere a ‘mente’, ‘alma’, ‘espíritu’, ‘mentalidad’, ‘sensibilidad’, ‘emociones’, ‘pensamiento’, etc. Este es el motivo por el que la mayoría de las traducciones han dejado intacto el título original japonés, puesto que la novela abarca el concepto en su plenitud polisémica. En su análisis sobre este título, Ryans va un paso más allá al explicar por qué Sōseki eligió su lectura en *hiragana*⁵ (こころ) en lugar de escribirlo en *kanji*⁶ (心):

La elección de Sōseki del *hiragana* en este caso —el título de la película por supuesto lo imitará— tiene el efecto de difuminar el significado, haciéndolo parecer menos inequívoco y más abierto a matices semánticos y filosóficos. Para Sōseki, esto estaba asociado a su sensación de que la psique nacional japonesa estaba cambiando; vio un vacío en el *kokoro* de Japón causado por presiones externas de Occidente y presiones internas para asimilarlos. (En la novela, el estudiante primero ve al hombre mayor acompañado por un amigo extranjero en la playa, un significativo detalle que el filme omite). La película pone un énfasis diferente en los tiempos presentes, enfatizando —y validando— la intuición del estudiante de que el presente de uno está modelado por su propio pasado (Ryans, 2009: 8).

Si enlazamos el cambio de significación del título con el cambio de dirección dramática que imprime la imposición de nombres propios a los personajes concretos, la distorsión es aún mayor. No hablamos solo aquí de la eliminación de los arquetipos, sino del misterio construido alrededor del personaje de K. “Yo” como narrador principal tiene un sentido claro e inequívoco, “Sensei” es un honorífico para designar a un individuo respetable socialmente por haber alcanzado un elevado grado de maestría en su campo, que nosotros traduciríamos como “maestro”. Aunque en Japón *sensei* suele ir precedido por el apellido de la persona a la que uno se refiere, se puede emplear a secas para designar a nuestro interlocutor. El caso de K es diferente. ¿Por qué Sōseki elige una consonante para referirse a él? ¿Por qué K? ¿Podría ser está K otra referencia a ese *kokoro* traicionado en torno al que se desarrolla la novela? Sin tener una respuesta clara a esta pregunta, lo que es evidente es que al otorgarle el nombre de Kaji en la película, se

⁵ Uno de los dos silabarios que configuran el sistema de escritura japonés.

⁶ Conjunto de caracteres de origen chino que, junto a los silabarios de *hiragana* y *katakana*, conforma la escritura del japonés.

elimina nuevamente este juego de ambigüedad y, con él, buena parte del misterio que envuelve al personaje.

Con todo, el tercer cambio en la trasposición al cine será el que provoque un mayor impacto en el relato, dado que en la versión de Kon Ichikawa la tragedia queda mitigada por la reordenación de los hechos. La división en tres partes desaparece y se introduce una línea cronológica que se interrumpirá en seis ocasiones para relatar acontecimientos del pasado; el más largo será por supuesto el testamento de Sensei, que dividido en dos partes –presentación del personaje de Kaji y desarrollo de la tragedia– tiene una duración de 51 minutos. Ichikawa reordena capítulos –incluso dentro de una misma parte–, inventa nuevas situaciones y da origen a este nuevo tiempo narrativo en el que se pierde la temporalidad original, como podemos apreciar en el cuadro cronológico que rehace el tiempo narrativo de *Kokoro*:



A pesar de la idea general de reorganización que nos proporciona el cuadro, conviene enumerar los distintos *flashbacks* que se incluyen en la película:

- Minuto 19 (capítulo 3, primera parte): Encuentro en el mar de Hioki y Sensei (episodio con el que se abre la novela).
- Minuto 26 (capítulo 6, tercera parte): Traición del tío de Sensei.
- Minuto 39 (capítulo 20, tercera parte): Introducción del personaje de Kaji y su mudanza a la posada de Sensei.

-Minuto 51 (capítulo 23, tercera parte): Relato del triángulo amoroso entre Kaji, Nobuchi y Shizu.

-Minuto 108 (capítulo 23, tercera parte): Boda entre Nobuchi y Shizu, y vida conyugal.

-Minuto 114 (capítulo 3, primera parte): Encuentro en la playa de Hioki y Sensei (repetición).

-Minuto 115 (evento añadido): Primeras visitas de Hioki a la casa del matrimonio después del encuentro en la playa.

Si en la novela la tensión dramática surgía del desconocimiento del secreto de Sensei, en la película será la premonición de la muerte la que asentará el tono de la narración. Para lograr este efecto, Ichikawa abre la película con unos títulos de crédito contra los que superpone una escena marina. El agua ocupa casi la totalidad de la pantalla y el vaivén de las olas parece engullir los diferentes nombres que van desfiliando ante nuestros ojos. El acompañamiento de cuerdas crispado asentará el tono inquietante de la cinta y anticipará el tema musical del pecado de Sensei cuando vuelva a sonar en la visita de Nobuchi al cementerio.

En la relación de los distintos *flashbacks* que atraviesan el metraje, el encuentro en la playa, como ya apuntaba Ryans, poco tiene que ver con los hechos expuestos por Sōseki. En primer lugar porque se omite la presencia del amigo extranjero (alusión al cambio cultural provocado por la era Meiji); en segundo, porque la intención del maestro no es en ningún momento la del suicidio; y, en última instancia, porque el encuentro entre los dos hombres permite introducir a Ichikawa el gran *leit motiv* de su adaptación: la homosexualidad reprimida. Un tema que, orbitando muy sutilmente sobre la prosa de Natsume Sōseki, lo empaña todo de deseos carnales no expresados en el caso del largometraje.

5. EL CONTINUO HOMOSOCIAL EN *KOKORO*

Mucho se ha discutido en el ámbito académico sobre el retrato que hace el novelista de un mundo en vías de extinción en el que los jóvenes varones japoneses entablaban intensas relaciones con sus compañeros, ya fueran estas de pura índole intelectual o de carácter físico, hasta su “graduación” de este ámbito al convertirse en “hombres” como parte de un rito de paso hacia la integración social como adultos (Kawana, 2018: 86). Ya en el año 1971, el académico Doi Takeno aseveró, refiriéndose a la novela, que «ningún trabajo literario había retratado con tanta precisión la naturaleza de las relaciones homosexuales en la sociedad japonesa» (Nathan, 2018: 297, n. 19). Por su parte, J. Keith Vincent analizó el capítulo 13 de “Sensei y Yo” como representativo del punto de inflexión en el cambio histórico de la dinámica de la sexualidad hombre a hombre en Japón, dado que tanto Sensei como el propio Natsume Sōseki son miembros de la última generación que

recordaba esa época en la que el continuo homosocial seguía siendo una costumbre para propiciar el apego masculino a través del sexo entre hombres. En la generación intermedia, entre Meiji y Taishō, el vínculo se rompería en el mencionado pasaje de la novela, lo que provocó que Yo no fuera consciente del significado de las palabras de Sensei. Vincent afirma, pues, que el mundo moderno en el que vive el joven ha eliminado la posibilidad del amor entre hombres y que de ahí surge su incomprensión (Cornyetz y Vincent, 2010: 222). El diálogo del capítulo 13 transcurre del siguiente modo:

—No tardarás en comprenderlo, aunque puede que ya lo hayas hecho. Tu corazón está inquieto por culpa del amor, ¿no es así?

Miré en mi corazón para comprobar si lo que Sensei decía era cierto, pero lo único que encontré en mi interior fue un gran vacío. No había nada allí que se correspondiera a sus palabras.

—No hay en mí ningún objeto de amor, Sensei. Créame, soy honesto con usted.

—Precisamente por eso. Si estás inquieto es porque no hay nada. ¿No lo ves? Te mueve la idea de que solo si encuentras ese objeto podrás estar en paz.

—No siento demasiada inquietud en este momento, a decir verdad.

—Si te acercaste a mí es porque sentías alguna carencia en tu alma. ¿O no?

—Es posible, pero no es amor lo que me falta.

—Es un primer paso en dirección a ese amor. Has sentido el impulso de acercarte a alguien del mismo sexo como primer paso para poder acceder a alguien del contrario.

—Pues a mí me parece que son dos cosas de naturaleza absolutamente opuesta.

—No, son la misma, créeme. Pero como yo soy un hombre, no puedo llenar ese vacío tuyo. Además, hay ciertas cosas que hacen imposible para mí ser quien tú quieres que sea. Lo lamento de veras. Acepto que la urgencia de tu inquietud te llevará un día a otro lugar, lejos de mí. De hecho, espero por tu bien que así sea. Y sin embargo...

Noté que me invadía una súbita tristeza (Sōseki, 2014: 51-52).

En la era Meiji, las relaciones de carácter homosocial en las escuelas de élite, en las universidades y en el ámbito militar eran concebidas como una práctica masculinizante. No se percibían como una actividad minoritaria, sino como una forma de conexión entre los jóvenes. En estas instituciones educativas de élite, tales lazos afectivos podían alcanzar una gran intensidad; tal fue el caso, por ejemplo, del filósofo y educador Yoshishige Abe, quien en su época de estudiante dedicó una emotiva carta a un compañero que había cometido suicidio: «Ha pasado un año desde que te perdí y, sin embargo, no pasa un día sin que piense en ti. [...] Tu cara no debería ser

vista y, sin embargo, veo tu rostro por todas partes... Oh, ¿por qué te extraño así?» (Kawana, 2018: 86). En su libro *The Uses of Literature in Modern Japan: Histories and Cultures of the Book*, Sari Kawana examina esta misiva bajo el prisma de la culpabilidad expresada por Sensei en el libro de Sōseki, justificando la presencia de los fantasmas que le acechan de forma tan intensa. Con todo, estos encuentros masculinizantes formaban parte de los ritos de paso hacia la edad adulta y uno estaba destinado a “graduarse” y pasar a formar una familia heterosexual. De hecho, continúa Kawana explicando, era habitual que algunas familias –sobre todo las conformadas por viudas y sus hijas– alquilaran habitaciones a estudiantes masculinos no solo como una fuente de protección sino como un posible medio para encontrar un marido para sus hijas.

Con la apertura a Occidente durante el periodo Meiji comenzó un intenso periodo en el que el discurso sobre *nanshoku* (erotismo masculino) se vio reformulado, pasando de ser un fuerte y vigorizante vínculo entre amigos a convertirse en una práctica pervertida y peligrosa (McLellond, 2000: 24). El cambio en la percepción de las relaciones íntimas entre hombres fue radical, y Natsume Sōseki lo verbaliza en este pasaje de *Kokoro* al exponer la incompreensión de Yo antes los alegatos de Sensei.

A pesar de la fidelidad que Kon Ichikawa imprime a su adaptación de la novela, este pasaje en concreto se ve fuertemente alterado. Si el episodio en ambos casos comienza con el maestro asegurando vehementemente que el amor es un pecado, la conversación pronto cambia de rumbo en la película hacia la inquietud de Sensei por el futuro del joven, quien podría ser engañado con su herencia una vez que su padre fallezca, un doloroso trauma que el intelectual padeció en sus años de estudiante. Así, el largometraje, en vez de explorar el continuo homosocial insinuado por Sōseki, prefiere centrarse en el secreto que oculta Nobuchi. Hioki insiste en conocer su pasado alegando que lo que pasó en él ha dado forma a su presente. Nobuchi le toca el hombro y le responde que le gustaría confiar en él porque es demasiado inocente para recelar de él.

Aunque en ambos episodios se muestra un fuerte sentimiento emocional entre los protagonistas, la versión cinematográfica prefiere centrar la mostración de este continuo homosocial a través de la amistad entablada entre Nobuchi y Kaji; por un lado porque esta sí se enmarca históricamente en una época en la que estas prácticas eran habituales, pero también porque el peso del pecado de Sensei tiene tintes profundamente homoeróticos en el filme, mientras que en la novela su interpretación queda sujeta a muchos más factores. La elección de Ichikawa resulta desafiante y astuta: para la generación de Natsume Sōseki la homoerótica era una práctica aceptada, pero con la apertura a Occidente la percepción había cambiado hasta

convertirla en un tabú. ¿Había desaparecido el *nanshoku* o simplemente se había ocultado de la vista pública?

Al escoger *Kokoro* para adaptarlo, al ser extremadamente fiel en la plasmación de escenarios, de los silencios y de la reconstrucción de la atmósfera asfixiante del texto original para luego transformarlo en un triángulo amoroso dictado por la atracción homosexual de sus protagonistas, el cineasta provoca y sacude al espectador con la representación del tabú. Sin embargo, la simplificación a la que se ve expuesta el libreto cinematográfico –por limitaciones obvias de duración narrativa– también hace que la psicología y el tratamiento implícito de la sexualidad de los personajes varíe irremediamente. J. Keith Vincent define la sexualidad perfilada en la novela en los siguientes términos:

Kokoro, argüiré, no es ni una novela “gay” ni una novela “hetero”, sino un texto que pone en diálogo dos concepciones sobre la sexualidad: uno que crea las categorías de homosexualidad y heterosexualidad como los extremos opuestos de una narrativa desarrollacional, y otro que reconoce el papel performativo de la narrativa en sí misma en la manera en la que la sexualidad es experimentada y entendida. El modelo desarrollacional es presentado por el primer narrador de la novela, [Yo] [...], mientras que el segundo está implícito en el texto en su conjunto (Corneytz y Vincent, 2010: 223).

Kon Ichikawa desafía esta dualidad y se concentra en la pulsión homosexual. Como resultado, la psicología de Nobuchi se ve sustancialmente alterada originando un nuevo ente que, si bien comparte con Sensei su marcado talante atormentado, es presentado como un personaje cruel. En parte, este cambio en la actitud del personaje se debe al duro semblante del actor Masayuki Mori y al juego de claroscuros entablado por el cineasta, que suele ubicar siempre a Nobuchi en la sombra, pero también contribuye la omisión de momentos clave del pasado del protagonista.

6. NOBUCHI VERSUS SENSEI: SEMBLANZAS DISONANTES

El germen de esta transformación se origina en el episodio relativo a la herencia. Si bien la película cubre parcialmente este doloroso recuerdo, solo se concentra en el empeño de su tío por casarlo con su prima sin entrar en los pormenores de la traición del hermano de su padre, en quien él confía plenamente, y que llevaba una doble vida gracias a su dinero. La inocencia de Sensei queda rota en ese momento y empieza a desconfiar de las intenciones de todos cuantos le rodean; se incluirá en este grupo a la madre de Shizu, de quien sospecha que está confabulando para que tome a su hija como esposa. El joven no tiene, sin embargo, este sentimiento hacia K. Por

su parte, como ya hemos expuesto, K había sido abandonado a su suerte por sus dos familias –la consanguínea y la adoptiva– y se encontraba en una situación de desamparo cuando Sensei lo acoge y lo invita a quedarse con él. Por tanto, cuando Sensei conspira contra él de la peor forma posible y guarda silencio, su traición se agrava porque él es plenamente consciente de las implicaciones de romper la confianza de quien es más cercano a uno mismo. La otra gran alteración de la versión cinematográfica es la representación de la relación que lo ata a Shizu. En la novela se establece con absoluta transparencia que Sensei está enamorado de la joven. De hecho, su conflicto interior radica en que la admiración ciega que siente por K lo hace sentirse inferior y teme que este le robe el favor de la joven. Es innegable que Natsume Sōseki siempre se mueve en el terreno de la ambigüedad, por lo que ese amor expresado por Sensei se podría traducir como esa “graduación” desde el continuo homosocial hacia una edad adulta heteronormativa.

Kon Ichikawa desdeña esta idea y elimina toda mención explícita de los sentimientos de Nobuchi hacia la joven con el objetivo de potenciar la más que evidente tensión afectiva que le une a Kaji. El punto culminante de esta relación reprimida y asfixiante se produce en el viaje que ambos jóvenes emprenden a la península de Boshu; concretamente en el episodio que transcurre al borde de un acantilado. En la novela, la escena sucede en los siguientes términos:

En realidad habría preferido que fuera Ojyosan quien estuviera sentada a mi lado, en lugar de K. Era un pensamiento agradable. A veces sospechaba que K pensaba exactamente lo mismo respecto a mí, y entonces perdía la calma y no podía concentrarme en la lectura. Me levantaba entonces y me ponía a gritar, incapaz de expresar mis sentimientos de una forma más civilizada, como, por ejemplo, recitando un poema o cantando una canción. Lo único que podía hacer era comportarme como un salvaje. En una ocasión agarré a K por el cuello y le pregunté qué haría si lo tiraba al mar. Me respondió, sin inmutarse, que le daba igual. Ni siquiera cambió de postura. Lo solté enseguida.

Sus ánimos parecían haberse apaciguado. Al contrario que yo. Sentía que mi serenidad se desmoronaba a ojos vista. Envidiaba su aparente calma y la interpretaba como pura indiferencia hacia mí. K desprendía una confianza en sí mismo que me desagradaba profundamente (Sōseki, 2018: 231).

En su versión cinematográfica, la amenaza de muerte se produce de manera similar pero el contexto es completamente distinto, no solamente por la ausencia de una voz en *off* que nos permita conocer el discurrir del pensamiento de Sensei, sino porque segundos antes Nobuchi rescata a Kaji de precipitarse al mar cuando su gorra cae y ambos hombres comparten un

abrazo parcial y una mirada cómplice. Nobuchi se separa con desagrado cuando es consciente de lo íntimo que se ha tornado el gesto, se coloca detrás de su amigo y le pregunta: «¿Te alegra que hayamos venido?» Kaji permanece en silencio mirando un punto indeterminado del horizonte. Nobuchi le insta entonces a que le diga en qué piensa. Cuando Kaji responde que nada, frustrado Nobuchi lo agarra por la solapa, lo inclina hacia delante y con sonrisa macabra le increpa: «¿Qué pasaría si te empujara al mar». Kaji responde «Vamos, hazlo». Nobuchi, desconcertado, se separa y emprende el camino de vuelta. Su amigo le sigue de cerca. La escena es idéntica pero las circunstancias son opuestas. El viaje prosigue e Ichikawa reproduce el intercambio verbal de Kaji con un monje de la secta Nichiren del que el joven sale profundamente decepcionado. Kaji acusa a su amigo de no ser consciente de su sufrimiento interior –conversación que también se recoge en la novela–, pero aquí Ichikawa inserta otro giro narrativo para incidir en la pulsión íntima que se ha establecido entre ambos amigos. A esta acusación, Nobuchi responde que sí sabe lo que sufre y hastiado se aleja por la extensión interminable de arena. Kaji lo sigue con pasos ligeros y lo alcanza, momento en el que ambos terminan avanzando por el terreno arenoso cogidos de la mano en un plano general en el que la arena parece engullirlos, como ya había sucedido con la escena marina en la que Hioki y Sensei se encuentran. Ambos momentos compartidos, ambas atracciones aparecen representadas en dos escenarios en los que los personajes son amenazados con ser tragados por el vacío, en clara alegoría al tabú que se deja entrever pero que nunca se explicita. Señal inequívoca de la carga metafórica de esta secuencia la encontramos en el póster promocional japonés del largometraje, donde la escena ocupa dos tercios de la imagen y sirve de contraste a un retrato del matrimonio.

No quiere esto decir que la novela de Natsume Sōseki esté exenta de pasajes donde se deje entrever la intimidad instalada entre los personajes protagonistas, aunque, en su caso, esta sea apreciada de una forma más intensa en las diatribas entre Yo y Sensei, como se observa en un pasaje inicial del testamento del maestro:

A veces te sonreía. A veces atisbaba un mohín de insatisfacción en tu cara. Mientras tanto, me presionabas para que desplegara mi pasado como si fuera una pintura en rollo. Te respeté por ello porque mostrabas la clara determinación de extraer vida de mí, de beber la sangre caliente que brotaba de mi corazón. Entonces yo aún estaba vivo. No quería morir. En lo más profundo de mi ser me dije que un día satisfaría tu deseo y fue así como me quité toda la presión de encima. Ahora sí, ahora voy a abrirte mi corazón para verter mi sangre sobre ti. Me daré por satisfecho si cuando deje de latir, una nueva vida ha arraigado en tu pecho (Sōseki, 2018: 169).

Sin embargo, el reproche velado abandona tal condición en el largometraje para dar paso a una increpación mucho más explícita en que la víctima principal de estas pulsiones, Shizu, acusa a su marido de tener con Hioki una relación que va más allá de la amistad:

—Shizu: ¿Cuándo le mandaste el telegrama? Has debido escribirle. Si no, no te hubiese mandado este telegrama. ¿Cuándo se lo mandaste? ¿Por qué le has llamado? ¿Qué quieres de Hioki?

—Nobuchi: Shizu...

—Shizu: ¿Qué me ocultas?

—Nobuchi: No escondo nada.

—Shizu: ¡Mientes! ¿Por qué no puedo saberlo? Lo que pasa contigo y con Hioki, lo que pasó contigo y con Kaji.

—Nobuchi: ¿Con Kaji?

—Shizu: Eso es. Kaji era tu mejor amigo. Después de su muerte ni siquiera podía mencionar su nombre. ¿Por qué me lo prohibiste?

—Nobuchi: ¡Shizu, por favor, no digas eso!

—Shizu: Hasta ahora nunca he dicho nada. Y ahora con Hioki... Él es nuestro único amigo. Estaba feliz por ti pero está pasando lo mismo de nuevo.

—Nobuchi: ¿Entre Hioki y yo? Shizu, no tengo ni idea de lo que hablas.

—Shizu: Por favor, no me mientas. Algo pasa entre Hioki y tú de lo que no sé nada. Soy tu mujer; he estado a tu lado 13 años. ¿Amas más a tus amigos que a mí? Quiero saber lo que hay dentro de tu corazón.

—Nobuchi: Estás confundiendo erróneamente a Kaji y Hioki. Sabes de sobra quién significa más para mí.

(Nobuchi sale de la habitación y da la conversación por terminada).

La pérdida de tal sutileza en el filme se debe, como ya hemos apuntado, a la carencia de una voz narrativa, a la reordenación de los eventos y al claro enfoque homoerótico de la propuesta de Ichikawa, pero, sobre todo, a la simplificación de la psicología de su protagonista, que pasa de ser un hombre contrariado por sus demonios a convertirse en un hombre que parece incapaz de amar. El investigador Paul Standish argumenta en su análisis de la cinta que la dificultad para entender las motivaciones de Nobuchi y su patente crueldad dan origen a una lectura en términos de represión —que incluye la represión homosexual— y que apunta a la impotencia y al sadismo (Standish & Saito, 2012: 2). Tony Ryans, por su parte, señala que la relación entre Nobuchi y Hioki no se puede ubicar en los parámetros de una relación tradicional entre maestro y alumno, dado que este último parece más interesado en averiguar por qué su mentor se niega a entablar relaciones sexuales con su mujer (Ryans, 2009: 11). Aunque en ningún momento de la película o del libro se hace mención a este hecho, sí que podría extraerse tal conclusión de una escena concreta del largometraje de Ichikawa en la que Shizu, Nobuchi y Hioki conversan en el jardín de la casa del matrimonio.

Shizu confiesa que le hubiera encantado tener hijos. Ante la sentida afirmación de la mujer, su marido replica que eso jamás sucederá. Cuando el estudiante, sorprendido, le pregunta por qué dice eso, Sensei responde con una risa sardónica que es un castigo divino.

Si bien esta escena replica palabra por palabra el texto de Sōseki, la película se sitúa en oposición a la fuente a la hora de construir el personaje de Shizu. La joven es el eje en torno al que se construye el metraje —con un primer plano de ella inicia y concluye la narración—, pero ella no es el objeto de deseo de la trama, como sí sucede en la obra escrita. La coquetería de Shizu en la adaptación es estéril puesto que Nobuchi nunca se muestra alterado por la posibilidad de que ella esté intentando acercarse a otro hombre. Lo que irrita sobremedida al maestro es que está perdiendo la atención de Kaji. Sari Kawana destaca que el cambio de dirección en el comportamiento de los personajes y, sobre todo, en el caso de Shizu, tiene el claro objetivo de justificar la posterior obsesión de Sensei con Kaji una vez que ha conseguido casarse con la joven y este ha muerto. Sin la alteración del encuentro bajo la lluvia, cuando Nobuchi muestra su alivio ante la confesión de que ella había forzado el paseo con Kaji, el comportamiento de Nobuchi hubiera sido incomprensible para el espectador (Kawana, 2018: 88).

7. SHIZU: HACIA UNA LECTURA HETERONORMATIVA

El cambio de actitud de Shizu en la película —que pasa de un ser puro y ajeno a todo el drama interior de su marido a una mujer frustrada que vive bajo la sombra de la sospecha— también se podría interpretar bajo otro prisma por el que Ichikawa utiliza al personaje femenino para plasmar en el filme el paso de ese estadio homosocial —entre Hioki y Nobuchi— hacia la “graduación” del estudiante al entablar una relación heteroformativa junto a la viuda de su mentor. Analizada bajo esta perspectiva, la versión de *Kokoro* de Kon Ichikawa se adelanta tres décadas a la controvertida relectura que el académico Yōichi Komori hizo de la novela de Natsume Sōseki en 1985.

Nacido en Tokio en 1953, Komori perteneció a ese grupo de estudiantes que leyeron y analizaron *Kokoro* siguiendo la interpretación más conservadora ofrecida por Jun Etō: aquella que incidía en la glorificación de un pasado y de unos valores perdidos —los de la era Meiji— y que propició que en las escuelas solo se estudiara la tercera parte de la novela, eliminando todos los matices y juegos sarcásticos que Sōseki había establecido a partir de la voz de Yo. Además de por las claras limitaciones que resultaban de convertir “El testamento de sensei” en una novela en sí misma, Komori se sintió frustrado por el final abierto de *Kokoro*. Sōseki no ofrecía ningún tipo de cierre para los otros protagonistas de la novela: Yo y Shizu. El novelista les impidió literalmente pasar página. Yo se había quedado suspendido en un tren eterno de vuelta a Tokio mientras lee el testamento de su amigo, y

tampoco sabemos nada de la situación de la nueva viuda, una vez que su marido se ha quitado la vida sin permitirle entender el motivo de la infelicidad que se había instalado desde el inicio de su matrimonio.

A Komori, las explicaciones de sus profesores le parecían manidas consignas y achacaba sus interpretaciones a una profunda carencia de imaginación, puesto que la pluma del novelista se caracterizaba por esa ambigüedad narrativa que ya habíamos apuntado con anterioridad. Los libros de texto habían convertido *Kokoro* en una obra «que funciona como un mecanismo de la ideología nacionalista centrado en torno a los valores patriarcales de la “ética”, la “espiritualidad” y la “muerte”. Los jóvenes lectores son forzados a arrodillarse ante la muerte “ética” y “espiritual de “Sensei”» (Cornyetz y Vincent, 2010: 224). Con la publicación en 1985 de “*Kokoro wo seisei suru hāto*”, Komori asentó la polémica con una lectura extremadamente transgresora del texto de Sōseki. El crítico centraba su análisis en el monólogo de Yo y en las lecciones que este extraía del testamento y del suicidio de su mentor. En su minucioso examen de la obra, el teórico japonés llegó a la conclusión de que Yo termina casándose con Shizu y dándole un hijo. Esta lectura propiciaba una conclusión más satisfactoria y venía a confirmar que Yo sí aprendía del testamento de Sensei. Con esta relectura, Komori pasaba de un análisis nacionalista en clave homosocial a otro que se orientaba hacia la llegada de una modernidad japonesa asociada con la heterosexualidad (Nathan, 2018: 228).

Pese a que son varios los argumentos que llevan a Komori a postular esta hipótesis, nosotros nos centraremos en dos. El primero, ausente en el filme, viene marcado por una dualidad creada por Sōseki a través de sus dos primeras personas narrativas y que está relacionada con la presentación de sus personajes. Por un lado, cuando Yo comienza la narración se refiere a su maestro en los siguientes términos: «Siempre lo llamé Sensei» (Sōseki, 2018: 19). Sensei, por su parte, hace la primera mención directa a su amigo de la infancia con la frase «A partir de ahora le llamaré K» (Sōseki, 2018: 208). A través de estas dos introducciones, que se duplican y se miran como en un espejo, Komori atisba una circularidad de la historia en la que, igual que Sensei toma la delantera a K y conquista a Shizu, Yo tomará el papel de marido una vez que Sensei cometa suicidio, replicando de este modo acciones, comportamientos y suicidios. El segundo argumento, mucho más sutil, pasa desafortunadamente desapercibido en la traducción de la novela

⁷ Komori establece un juego de palabra entre el término japonés *kokoro* y el anglicismo *hato* (*heart*). Dado que *kokoro* se puede interpretarse de múltiples formas, el título de su ensayo podría traducirse al español como “El corazón que alienta el alma” o “El corazón que alienta el espíritu”.

y de la película, aunque en el japonés original Ichikawa reproduzca de forma fiel el diálogo de Sōseki. En una cena en la casa del matrimonio, Nobuchi pregunta a su mujer qué haría si él muriera. Tras un intercambio verbal en el que ambos debaten quién podría morir antes, Shizu claudica y concluye mirando a Hioki: «Dō suru te? Shikataganai ha... Ne, anata» («Que qué haría... No podría hacer nada al respecto, ¿verdad, querido?»). El uso que tanto Sōseki como Ichikawa hacen de *anata* en este contexto provoca la inmediata extrañeza. Por más que en sentido estricto *anata* se traduzca como ‘tú’, el uso más común en japonés se destina a las mujeres casadas que lo emplean como apelativo cariñoso al hablar con sus maridos. A pesar del tono jocoso de Shizu en este intercambio verbal, el hecho de que se refiera a Hioki como *anata* en un contexto hipotético en el que su marido ha muerto, permite abrir la puerta a una interpretación en la que el joven ha tomado el lugar del difunto. Esta es sin duda la lectura de Yōichi Komori (Nathan, 2018: 226). Kon Ichikawa no llegará tan lejos en su adaptación pero permite al espectador interpretar su versión en unas claves parecidas. En primer lugar porque la película se centra en la pulsión homosexual establecida entre Nobuchi y Kaji –y no en la de Hioki y su mentor–; en segundo, por la inclusión de este episodio de la novela; y en tercera instancia, quizá la más relevante, porque el cineasta también se muestra insatisfecho con el final de la novela y ofrece un cierre alternativo. En él, Hioki vuelve a Tokio y se dirige a casa de Sensei. Su maestro ya ha cometido *junshi*, y le recibe una compungida Shizu con lágrimas en los ojos. Cuando en un arrebato la mujer se aproxima a él, Hioki cae de rodillas y se disculpa por no haber salvado a su marido. Ella llora y se seca las lágrimas, mira hacia la calle y se dirige a cerrar la puerta para darles privacidad, dejando a Hioki dentro de los confines de su hogar.

La película abre y cierra, pues, con un primer plano de Shizu, puesto que ella es la víctima principal de las acciones de los hombres que la rodean. Con todo, resulta sumamente interesante darse cuenta de que Kon Ichikawa la presenta hasta en tres ocasiones en un plano frontal dentro de los confines de la casa y enfrentada a los hombres que definirán su destino: a Nobuchi al principio del filme, a Kaji y Nobuchi cuando se mudan a la casa de su madre y, finalmente, a Hioki cuando acude al funeral de su marido. La circularidad narrativa se instaura así y propicia la aparición de la repetición que permite interpretar la presencia de Hioki dentro de las paredes de su hogar como prueba de que asumirá el rol de Sensei.

8. CONCLUSIÓN

A lo largo de este artículo hemos intentado subrayar el debate discursivo que se instaura entre el *Kokoro* escrito por Natsume Sōseki y la adaptación cinematográfica de Kon Ichikawa. Los trasvases y las reinterpretaciones son

constantes, pero, quizá, lo más destacable de la versión del cineasta japonés sea su capacidad para entablar un diálogo con las distintas corrientes literarias que han analizado la novela. Inmerso en un debate sobre las posibles implicaciones y significados ocultos del texto original que sigue vigente, Ichikawa también optó por posicionarse en el terreno del tabú y de la controversia para dar vida a su *Kokoro*. En un contexto en el que la lectura nostálgica de Jun Etō empezaba a establecerse como la norma, la película se desviste de la carga histórica que explora Sōseki –aunque sin omitirla– para centrarse en el mundo interior de sus personajes. Los silencios que tiñen la prosa en el original, se convierten aquí en una sucesión de primeros planos que intentan penetrar en la psique de sus protagonistas, que pretenden decir con una mirada a cámara todo lo que ocultan sus rostros. El espíritu de *Kokoro* se preserva parcialmente con esta planificación desnuda de artificios, pero, a pesar del enorme talento de su elenco, la simplificación de la trama obliga a la psicología de los personajes a cambiar irremediamente, fundamentalmente en el caso de Nobuchi, que pierde complejidad y matices a medida que la película va arrancando y omitiendo episodios vitales de su pasado. La que sí se mantendrá intacta es esa sensación de que Sensei se asfixia en su propia piel, de que se siente atrapado. No solamente porque el ahogamiento sea la metáfora principal del filme ya desde los títulos de crédito iniciales, sino por la circularidad que se establece en torno a este *leit motiv* (de un modo similar a como hace con el personaje de Shizu) para expresar las trágicas consecuencias de la tensión homoerótica primero en el mar (para introducir la relación entre Nobuchi y Hioki) y posteriormente en el desierto (como premonición de ese entorno social que terminará por aniquilar el vínculo entre Kaji y Nobuchi).

En el centro de este caos emocional se sitúa a Shizu, esposa abnegada y sufriente, que se convierte en la única fuente de luz del largometraje. A diferencia de la novela, donde la joven permanece ajena a todo el drama desatado en el corazón de su marido, la Shizu de la película sí da muestras que comprender la tragedia que ha empañado su matrimonio. En un mundo de claroscuros filmicos, donde Nobuchi se ve situado repetidamente en la sombra y su mujer en la luz –contraste ya establecido desde la primera escena en la que el matrimonio comparte encuadre–, Kon Ichikawa se apoyará en la iluminación y en los primeros planos para plasmar en celuloide lo que sus personajes no osan decir con palabras. Los remordimientos de Sensei, el sufrimiento de Shizu, la fascinación de Hioki, la pueril determinación de Kaji y, por encima de todo, la culpa y la crueldad de Nobuchi se van sumando y superponiendo para construir un caleidoscopio de claroscuros donde cada nueva imagen, cada nueva mirada sostenida, cada gesto de dolor intenta revelar una faceta de ese complejo *kokoro* concebido

por Natsume Sōseki pero que no se recrea, como en el caso del novelista, en la representación del mundo cambiante de la era Meiji sino en el anhelo individual de sus protagonistas.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ETŌ, Jun (1965), «Natsume Sōseki: A Japanese Meiji Intellectual», *The American Scholar*, 34/4, otoño, págs. 603-619.
- KAWANA, Sari (2018), *The Uses of Literature in Modern Japan*, Londres, Bloomsbury Publishing.
- McKINNEY, Meredith (2010), «Introduction» a Natsume Sōseki, *Kokoro*, Nueva York, Penguin Books.
- McLELLOND, Mark J. (2000), *Male Homosexuality in Modern Japan: Cultural Myths and Social Realities*, Richmond, Curzon.
- MOSTOW, Joshua (ed.) (2003), *The Columbia Companion to Modern East Asian Literature*, Nueva York, Columbia University Press.
- NAITO, Mariko (2010), «Rethinking the Dichotomy between the Religious and the Secular: The Emergence of Religion in Modern Japan», *UTCP Booklet*, 17, diciembre, págs. 23-31. [En línea: https://utcp.c.u-tokyo.ac.jp/publications/pdf/UTCPBooklet17_01_Naito.pdf].
- NAKANO, Tsutomu (2018), *Japanese Management in Evolution: New Directions, Breaks, and Emerging Practices*, Nueva York, Routledge.
- NATHAN, John (2018), *Sōseki: Modern Japan's Greatest Novelist*, Nueva York, Columbia University Press.
- RUBIO, Carlos (2009), «Introducción» a Natsume Sōseki, *Kokoro*, Barcelona, Gredos [edición en formato electrónico].
- RYANS, Tony (2009), *Kokoro Booklet* (DVD), London, Eureka/The Masters of Cinema Series 67.
- SHARP, Jasper (2011), *Historical Dictionary of Japanese Cinema*, Plymouth, The Scarecrow Press.
- SHARP, Jasper (2018), «Where to begin with Kon Ichikawa» [En línea: <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/features/where-begin-kon-ichikawa>].
- SŌSEKI, Natsume (2018), *Kokoro*, Madrid, Impedimenta.
- STANDISH, Paul (2012), «Sounding the Echoes. By Way of an Introduction», en P. Standish y S. Naoko (eds.), *Education and the Kyoto School of Philosophy: Pedagogy for Human Transformation*, Nueva York, Springer, págs. 1-15.
- VINCENT, J. Keith (2010), «Sexuality and narrative in Sōseki's *Kokoro*», en N. Cornyetz y J. K. Vincent (eds.), *Perversion and Modern Japan: Psychoanalysis, Literature, Culture*, Nueva York, Routledge, págs. 222-240.

Claroscuros del corazón: *Kokoro*

Fecha de recepción: 27/08/2019.

Fecha de aceptación: 25/09/2019.

Luces fantasmas: palabra e imagen (*Maborosi*)¹

Phantom Lights: Word and Image (*Maborosi*)

LINDA C. EHRlich

Case Western Reserve University

Linda.ehrlich@gmail.com

Resumen: En su primer largometraje *Maborosi*, el laureado director Kore-eda Hirokazu (nacido en 1962) logra hacer una refinada “danza” con la singular novela corta *Maborosi no hikari* (*Luces fantasmas*) de Miyamoto Teru, publicada en 1979 por Shinchō publishers, y posteriormente traducida al inglés por Roger K. Thomas (en la colección *Phantom Lights and Other Stories*, Kurodahan Press, 2011). La intimidad de la narración de la protagonista en la novela y el poder evocativo de la puesta en escena de Kore-eda se complementan hasta parecer mutuos reflejos.

Palabras clave: adaptación cinematográfica, Miyamoto Teru, Kore-eda Hirozaku, *Maborosi no hikari*.

Abstract: In his first feature film, award-winning director Kore-eda Hirokazu (b. 1962) performs an elaborate “dance” with the original short story/ novella *Maborosi no hikari* (*Phantom Lights*) by Miyamoto Teru, first published in 1979 by Shinchō publishers and in English translation by Roger K. Thomas (as *Phantom Lights and Other Stories*, Kurodahan Press, 2011). The intimacy with which the protagonist narrates in the novel and the evocative power of Kore-eda’s *mise-en-scène* complement each other so that they seem mutual reflections.

Key Words: film adaptation, Miyamoto Teru, Kore-eda Hirozaku, *Maborosi no hikari*.

¹ La traducción del artículo, redactado originalmente en inglés, ha sido efectuada por Luis Melodelgado y Antonio Míguez.

1. UN APUNTE SOBRE LA ADAPTACIÓN

La adaptación cinematográfica que Kore-eda hace del texto de Miyamoto Teru² puede ser vista como una «equivalencia» del original, de atenernos al término acuñado por André Bazin (2000: 20), quien, escribiendo sobre la novela de Malraux y su posterior adaptación cinematográfica *Man's Hope* (*Sierra de Teruel*, 1939), afirma que «la fidelidad a una forma, bien sea literaria o no, es ilusoria: lo que importa es que exista equivalencia con lo que la forma quiere decir» (2000: 20). La versión cinematográfica de *Maborosi* no es un ejercicio de (la trillada) «fidelidad», pero tampoco constituye una desviación radical. Tanto el texto literario como la película se complementan, manteniendo cada uno su excepcional visión artística. Lo que Kore-eda aporta, en palabras del estudioso del cine James Naremore, son «códigos cinematográficos específicos» que transmutan el poderoso texto de Miyamoto, convirtiéndolo en una «meditación visual» (2000: 3)³. En esencia, Kore-eda ha logrado realizar un ejercicio de *caméra stylo*, por usar el término del crítico francés y cineasta Alexandre Astruc (1923-2016), quien afirmó que «el cine eventualmente habrá de soltarse de las demandas concretas e inmediatas de la narrativa, para convertirse en un medio de escritura tan flexible y sutil como lo es el lenguaje escrito»⁴.

Los argumentos en pro de la «fidelidad» (en la adaptación) tienden a favorecer la perspectiva del trasvase literal de «página a pantalla», y evidencian «un prejuicio cultural contra lo audiovisual» (MacCabe *et al.*, 2011, s. pág.). En sus *Concepts in Film Theory*, Dudley Andrew escribe sobre tres posibles estrategias para la adaptación cinematográfica: el *préstamo* (uso general de los materiales y la forma del texto original), la *intersección* (cuando el texto original pasa intencional y relativamente intacto a la pantalla) y la *transformación* (la reproducción en la película de elementos esenciales del texto original) (Naremore, 2000: 19).

La adaptación cinematográfica de Kore-eda de la novela de Miyamoto corresponde sin duda a la tercera de las anteriores posibilidades, la

² Los nombres japoneses se mostrarán de la manera tradicional, adelantando el apellido.

³ El crítico Stanley Kauffmann se refiere al estilo con el que Kore-eda filma *Maborosi* como «visual arias» (1996).

⁴ El texto de Astruc, «Du Stylo à la caméra et de la caméra au stylo», fue publicado originalmente en *L'Écran française* (30/03/1948) y también está disponible en Peter Graham (ed.), *The New Wave*, Garden City, Doubleday, 1968, págs. 17-24 [en línea: <http://www.newwavefilm.com/about/camera-stylo-astruc.shtml>]. En palabras de Astruc, la idea de la *caméra-stylo* no es ni una escuela ni un movimiento artístico; se refiere a ella como una «tendencia» o una «nueva conciencia» en la que el director o guionista «escribe» con su cámara como lo hacen los novelistas con sus plumas.

transformación. También concuerda con el pronunciamiento del teórico del cine Robert Stam: «El texto literario no es una estructura cerrada, sino abierta» (2000: 57).

En su prefacio a la traducción al inglés de *Maborosi no hikari*, la destacada traductora Juliet Winters Carpenter escribe sobre «el estilo tranquilo, etéreo y conmovedor de la prosa de Miyamoto» (2011: VIII). Es este tenor lo que es reproducido en la película. Leer la novela, y luego ver la película, equivale a aventurarse en una experiencia enriquecedora, llena de revelaciones sobre las profundidades del corazón humano. Las evocadoras imágenes de Kore-eda, su ritmo pausado (y con escasos diálogos), se complementan con el monólogo espiralado de Yumiko, en la versión original de Miyamoto. Hasta parecen mutuos reflejos.

2. SINOPSIS DE LA NOVELA Y LA PELÍCULA

En *Maborosi*, la protagonista Yumiko (Esumi Makiko) sufre una serie de pérdidas graves, la primera de ellas a la edad de doce años cuando su senil abuela decide súbitamente viajar a la aldea de su infancia en Shikoku, donde la abuela quisiera morir. Yumiko no logra convencerla de regresar al apartamento en Amagasaki (entre Ōsaka y Kōbe), donde vive la familia. La abuela es de la ciudad de Sukumo, en la prefectura de Kōchi, en la isla de Shikoku. Hablamos de la tercera isla más grande del archipiélago japonés, con menos aglomeración urbana que el área de Osaka, donde vive la abuela con su hijo mayor en «una casa oscura como un túnel». Su senilidad no le permite entender cómo viajar de regreso a Shikoku, pero su deseo de regresar se impone. Esta es solo la primera de una serie de apariciones y desapariciones que afectan a Yumiko profundamente. La abuela se va para jamás volver.

Más adelante, el joven marido de Yumiko, Ikuo, inexplicablemente se suicida dejando abandonados en su pequeño apartamento en Amagasaki una cartera, su bici (robada), a su hijo de tres meses Yūichi y a Yumiko, a quien deja con la vida resquebrajada.

Pasan cinco años. El hijo de Yumiko ha crecido. Un matrimonio concertado con Tamio, quien también es viudo y quien tiene una hija pequeña, lleva a Yumiko a la remota aldea de Sosogi, en la costa del mar del Japón. Al principio, a ella, esta región del noroeste japonés le parece completamente desconocida. Es como si no estuviera en su propio país. El agreste entorno costero permite que parte de la densa tristeza de Yumiko comience a salir a la superficie y se disipe, pero una corta visita a Amagasaki para asistir a la boda de su hermano, la sumerge otra vez en el paisaje íntimo de su desesperación. A Yumiko la obsesiona la idea de no poder evitar que sus seres queridos desaparezcan para siempre.

3. EL AUTOR: MIYAMOTO TERU

El autor de *Maborosi no hikari*, el novelista japonés Miyamoto Teru (nombre de pila, Miyamoto Masahito), nació en Kobe en 1941. El relato se desarrolla a finales de los años 70, que es justamente cuando el autor escribe la historia (en la película la época no queda claramente establecida). El propio Miyamoto creció en una familia que vivió momentos difíciles y que se mudaba constantemente (a Toyama, Amagasaki y otros lugares). Los negocios fallidos de su padre y el intento de suicidio de su deprimida madre afectaron enormemente al escritor. Desde joven, Miyamoto comenzó a leer obras literarias de forma voraz para escapar de la sombría situación económica de su familia, y también de los malestares mentales. Sus principales influencias como escritor incluyen a Joseph Conrad, al novelista japonés Shimazaki Tōson y a Baudelaire. Miyamoto no perteneció a ningún círculo literario (*bundan*), y se opuso abiertamente a la literatura de tendencia ideológica, que él catalogaba como *kannen* ('concepto abstracto') (Thomas, 2011: XIV).

En 1978, Miyamoto ganó el prestigioso premio Akutagawa de literatura por *Hotarugawa* (*El río de las luciérnagas*). Otras obras de Miyamoto adaptadas al cine fueron *Dotonbori River*, dirigida por Fukasaku Kinji (1982), y *El río de las luciérnagas*, dirigida por Sugawa Eizō (1987). Miyamoto ganó el premio Dazai Osamu Prize por *Doro no kawa* (*Muddy River*) en 1977. Esta historia fue llevada al cine en 1981, dirigida por Oguri Kōhei, y fue galardonada.

Miyamoto escribió la novela *Maboroshi no hikari* cuando tenía treinta y un años. Lo hizo inspirado por la fotografía de una anciana, situada de espaldas a la cámara frente al poderoso mar invernal de Noto.

4. EL DIRECTOR: KORE-EDA HIROKAZU

Kore-eda Hirokazu nació en Tokio en 1962. El director se vio afectado por la creciente senilidad de su abuelo (cuando Kore-eda tenía aproximadamente seis años). Temas como el de la memoria y el dolor de la pérdida son evidentes en sus películas. Kore-eda, quien no asistió a una academia de cinematografía, ha declarado que su escuela fue el «ensayo y error». Pensó dedicarse a escribir novelas (y, de hecho, ha compuesto novelas que acompañan a algunos de sus propios guiones cinematográficos). Kore-eda se unió a la *TV Man Union* en 1987. Esta *sui generis* empresa, fundada en 1970, fue la primera compañía de televisión independiente de Japón. En 2014, Kore-eda lanzó su propia compañía productora, *Bun-Buku*, una cooperativa de producciones en sociedad con otros dos directores de

importancia, Nishikawa Miwa y Sunada Mami⁵. El verdadero deseo de Kore-eda fue el de crear una compañía dedicada únicamente a la producción de películas.

En 1995, Kore-eda fue el primer ganador de una beca ofrecida por la Asociación Internacional de Cine de Tokio para directores noveles con una prometedora proyección. ¡No está mal para una persona que nunca acudió a una escuela de cine! Su primer largometraje, *Maborosi*, recibió galardones en el Festival de Cine de Venecia y en el Festival Internacional de cine de Vancouver. Además, en 1995, recibió el Golden Hugo en el Festival Internacional de Cine de Chicago. Su segunda película, *After Life* (*Wandarufuru raifu*, 1998), ganó el gran premio del Festival de Nantes y el premio a la mejor película y al mejor guion cinematográfico en el Festival de Cine de Buenos Aires. El actor Yagira Yūya, de *Nadie Sabe* (*Daremo shiranai*, 2004), recibió el premio al mejor actor en la 57ª edición del Festival de Cannes, siendo la persona más joven en la historia del premio en recibirlo. *De tal padre, tal hijo* (*Soshite chichi ni naru*, 2013) ganó el premio del jurado de Cannes. El más reciente filme de Kore-eda, *Un asunto de familia* (*Manbiki Kazoku*, 2018), ganó la Palma de Oro en el Festival de Cannes y fue nominada en la categoría de mejor película en lengua extranjera de los premios Óscar. Esta es solo una pequeña lista de sus logros de primer nivel. La importancia de las películas de Kore-eda va más allá de los premios en competiciones internacionales; recientemente el director fue galardonado con el premio Donostia en la 66ª edición del Festival de San Sebastián (2018). Es el primer asiático en recibir esta distinción⁶.

5. ESTRUCTURA NARRATIVA

La novela está estructurada como el continuo diálogo de Yumiko con su fallecido esposo, Ikuo. La conmovedora historia de Miyamoto Teru pudo haber sido adaptada para la gran pantalla de múltiples formas. Una posibilidad hubiera sido la de utilizar un narrador en primera persona y proceder con un *flashback* extendido, como sucede en la famosa película *Matar a un ruiseñor* (1962). Otra posibilidad pudo haber sido el empleo de un narrador omnisciente, quien complementa lo que no vemos en la pantalla. Kore-eda eligió una tercera posibilidad: nos dio a sus espectadores

⁵ «Kore-eda Hirokazu kantoku aete kaisha miman no kaisha o mezasu' —originaru no eiga sakuhin o umidashitsuzukeru soshikizukuri to wa» (Hori Kaoru, *Think About*, 07/12/2017).

⁶ El premio Donostia reconoce a grandes personalidades del cine (el primer galardonado fue Gregory Peck). Agnès Varda y Francis Ford Coppola son otros dos directores que han recibido este honor.

un acceso inusual a cuanto sucede en la mente de Yumiko mientras, paradójicamente, nos mantiene visualmente a cierta distancia de ella.

Las palabras que Miyamoto usa en los monólogos y en los diálogos de su historia, nos dan a conocer el lugar donde todo acontece, más de lo que aprendemos al escuchar los breves diálogos, o de lo que leemos en los subtítulos de la película. En ambas, tanto en la novela como en la película, estamos inmersos en dos lugares, Amagasaki y Sosogi, y en los dos se habla un japonés no convencional. En la película, Tamio cambia frecuentemente de dialecto en las escenas del mar de Japón, y Yumiko termina por adquirir algunas expresiones locales de esa región costera.

En la novela de Miyamoto, los lectores tenemos mucho más acceso a la historia personal de Yumiko (esos detalles no aparecen en la película). De acuerdo con esta historia, tanto Yumiko como Ikuo no terminaron la secundaria por razones económicas y porque Ikuo decidió empezar a trabajar como aprendiz, y no porque él fuera un mal estudiante. En la novela vemos cómo la policía presionó al padre de Yumiko por la desaparición de la abuela, e incluso cavaron bajo el *tatami* de su apartamento para ver si ahí estaba oculto el cadáver. Todo esto sucedió en 1957, «un año lleno de acontecimientos siniestros en mi familia» (Miyamoto, 2011: 122). En sus reflexiones escritas, Yumiko recuerda: «Incluso después de rellenar el hueco, y reemplazar el *tatami*, y colocar la destartada cajonera y la alacena donde estaban, el olor de la tierra parecía no querer desaparecer» (2011: 128). Los restos de la abuela nunca fueron encontrados. Por este hecho, ella escribe: «Estoy convencida de que nadie ha tenido una muerte más misteriosa» (2011: 129). Es aquí cuando Ikuo se le presenta a Yumiko por primera vez.

La siguiente desaparición extraña fue el suicidio de Ikuo. En la novela, Yumiko narra: «En lo profundo de mi aturrido corazón había otro corazón que no podía ni llorar ni gritar, que seguía hundiéndose en las profundidades más oscuras de la tierra» (2011: 121). En este momento, el director Koreeda hace que la abatida postura y la mirada perdida de Yumiko transmitan la información sobre los que fueron los días posteriores a la repentina desaparición de Ikuo. En la novela, Yumiko dice en tono lastimero: «Eventualmente comencé a imaginar que a veces detendrías tu silenciosa marcha y volverías a verme» (2011: 121).

Los detalles sobre cómo Yumiko sobrevive económicamente durante los cinco años posteriores a la muerte de Ikuo se explican en el texto escrito, pero no están incluidos en la película. Sabemos por las palabras de Miyamoto que ella empieza a trabajar en uno de los llamados *love hotels* en su barrio, limpiando habitaciones y trabajando como recepcionista: «En la calle debajo de nuestra ventana, había tres *love hotels*, uno junto al otro. El rojo y el azul de sus letreros de Neón se mezclaban para bañarlo todo en ese tono morado oscuro» (2011: 119).

Aunque probablemente los espectadores japoneses no necesitarán esta explicación, es necesario decir que Kore-eda elimina cualquier mención de una visita anterior de Tamio, con su hija Tomoko, para encontrarse con Yumiko en Amagasaki (algo que sí se menciona en el diálogo del texto literario).

Cuando Yumiko comienza su viaje a Sosogi para vivir con su nuevo marido Tamio, a los lectores de la novela se nos presenta un personaje que no aparece en la película: una mujer coreana, la señora Kan, quien tiene tres hijos, y con quien Yumiko se encuentra por casualidad en la estación. Al comienzo del viaje, la mente de Yumiko es literalmente «un revoltijo de ansiedad, incertidumbre y arrepentimiento» (2011: 133). La señora Kan (a quien acaba de conocer) termina animando a Yumiko a continuar con su viaje hacia el norte hasta Sosogi. La novela también nos deja conocer más detalles sobre el largo viaje que hacen Yumiko y Yūichi, en varios trenes, para llegar a su nuevo hogar. En la novela Yumiko comenta: «hasta Wajima hablé contigo, un hombre muerto, mientras miraba por la ventana. Ni siquiera recuerdo lo que dije» (2011: 134).

Cuando llega a Sosogi, Yumiko ve grandes bandadas de «cuervos, gaviotas y gorriones, que se movían en el aire como si fueran humaredas... [Sosogi] parecía mucho más empobrecido de lo que había imaginado» (2011: 139). Kore-eda nos muestra esta desolación con una vista de la vacía estación de tren, con sus vías en mal estado. La novela también da a entender que los jóvenes, e incluso muchos de los maridos, han abandonado Sosogi por ir en busca de trabajo a otros lugares, dejando la ciudad para las mujeres y los ancianos. Dice Yumiko: «Me di cuenta lo triste que era no ver a hombres y mujeres jóvenes, no verlos en el mejor momento de sus vidas productivas» (2011: 139).

Tanto en la novela como en el filme, Yumiko regresa a Amagasaki para asistir a la boda de su hermano, visita con que revive parcialmente su profunda tristeza. Después de escuchar del propietario del *kissaten* ('café') que Ikko se detuvo allí a conversar antes de suicidarse, ella reflexiona en su soliloquio: «Las dos horas transcurridas entre ese momento y tu caminar por entre las ferrovías, continuaron creciendo hasta volverse un vacío inmenso y amorfo» (2011: 146-147).

6. LA ESCENA CATÁRTICA

Aproximadamente a las dos terceras partes de la novela, Miyamoto introduce la historia inquietante de un hombre que sube al autobús en el que viaja Yumiko, mientras afuera cae una fuerte tormenta de nieve, escena que no aparece en la versión cinematográfica. El hombre, de unos treinta años y bizzo (como lo era Ikko a veces) toma el autobús, pero parece que lo mueve algo más que el interés de viajar. Este hombre «mantuvo su exhausta mirada

sobre el mar» (Miyamoto, 2011: 141). Yumiko sintió que el individuo podría estar pensando en suicidarse: «Quizá debido a mi sentimentalismo, presentí algo fuera de lo común en él. Se me ocurrió que había venido aquí para morir» (2011: 141-42). Aunque no era su parada, ella siguió al hombre cuando él se bajó del autobús, pero al poco tiempo perdió su rastro en la nieve.

En este punto crucial de la historia, Yumiko se detiene junto a un barco de pesca a llorar: «En ese momento desperté a la realidad de tu muerte» (2011: 143). Afortunadamente, Tamio la encuentra allí después buscarla por todas partes. Como ocurre en la penúltima secuencia de la película, Yumiko estuvo cerca de morir congelada.

En la película, la escena catártica también acontece en el espacio liminal entre el mar y la tierra firme. La escena es filmada en un plano secuencia significativamente contenido (de dos minutos y dieciocho segundos) y con cámara fija.

Una Yumiko angustiada, de apariencia casi sobrenatural, sigue un cortejo fúnebre que atraviesa la campiña hasta detenerse junto a una pira funeraria, ubicada en una franja de tierra rodeada en tres partes por el mar. Allí, puede finalmente manifestar su angustia por el suicidio de su primer marido. Tamio llega y le habla de una luz fantasmal, un *maborosi* que puede engañar a una persona cuando menos se lo espera. En el monólogo de Yumiko en la novela, el concepto es expresado así: «Me he sorprendido a mí misma varias veces contemplando distraída esas lucecitas ondular apiñadas en las crestas de las ondas... son inquietantes, como si fueran vislumbres de un sueño» (2011: 114).

El inusual plano picado del cortejo fúnebre recuerda a la toma del tren deteniéndose en la estación de Noto, cuando Yumiko y Yūichi llegan por primera vez a su nuevo hogar. Cuando se filmaba esta penúltima secuencia, el viento oceánico arrojó nieve (sorpresivamente).

A los espectadores acostumbrados a los taquillazos estilo Hollywood podría sorprenderles negativamente la sobriedad de la importante escena. Kore-eda explica que «hice del plano secuencia la base de esta película [...], quise mostrar su tristeza y su dolor reverberando en los sonidos, las luces y las sombras del *kukan* ('espacio abierto/vacío'), como si en el espacio exterior pudiésemos ver reflejado el mundo emocional de Yumiko» (Ehrlich y Kishi, 2003-4: 61-62).

Una vez terminadas las honras fúnebres, la pira continúa ardiendo. De pie, bajo el purpurino cielo y junto al oscurecido océano, Yumiko y Tamio parecen ser «tragados por los elementos» (Mizuta Lippit, 2005: 142). Lo que vemos entonces son pinceladas caligráficas en el horizonte. La música nos indica que los acontecimientos están llegando a su clímax. En esa franja de tierra cubierta por el humo del fuego, Yumiko y Tamio se encuentran en

el umbral entre la vida y la muerte. Es como si estuviéramos observando un *mugen Noh* ('*Noh* sobrenatural'), cuando los espíritus adquieren forma corporal. Cuando Tamio habla con Yumiko lo hace tranquilamente, no hay abrazos, ellos no corren mutuamente a su encuentro, no hay un primer plano dramático. En este reino de la muerte tales acciones carecen de sentido. La música simplemente se disipa y los sonidos del mar terminan por imponerse.

Tras aceptar el misterio que encierran los *maborosi*, Yumiko se aleja de la hoguera y del mar, y sigue a Tamio, a la seguridad de la tierra firme. Al día siguiente, ella se sienta en el *engawa* ('porche') de su nueva casa, encarando la misma luz de siempre. En este final abierto de *Maborosi*, a los espectadores se nos pide encontrar las pequeñas pistas que nos alejan de la abrumadora escena nocturna junto al mar.

7. CODA

La novela también termina con un final abierto: «Ah [Ikuo], realmente sienta bien hablar así contigo. A veces, cuando comienzo a hablar, de alguna parte en mis adentros brota un dolor cálido, agradable» (Miyamoto, 2011: 155). Después ella pasa a comentar cómo, a veces, escucha «la tos flemosa» de su suegro, y recuerda que «ya casi es hora de que Yūichi vuelva de la escuela» (2011: 155).

En la novela, el monólogo inicial de Yumiko da vueltas en círculos: «La imagen tuya, encorvado, alejándote caminando junto a las ferrovías cuando ya ha dejado de llover, sin importar lo que haga para borrarla de mi mente, siempre aflora desde algún recoveco de mi consciencia» (2011: 114). Cuando comienza la novela Yumiko recuerda también las palabras de su suegro: «hay momentos en los que la luz baila... en la superficie del mar, pero solo una parte de las ondas se ilumina. Mi suegro me dijo que este efecto hace trucos con tu mente, si las has estado mirando desde lejos» (2011: 113).

Una diferencia importante entre la novela y la película, es que la primera nos cuenta con detalle lo que sucede después de que Yumiko finalmente se pregunta por aquello que la ha estado atormentando desde el suicidio de Ikuo: ¿por qué quiso morir de esa forma? Los detalles que Miyamoto nos ofrece son cotidianos: Yumiko (ante la sugerencia de Tamio) convierte su casa en un exitoso hostel, durante la temporada turística, para ayudar a su nueva familia a sobrevivir económicamente (y también para estar ocupada). Los ingresos familiares son siempre escasos, a pesar del trabajo de Tamio como chef en un restaurante local. En otras palabras: Yumiko se convierte en la exitosa dueña de su propia empresa, y en este tono se ajusta al ritmo de su nueva vida. «Tamio y Tomoko han pasado a ser personas indispensables

para mí», nos cuenta ella en la novela (2011: 153). Así, en cierta medida, el fantasma de Ikuo ha sido conjurado.

El comienzo de la novela queda reflejado en las secuencias finales de la película. Yumiko, como narradora, comenta: «Estoy sentada en la ventana de la planta de arriba, disfrutando del cálido sol primaveral, mirando la calma mar y el coche de mi marido cuando se va a trabajar» (2011: 114).

¿Hubieran ayudado los detalles adicionales proporcionados en la novela (del pasado o del futuro), para que los espectadores aprecien mejor la película? Particularmente tengo dudas. Como escribió el historiador de cine Donald Richie, «en *Maborosi*, Kore-eda no solamente rechaza los argumentos artificiosos o forzados, o enfatizar a través del montaje, sino también la locura consumista de las urbes japonesas... Notamos detalles y patrones... cada uno con sus cuidadosamente planeados ecos y repeticiones» (2001: 241).

El efecto general producido por cualquier película de Kore-eda es semejante a una superficie tranquila que esconde debajo de sí muchas capas. Algunas de esas capas son turbulentas. Muchas incluso nunca llegan a definirse por completo. Algunas otras, por el contrario, ofrecen destellos de esperanza. Su fascinación por la memoria es multisensorial y, sobre esto, el director dice: «pienso que la gente recuerda imágenes evocadas por sonidos, y recuerda sonidos evocados por imágenes» (Gerow y Tanaka, 1999: 9).

8. CÓDIGOS ESPECÍFICOS CINEMATOGRÁFICOS

8.1. Primer plano

En una reseña realizada para el semanario neoyorquino *The Nation*, Stuart Klawans observa que «la acción dentro del encuadre es siempre exquisitamente naturalista, con los actores dando a cada gesto y a cada objeto el peso justo» (1996). En una forma metonímica, los objetos representan a la persona que los poseía, o a quien tenía relación con ellos⁷. El raro primer plano de una tetera en la comisaría y, junto a ella, el timbre de la bicicleta sobre la mesa, crean una especie de «bodegón de luto». Como apunta el investigador Tim Iles, este tipo de primeros planos «se centran en la ausencia de Ikuo» (2005: 214).

El álbum de fotos, como los videos de la siguiente película de Kore-eda, *After Life*, son verdaderos depósitos de recuerdos. *Akogare* ('añoranza') es lo

⁷ Como observó Rey Chow en su ensayo sobre el uso del objeto cotidiano en los filmes de Zhang Yimou y Wong Kar-Wai, «en forma de utensilios rústicos, actividades y comportamientos, lo cotidiano se presenta de forma cinematográfica con las connotaciones del esfuerzo del ser humano, su persistencia y resistencia, y su poder redentor» (2002: 644).

que emana de esos objetos: el anhelo imposible por volver a vivir el pasado. Aunque las suyas no son consideradas películas “románticas”, *Maborosi* (así como su siguiente película, *Air Doll/Kuki ningyō*, de 2009) ofrece una reflexión profunda sobre el amor entre un hombre y una mujer. La ausencia de primeros planos de la cara de Yumiko no hace que disminuya nuestra comprensión de que la felicidad que ella siente junto a Ikuo solo es comparable con la profundidad de su pena.

Otro objeto revelador en *Maborosi* es aquella cosita verde y redonda que Yūichi opone a la luz: un trozo de *amedama* ('caramelo duro') que le dio el vecino (un señor mayor en Amagasaki) cuando Yumiko, su madre (Kiuchi Midori) y Yūichi salieron por última vez del edificio de apartamentos de Amagasaki. En la siguiente película de Kore-eda, *Air Doll*, el personaje de Nozomi acerca a la ventana un cristal de forma similar, haciendo que la luz lo atraviese como a un prisma. Estos coloridos objetos están llenos de promesa y de juventud, y constituyen un bienvenido contraste frente a la paleta sombría de algunas escenas.

En el libro *Seeing like the Buddha*, la especialista en budismo Francisca Cho nos recuerda que en el pensamiento budista, «el vacío existe, en forma paradójica, en la apariencia de las cosas. No es algo que pueda ser encontrado fuera de ellas» (2017: 96)⁸. Aunque no estoy de acuerdo con su intento de ver *Maborosi* como «un paso hacia una cinematografía diferente a la japonesa y asiática», admiro lo que nos deja ver su análisis de la película sobre el uso de las sombras, y que nos recuerde un concepto propio de la estética japonesa, el *yūgen* (un tipo de oscuridad que sugiere una profundidad de las cosas más allá de su explicación intelectual) (2017: 106, 93). En su análisis histórico del término *yūgen*, Cho lo relaciona con el término chino *yuxuan* y con el *Daodejing* (atribuido a Laozi en el siglo VI BCE), y también con la doctrina del vacío y con el concepto *mu* ('el no ser') de varias escuelas budistas (2017: 156). La autora cita al historiador del arte Konishi Jin'ichi, quien señala que el «*yūgen* ('un sentido de profundidad') emerge paradójicamente de una expresión incompleta» (2017: 95)⁹. Esta «expresión incompleta» es sin duda lo que relaciona a *Maborosi* con el budismo, pero yo dejaría las cosas así, en lugar de anunciar que es una historia con valores universales y trascendentales.

⁸ Además de un detallado análisis de los textos budistas más importantes, Cho habla de *In Praise of Shadows* (1933) de Tanizaki Junichirō y de la obra de Roland Barthes *The Empire of Signs* (1970), además del *Film Noir* desde los años 50 hasta *Blade Runner*.

⁹ Cita las palabras de Konishi Jin'ichi en *A History of Japanese Literature. III*, trad. de A. Gatten y N. Teele, Princeton University Press, 1991, pág. 183.

Inicialmente el autor Miyamoto Teru se mostró escéptico sobre la adaptación de su novela al cine. Quedó convencido tras hablar con el director Kore-eda Hirokazu y escuchar su promesa de que evitaría el sensacionalismo. De hecho, el productor Gozu Naoe dijo que Miyamoto vendió los derechos de autor por solo diez dólares (*Milestone Film and Video press kit*). Después de ver la película, Miyamoto la alabó con entusiasmo: «Adaptaron una historia que parecía no pertenecer a ningún lado, y lograron hacer que pertenezca a todas partes» (*Producer's statement, Milestone Film and Video press kit*).

8.2. Luz

Tanto Kore-eda como el director de fotografía Nakabori Masao mantienen la cámara alejada de los actores. Según el director, *Maborosi* «documenta las luces y las sombras que parpadean dentro de una mujer» (*Director's Statement, Milestone Film and Video press kit*). Es una película luminosa, filmada en exteriores y usando la luz natural. En este sentido, el director dijo que quería «mirar con atención cómo aparecen la forma humana y los colores bajo estas condiciones. Tenía la intención de escuchar los sonidos que emergían de la oscuridad» (*Director's Statement, Milestone Film and Video press kit*).

En retrospectiva, Kore-eda se cuestiona el riguroso esquema estilístico que usó en *Maborosi*. Sobre esto, el director taiwanés Hou Hsiao-hsien le hizo la siguiente crítica: «En vez de decidir el estilo de la película de antemano, ¿no sería mejor que el estilo salga del encuentro natural entre los actores y el paisaje circundante?» (Ehrlich y Kishi, 2003-4: 43).

8.3. Sonido

Aunque los sonidos son sugeridos en el texto, el espectador de la película puede tener un encuentro directo con ellos, solo que ahora presentados con la dimensión propia de la cinematografía.

En las escenas de Sosogí, cuando Yumiko empieza a adaptarse a su nuevo entorno, Kore-eda añade un hermoso estribillo de la canción *Akaihana shiroihana* ('flor roja, flor blanca') que conecta un montaje con imágenes del mar, la aldea y escenas de espacios interiores. La canción contiene unas líneas muy emotivas que dicen: «Cortaré una flor roja y te la daré, mi amor, y la verás brillar como un sol en tu cabello. Cortaré una flor blanca y la veré brillar en su varonil pecho como si fuera la luna»¹⁰.

¹⁰ Toques de rojo marcan esta película y señalan la posibilidad de que la deprimida Yumiko recupere su sentido de la vitalidad. El color rojo se usa cuidadosamente para indicar un nuevo foco: llamas rojas en la estufa debajo de la caldera en la oficina de la

La banda sonora del compositor taiwanés Chen Ming-Chang (compositor de la película *Dust in the Wind*, del director Hou Hsiao-hsien) mezcla motivos orquestales europeos con instrumentos tradicionales asiáticos.

A los espectadores nos son presentados el sonido del timbre de la bicicleta y el del rugido del tren desde el principio de la película, cuando aún no comprendemos lo que significan. Aun cuando la pantalla esté oscura, podremos escuchar en el timbre de la bici la nota insistente del amor de Yumiko hacia Ikuo.

9. LA INTENCIÓN: DECLARACIONES DEL ESCRITOR Y DEL CINEASTA

¿Son la novela o la película nihilistas? Kore-eda responde negativamente: «Uno puede reafirmar la vida cada vez que piensa en la muerte y en el dolor de una pérdida. Y uno puede repetir este proceso una y otra vez. Esto es algo que hacemos de forma activa. Por esta razón discrepo con quienes digan que el tema de esta película es el destino, que su mensaje es que debemos aceptar todo lo que se nos presente» (*Milestone Film and Video press kit*). La declaración va en consonancia con el espíritu de la explicación de Miyamoto Teru: «Sentí el deseo de escribir sobre personas que intentan salir adelante, que luchan por vivir» (Miyamoto, 2011: XIV). Como escribe Bazin en su ensayo sobre la adaptación que en 1936 hizo Jean Renoir del relato corto de Maupassant «Une partie de campagne», en la colaboración entre Miyamoto y Kore-eda encontramos «la refracción de una obra en la conciencia de otro creador» (2000: 20).

La intimidad con la que narra Yumiko y el poder evocativo de la *mise-en-scène* de Kore-eda, se complementan creando una historia que perdura como la estela de un barco. Lo uno funciona bien sin lo otro, pero juntos crean algo mágico, como si fueran luces bailando sobre la superficie del mar.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BAZIN, André (2000), «Adaptation, or the Cinema as Digest», en J. Naremore (ed.), *Film Adaptation*, New Brunswick, Rutgers University Press.
- CHO, Francisca (2017), *Seeing Like the Buddha: Enlightenment Through Film*, New York, SUNY Press.

policía, rojo alrededor de las luces del tren, la canción sobre *akai hana* ('flor roja'), asientos rojos del tren de la montaña, de las mochilas de los niños, y así sucesivamente.

Linda C. Ehrlich

- CHOW, Rey (2002), «Sentimental Returns: On the Uses of the Everyday in the Recent Films of Zhang Yimou and Wong kar-wai», *New Literary History*, 33.
- EHRlich, Linda C. y Yoshiko KISHI (2003-04), «The Filmmaker as Listener: A New Look at Kore-eda», *Cinema*, 61-62.
- GEROW, Aaron y Junko TANAKA (1999), «Documentarists of Japan #12: Kore-eda Hirokazu», *Documentary Box*, 13.
- ILES, Timothy (2005), «The Light of Life and Death. The Function of Cinematography and Lighting in Two Films by Kore-eda Hirokazu», *Asian Cinema*, 16/1.
- KAUFFMANN, Stanley (1996), «Quest and Questing», *The New Republic*.
- KLAWANS, Stewart (1996), «Review of *Maborosi*», *The Nation*.
- MACCABE, Colin et al. (eds.) (2011), *True to the Spirit: Film Adaptation and the Question of Fidelity*, New York, Oxford University Press.
- MIYAMOTO, Teru (2011), *Phantom Lights and Other Stories*, pról. de J. Winters Carpenter y trad. de R. K. Thomas, Kumamoto, Kurodahan Press.
- MIZUTA LIPPIT, Akira (2005), *Atomic Light (Shadow Optics)*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- NAREMORE, Jmes (2000), «Introduction», en J. Naremore (ed.), *Film Adaptation*, New Brunswick, Rutgers University Press.
- RICHE, Donald (2001), *One Hundred Years of Japanese Film*, Tokyo/New York, Kodansha.
- STAM, Robert (2000), «Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation», en J. Naremore (ed.), *Film Adaptation*, New Brunswick, Rutgers University Press.
- THOMAS, Roger K. (2011), «Introduction» a T. Miyamoto, *Phantom Lights and Other Stories*, Kumamoto, Kurodahan Press.

Fecha de recepción: 23/07/2019.

Fecha de aceptación: 29/07/2019.

**El fin de la adolescencia. *Love & Pop*:
recursos narrativos y cinematográficos
en la adaptación audiovisual del discurso literario**

**The end of adolescence. *Love & Pop*:
narrative and cinematographic sources
in the audiovisual adaptation of the literary discourse**

MELANIE RUYBAL

UADE, Universidad Argentina de la Empresa;
ISEC, Instituto Sudamericano para la Enseñanza de la Comunicación
melanieruybal@gmail.com

Resumen: El nombre de Hideaki Anno suele asociarse al mundo del *anime* por su incursión en el género como creador de la serie *Neon Genesis Evangelion*, pero sin duda el rol al que debe vincularse dicho nombre es al de director audiovisual. La finalidad de este artículo es la de analizar los recursos narrativos y filmicos adoptados por el director en *Love & Pop*, su ópera prima de imagen real, filmada en 1998 y basada en la novela *Topaz II* del escritor Ryū Murakami. Se plantea como objetivo identificar las habilidades y herramientas cinematográficas que le permiten al realizador adaptar al lenguaje audiovisual temáticas como la adolescencia, los vínculos sociales y la prostitución.

Palabras clave: Cine, Literatura, Japón, Hideaki Anno, *Enjo kōsai*, adolescencia.

Abstract: Hideaki Anno's name is usually associated to the world of Japanese animation because of his work as the creator of *Neon Genesis Evangelion*. Although, the role this name should be linked is filmmaker. The purpose of his paper is analyze the narrative and cinematographic sources the director employs on his first live action film *Love & Pop*, shot in 1998 and based in the novel *Topaz II* by the Japanese writer Ryū Murakami. Is set as an aim to identify the abilities and cinematographic resource that make the director able to adapt to the audiovisual language topics as adolescence, social relationships and prostitution.

Key Words: Cinema, Literature, Japan, Hideaki Anno, *Enjo kōsai*, Adolescence.

INTRODUCCIÓN

El recorrido habitual que se hace al leer o escuchar el nombre del director japonés Hideaki Anno conduce a asociarlo, principalmente, a conceptos vinculados con el cine de animación japonés, es decir, con el *anime*. Conocido en sus inicios por ser discípulo de Hayao Miyazaki y por participar en la realización de cortos independientes como los que componen la saga *Daicon*, este animador obtuvo su máximo reconocimiento al crear y dirigir la saga animada *Neon Genesis Evangelion* (1995), producida por Gainax, estudio del que fue miembro fundador.

Anno logró distinguirse en la industria de la animación por dominar de manera particular dos factores fundamentales que exceden a la calidad del diseño de personajes: las temáticas que aborda y la narrativa que ejerce para hacerlo. Recorriendo siempre ejes vinculados a la exploración psicológica de personalidades con estereotipos conflictivos, el director logró atraer a un público que, envuelto en una forma de relatar donde predomina la ruptura de lo convencional, se arraigó a sus obras a través de un vulnerable proceso catártico de identificación.

Tomando como base este antecedente, en cuanto al desarrollo profesional del director y a sus inquietudes temáticas, en su mayoría relacionadas con la adolescencia, el entramado de los vínculos sociales y el análisis de la psiquis humana, no resulta sorprendente que, ante la propuesta de filmar su ópera prima de imagen real, Anno seleccionara, de entre un gran abanico de novelas candidatas para ser adaptadas a la pantalla grande, *Topaz II* de Ryū Murakami. La novela es la secuela de *Topaz*, del mismo autor literario, que fue previamente llevada a la pantalla grande bajo el nombre de *Tokyo Decadence* (1992), con la dirección del propio Murakami. El guion, adaptado por el mismo autor de la novela, recorre, de manera cercana a la versión literaria, la historia de Hiromi y sus tres amigas, un grupo de adolescentes en su último año de preparatoria, que, a simple vista, encajan con los arquetipos estereotipados de las estudiantes japonesas, pequeñas y jocosas, que siempre visten su añinado uniforme escolar. Aun así, estas amigas rompen con la estructura inocente, típica y predecible, propia del género, que por costumbre envuelve a este tipo de personajes. En este caso, las jovencitas combinan el desarrollo de su amistad y la consolidación de memorias escolares utilizando la cámara fotográfica instantánea de la protagonista, con la práctica del *enjo kōsai*.

El término *enjo kōsai* se refiere, en cuanto a su definición formal, a relaciones basadas en beneficios mutuos, asociándose a la práctica de vínculos que giran alrededor de la prostitución. Recientemente se utilizó para designar las relaciones en las que estudiantes de preparatoria salen o mantienen vínculos sexuales con hombres adultos a cambio de dinero u obsequios (Fukutomi,

1997: 4). El origen exacto del *enjo kōsai* es difícil de definir, pero los medios comenzaron a cubrirlo entre principios y mediados de los 90 (McLellan, 2013: 28). El interés comunicacional alrededor de este fenómeno aparece no solo por la masificación de los medios, sino también por la acumulación de facilidades que las jóvenes en edad escolar encontraron para ejercerlo. Aunque el *enjo kōsai* ubica sus primeras manifestaciones a finales de los 70, las condiciones para propagar el ejercicio de estas prácticas se colmaron de facilidades tecnológicas en la década de 1990. Internet, pero, principalmente para dicha época, el contacto por medio de líneas telefónicas con una finalidad vinculada directamente con las citas a cambio de compensaciones, facilitó el contacto entre clientes y adolescentes en búsqueda de dinero rápido para satisfacer necesidades asociadas a adquirir cierto estatus entre sus pares.

En este contexto, con la constitución de todo un mundo social a representar basado en dichos hechos, Anno acepta el desafío de trasladar al soporte audiovisual un relato realista y por momentos crudo que afecta a la sociedad japonesa, con la correspondiente responsabilidad que implica dotarlo, a través de la imagen y el sonido, de la consistencia y espesor necesarios.

1. ANÁLISIS DE LA ADAPTACIÓN: LOS PROCEDIMIENTOS FÍLMICOS

El principal objetivo de cualquier proyecto audiovisual es conseguir los efectos comunicativos que dan origen a su puesta en marcha efectiva (Fernández Díez y Martínez Abadía, 1999: 15). Partiendo de esta premisa, emprendo el estudio según los principios de Casetti y Di Chio (2014) para el análisis de la representación fílmica, planeando como objetivo identificar las habilidades y recursos cinematográficos que le permiten al realizador adaptar al lenguaje audiovisual las temáticas mencionadas.

1.1. La factura técnica

El primer elemento no convencional de esta cinta aparece ante la elección de uno de los rasgos primordiales en lo que a factura técnica se refiere: durante el mes y medio que tomó filmar la película en localizaciones tanto en Tokio como en la isla de Okinawa, el director seleccionó para rodar una cámara digital hogareña.

La intención de esta elección, a la que se suma la definición de la resolución 4:3, propia de la televisión y no del cine, como formato de pantalla, determina la búsqueda de generar, dentro de la estructura del drama, códigos estéticos que remiten a grabaciones caseras, desde la visual de la protagonista, con ciertas referencias que pueden asociarse al cine documental.

1.2. La puesta en escena

Partiendo de una propuesta que, en lo que se refiere a la puesta en escena, remite a buscar el efecto de un realismo fragmentado dentro del verosímil de la ficción, cobra coherencia que dicha búsqueda también quede evidenciada en la disposición de los informantes, es decir, en aquellos elementos del relato que se definen por su literalidad. En esta película no hay secretos para con el espectador. No solo no se ocultan factores elementales y comúnmente dados, como edades o géneros de los personajes, sino que también se exponen de manera clara sus cualidades y acciones, pudiéndose prescindir de indicios al estar ya todo dado desde el inicio. Solo queda, en base a lo planteado, esperar lo obvio dentro de un clima de tensión constante.

Love & Pop, como texto filmico, no busca generar un ejercicio de especulación sobre el espectador donde este deba jugar a deducir el desarrollo de acontecimientos futuros, sino que propone convertirlo en un compañero más de sus personajes a lo largo del lógico, sucesivo y casi predecible desarrollo de sus secuencias, que nunca dejan de incomodar. Trasladar la gramática del lenguaje escrito empleado en la literatura, soporte original de esta historia, al lenguaje cinematográfico, no es algo factible. Esto se debe a que ambas prácticas poseen estructuras diferentes. El cine, aunque agrupa sus unidades narrativas de menor a mayor, empleando un recorrido entre planos, escenas y secuencias que componen la totalidad de un filme, no tiene reglas de articulación semiológicas dadas de base, como sí las tiene la articulación del lenguaje literario, en el que el texto recreado en *Love & Pop* fue concebido. El cine construye sus reglas y convenciones en la práctica, generando antecedentes que sirven de base y código para producciones futuras que en su conjunto afianzan géneros filmicos.

Sustentándose en ese punto de vista, es posible justificar que, a pesar de estar trabajando con imagen real, el realizador recupere su herencia como director de animación, trayendo al desarrollo de este filme códigos y convenciones propias del *anime* en general y propias de su actividad sobre ese tipo de textos, como las presentes en alguno de sus trabajos previos, especialmente en la película animada *The End of Evangelion*. Anno juega con motivos que no solo son directrices funcionales al mundo representado en la película, sino que más bien lo son a su universo cinematográfico en general. El director resignifica para la ocasión, a lo largo del texto, ciertas unidades de contenido comunes en sus obras en función de reforzar la trama principal.

1.3. El interior del cuadro

Habiendo detallado los elementos esenciales de esta puesta en escena, es pertinente adentrarse en el análisis de factores específicos de la puesta

en cuadro. El realizador, fiel a su estilo y recurriendo a recursos y convenciones que obligan al espectador a sentirse inmerso en el relato y en las sensaciones que genera, utiliza, para definir su mirada sobre el mundo que está representando con una modalidad variable, la heterogeneidad de las tomas. Aun así, articular todos estos criterios coherentes propios del discurso cinematográfico, con reglas expresivas vinculadas al discurso del *anime*, puede generar choques narrativos.

La elección de los planos presenta una reminiscencia que puede asociarse, principalmente desde su funcionalidad y duración, con aquellos a los que el cineasta ya ha recurrido en sus producciones animadas. Predominan los planos cortos y de detalle, con contrapuntos entre unos y otros a gran velocidad, principalmente en escenas donde se pretende transmitir la sensación de acoso que experimentan ciertos personajes que refuerzan la acción con movimientos corporales veloces y erráticos, marcados por el director y propios de la comicidad del texto animado. Bajo esta misma convención se detectan planos y contraplanos con juegos de angulaciones entre picado y contrapicado, que, como es de esperarse, indican niveles de autoridad.

Se efectúan planos generales de localización, cuyas duraciones trascienden lo habitual para el cine de imagen real, recurso que no genera interferencias en el discurso del *anime* pero que sí permite esbozar cierta lentitud en el plano del *live-action*, convirtiéndose en un sello de Anno, más que en una necesidad de localización espacio-temporal.

Dichos planos son un buen ejemplo de cómo el director abusa de manera confusa de la incorporación de un ojo de pez a la lente de su cámara, recurso aplicado de manera recurrente, tanto sobre planos cortos como sobre planos generales. Aparecen situaciones o presencias emblemáticas: planos generales de trenes y edificios, de cables y escaleras, de pasillos y columnas de iluminación en las calles; tomas con angulación supina de personajes flotando en el agua a contraluz o, por el contrario, cenitales desde la mirada de los personajes; composiciones simétricas con reminiscencias y funcionalidades pictóricas más que narrativas que embellecen a la imagen. Todos se hacen presentes con frecuencia para subrayar y cargar de sustancia a ciertos conceptos claves con una gran línea referencial a sus trabajos animados.

Anno hace uso y abuso de la cámara subjetiva en múltiples oportunidades, generando planos y angulaciones inusuales, entre los que destacan los planos aberrantes como una constante en todos sus trabajos, incluso inversiones totales de eje.

En primera instancia, Hiromi introduce la trama a través de la narración *off*; con este objetivo, el director sitúa el punto de vista en la cámara fotográfica de dicho personaje. De este modo convierte a la cámara, de manera fluctuante, en un narrador anónimo de los hechos.

Luego, el recurso se vuelve no solo recurrente, por presentar tomas subjetivas desde la mirada de todos los personajes, más allá de su rol en la cinta, sino también grotesco. Esto queda evidenciado cuando hace hincapié, desde la visual de los personajes, en planos cortos o planos de detalle de elementos que puedan generar cierta incomodidad en el espectador como la comida, los fluidos o determinados contrapuntos entre personajes en momentos de gran dramatismo. De ese modo, se busca asociar las sensaciones que estos conjuntos de planos provocan con las características tanto de los personajes como de las situaciones que el director plasma e intenta reflejar. También se hace uso de este recurso, tanto al inicio como al final de la película, al centrar la mirada desde el punto de vista de un tren de juguete que, avanzando y retrocediendo en un riel, efectúa varios *travellings* a modo de metáfora del camino narrativo que implica el recorrido de los personajes a través del desarrollo lineal de la historia. La puesta en práctica de dicho movimiento, en cuanto a su aplicación técnica, continúa efectuándose de un modo inusual, pues nunca se realiza con un carro de *travelling* profesional, pero sí por medio del tren de juguete en ese caso, y también montando la cámara en vehículos motorizados como camionetas ante la necesidad de hacer este tipo de movimientos de cámara a escala.

Probablemente esto sea parte de una elección estética y no resultado de una restricción presupuestaria. Esto puede concluirse al analizar la preferencia del director por los planos que presentan constantes movimientos inestables, situación que queda ejemplificada en las seguidillas a ciertos personajes bajo la modalidad de cámara en mano. El camarógrafo y su *steadycam* corren, a la par que avanza el desplazamiento de los personajes, principalmente ejecutando *travellings* circulares alrededor de estos, tanto cuando las protagonistas son abordadas por sus clientes, como cuando ellas se replantean de manera interna sus elecciones, reflejando de manera efectiva en la imagen el caos de una adolescencia sobrecargada con la práctica del *enjo kōsai*.

El realizador también espía a sus personajes, y con él lo hacen los espectadores, a través de objetos dentro de los que ubica a la cámara. Predominan planos cortos desde el interior de hornos, congeladores, fondos de vasos cuyo líquido ingresa en la boca de algún personaje, las profundidades de un anillo que se convierte en el objeto de deseo de la protagonista o incluso desde el interior de un televisor, en el que se yuxtapone lo que su pantalla proyecta con lo que sucede en el espacio en el que recibe su transmisión.

1.4. Construcción del sentido: puesta en serie

Al ingresar en aspectos vinculados a la puesta en serie, lo cual implica adentrarse en el montaje del filme e indagar en la forma en la que el

realizador efectúa las relaciones y nexos entre el material rodado, resulta prudente reconocer los tipos de acciones con las que Anno realiza el enlace sucesivo de imágenes.

Abundan, por lógica, las *asociaciones por identidad*, donde, por medio de acercamientos, se repiten motivos contenidos en un mismo cuadro para establecer relaciones. También encontramos *asociaciones por proximidad*, generadas con planos y contraplanos que en su complemento expresan el vínculo entre los elementos de la escena. Además, hallamos *asociaciones por transitividad*, por medio de la constante presencia de *travellings* que integran de manera efectiva el universo representado, en gran parte de la película articulados en planos secuencia donde el montaje al cuadro adquiere un rol fundamental. Aun así, el procedimiento más destacado, que se convierte en una marca propia del director, en función de representar el caos del universo particular que busca plasmar, es el de las *asociaciones neutralizadas*. Anno envuelve a la contigüidad de los elementos expuestos en serie temporal en fragmentos inconexos jugando a gusto con las yuxtaposiciones con elementos y conceptos aparentemente desligados de los conceptos y situaciones básicas que debe representar. Las yuxtaposiciones son un recurso habitual en los trabajos de Hideaki Anno. El director articula a la imagen en movimiento dentro de lo que Sergei Eisenstein (2003) definía como montaje ideológico. Combina planos aparentemente inconexos y superpuestos con modificaciones cromáticas expresadas a través de planos en negativo o con piezas de música clásica como parte de la banda de sonido y monólogos internos en *off*, apelando así, desde la simbología, a la generación de emociones.

Con esta misma función, este realizador también recurre, como ocurre de manera frecuente en sus series de animación, al uso de intertítulos, no solo para citar respuestas en el contrapunto de intercambios telefónicos entre las adolescentes y sus clientes no identificados, sino principalmente para introducir conceptos clave con cierto bagaje moral que se entrelazan dentro del montaje.

1.5. La articulación del discurso

Dejando de lado las diferencias gramaticales, la elaboración tanto de un discurso literario como la creación de uno audiovisual comparten características, principalmente en cuanto a sus objetivos. Roland Barthes (2008) definió a la literatura como un juego de desplazamiento del sentido. Dicha definición también se puede aplicar a la forma de filmar de Hideaki Anno, quien desde sus modos propone una forma alternativa y poco habitual de exponer su mundo de ideas a través de un trabajo consciente y artesanal sobre el lenguaje audiovisual.

Partiendo de esta vinculación entre ambas técnicas comunicacionales, es factible entender el discurso en común que ambos textos comunican,

así como también sus diferencias particulares, a través de la identificación de lo que Oscar Steimberg (2005) definió como rasgos retóricos, temáticos y enunciativos del discurso. De este modo es posible no solo localizar los aspectos comunes entre ambos, sino también comprobar e identificar las formas en las que se lleva a cabo el traslado y adaptación del texto de un dispositivo al otro.

En cuanto a la retórica, en ambos discursos se hacen presentes, por lógica, descripciones luego devenidas en relatos al organizarse la sucesión y transformación de los acontecimientos en una relación de términos causales. El factor diferencial de la construcción en el lenguaje audiovisual queda evidenciado en cómo se plantean las argumentaciones que permiten inferir y concluir las ideas generales del mensaje del texto. Este mecanismo se produce mayoritariamente a través de figuraciones, es decir, por medio de la implementación de elementos inusuales que el director introduce en el filme, sustituyendo las formas habituales de narrar asociadas a este tipo de cintas a partir de una ruptura, de la utilización de un modo audiovisual de decir inusual, ya descrito en el análisis fílmico.

Como resultado elabora un texto que en cuanto a lo temático yuxtapone motivos, es decir, fragmentos estereotipados constituyentes del tema de la novela, con los propios del universo audiovisual del director. De este modo se obtiene un texto de carácter metatextual. *Love & Pop* no solo habla de *Topaz II*, sino que habla de otros textos, los de Hideaki Anno.

De esta manera se construye una escena comunicacional que, aunque se espera que en producción esté dirigida a quienes hayan leído la novela, siendo sus lectores los enunciatarios, encuentra a su público empírico en los seguidores del director, con quienes se facilita una relación comunicacional simétrica.

2. EL RESULTADO FINAL

Habiendo emprendido este análisis, se comprende cómo la totalidad de los recursos utilizados por Hideaki Anno responden no a funcionalidades específicamente exploradas y ejercidas por el realizador para cumplir con el objetivo estándar de trasladar de manera “fiel” los contenidos planteados en *Topaz II*, ahora devenida en *Love & Pop*, al lenguaje audiovisual cinematográfico. Más bien, lo que el director hizo —y continúa haciendo en su cine de imagen real actual, que se puede definir en base a estos rasgos como cine de autor— es tomar aquellas herramientas, recursos, códigos y convenciones con los que creció trabajando en el ámbito del *anime* y aplicarlos a la imagen real sin cuestionamiento alguno.

Anno narra desde el lenguaje del *anime*. Lo hace desde sus años como estudiante de animación en la Universidad de Osaka y lo sigue demostrando en producciones recientes como las películas de la saga *Rebuild of Evangelion*, estrenadas a partir de 2013.

No busca adoptar las reglas del cine de género ni continuar la herencia narrativa japonesa, sino que, con sus propios recursos, busca cumplir con la función de contar una historia cuyo tema es funcional a los de sus intereses y búsquedas habituales: vulnerabilidades humanas, miserias sociales y conflictos psicológicos. Procura lograr que el espectador, al igual que él, reflexione al respecto de dichos puntos.

Podría haberlo hecho a través de una animación o desde una historieta, pues lo esencial en la búsqueda del director es la construcción del sentido de ese mensaje, de acuerdo con su visión sobre el tema y en común con la mayoría de sus obras. En este caso, esa exploración le valió el premio como Mejor Director Nuevo en la edición de 1999 del Festival de cine de Yokohama por una cinta que más allá de sus singularidades narrativas, cumple de manera efectiva con el objetivo comunicacional de expresar la visión del director sobre el tema que narra.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BARTHES, Roland (2008), *El placer del texto. Lección inaugural*, México, Siglo XXI.
- CASETTI, Francesco y Federico Di CHIO (2014), *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós.
- EISENSTEIN, Sergei (2003), *La forma del cine*, México, Siglo XXI.
- FERNÁNDEZ DÍEZ, Federico y José MARTÍNEZ ABADÍA (1999), *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*, Barcelona, Paidós.
- FUKUTOMI, Mamoru (1997), *An Analytical Study on the Causes of and Attitudes toward "Enjo Kōsai" among Female High School Students in Japan*, Tokio, Asian Women's Fund.
- MCLELLAN, Gerald (2013), «An Examination of the Causes and Consequences of Compensated Dating (Enjo-Kosai) in Contemporary Japanese Society», *Journal of Human Environmental Studies*, 6, págs. 25-37.
- STEIMBERG, Oscar (2005), *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*, Buenos Aires, Atuel.

Fecha de recepción: 22/07/2019.

Fecha de aceptación: 12/09/2019.

**Tras las huellas de Sadako.
El espectro de la literatura llevado al cine**

**In the footsteps of Sadako.
The spectrum of literature taken to the cinema**

ANTONIO MÍGUEZ SANTA CRUZ
Universidad de Córdoba
gesto_tecnico@hotmail.com
ORCID ID: 0000-0001-7610-5616

Resumen: A finales del siglo pasado el llamado *J-horror* (*Japanese horror*) revolucionó a nivel global el género de terror cinematográfico debido al éxito alcanzado por *Ringu* (Hideo Nakata, 1998). Como es natural cuando una película innova tan exitosamente, un enorme caudal de producciones deudoras inundó las pantallas de todo el mundo intentando emularla. Sin embargo, Sadako, el archiconocido fantasma del cine, procedía en realidad de una novela escrita en 1991 por Koji Suzuki. Nuestro cometido en este artículo será ahondar en los mecanismos que explican este trasvase entre literatura y cine, tocando aspectos clave como la experiencia vital de Nakata a la hora de realizar su adaptación, o por qué razones la novela original no debe considerarse dentro del género *J-horror*.

Palabras clave: Literatura, Cine, Adaptación cinematográfica, Koji Suzuki, Hideo Nakata, *Ringu*, *J-horror*.

Abstract: At the end of the last century the so-called *J-horror* (Japanese horror) revolutionized the genre of film horror globally due to the success achieved by *Ringu* (Hideo Nakata, 1998). Naturally, when a film innovates so successfully, a huge flow of debtor productions flooded the screens around the world trying to emulate it. However, Sadako, the well-known movie ghost, actually came from a novel written in 1991 by Koji Suzuki. Our task in this article will be to delve into the mechanisms that explain this transfer between literature and cinema, touching key aspects such as Nakata's vital experience when he filmed his adaptation, or for what reasons the original novel should not be considered within the *J-horror* genre.

Key Words: Literature, Cinema, Film Adaptation, Koji Suzuki, Hideo Nakata, *Ringu*, *J-horror*.

7. INTRO Y CONTAGIO

El año, 1998. Fue entonces cuando el terror cinematográfico alumbró a una de sus más influyentes criaturas, para de paso reactivarse en una década excesivamente dependiente del *slasher* americano. Hablamos por supuesto de *Ringu* (Hideo Nakata), que veintiún años después de su estreno aún permanece como la película japonesa de imagen real más taquillera en la historia del sol naciente. Lejos de limitarse a su país, la novedosa propuesta traspasaría fronteras hasta el punto de cosechar varios premios internacionales, entre los que podemos destacar el alcanzado en el *Festival de Cine Fantástico de Sitges*, allá por 1999.

Como suele ocurrir con las películas hito, un auténtico goteo de producciones deudoras inundaría las salas de los cinco continentes, en un proceso tan intenso como breve si hablamos de aportes dotados de una verdadera calidad. No obstante, ahí dejaron su impronta *Dark Water* (Hideo Nakata, 2002), *La maldición* (Takashi Shimizu, 2002), *Dos Hermanas* (Kim Jee-woon, 2003) o *Shutter* (Banjong Pisanthanakun, 2004) como abanderados de un ejército de clones de Sadako, lo que nos da una medida de hasta qué punto *Ringu* se ha llegado a fusionar con la cultura pop. Y es que actualmente no es extraño encontrar videojuegos y mangas inspirados en la obra de Nakata, memes de la chica del pozo circulando por la red, cuando no gente *cosplayeada* de *yūrei* ('fantasma japonés'), mimetizándose entre Drácula, Michael Myers, Freddy Krueger o Pinhead durante las festividades de Halloween.

Ahora bien, la culpable de aquella *j-horror wave*, *Ringu*, era en realidad la reescritura filmica de una novela publicada en 1991 por Koji Suzuki, conocido popularmente como el Stephen King nipón. Por tanto, siendo esta una revista llamada *Trasvases entre la literatura y el cine*, sería honesto acudir en primer lugar al texto matriz con motivo de analizar el trasvase, pese a que fuese la pantalla y no el papel el gran difusor de Sadako entre el público. Al igual que ocurre en la ficción, por cierto.

6. RINGU DE KOJI SUZUKI

Probablemente en Japón exista uno de los bestiarios más ricos de todas las mitologías conocidas. Esa circunstancia no es una anécdota, pues los nipones conviven mezclando la tecnología más puntera con costumbres milenarias fruto de la creencia en el más allá. Naturalmente, la tendencia se ha visto reflejada en el mundo de las artes o la literatura, y paradigma de ello son los preciosos grabados de Sekien Toriyama o la gran inclinación hacia lo sobrenatural en los diversos tipos de teatro de aquel país. Como era de esperar, también multitud de literatos han revisado el relato de temática fantástica hasta convertirlo en un formato elevado y de gran éxito; ahí están Akinari Ueda con su *Luna de las llluvias*, Koizumi

Yakumo con su *Kwaidan* o Ango Sakaguchi con su *Bosque bajo los cerezos en flor* como ejemplos para demostrarlo.

Koji Suzuki, por tanto, no es sino un eslabón más de esa cadena que une el Tokio de los neones y los rascacielos con el atávico relatarío fantasmal del archipiélago. Nuestro hombre nace en Hamamatsu, ciudad perteneciente a la prefectura de Shizuoka, en mayo de 1957. Tras graduarse en la universidad de Keio llegó a impartir clases de literatura francesa, sintiéndose especialmente atraído por la obra de Guy de Maupassant (Suzuki, 2015: 2). Ya en 1990 se consagró como escritor tras el éxito de su novela *Paraíso*, aunque fue al año siguiente con *The Ring*¹ cuando estampó su nombre con filigrana de oro en la historia de la literatura japonesa.

El relato comienza con Tomoko, una estudiante de último curso de instituto, preparando un examen de recuperación a comienzos de septiembre. La joven se encontraba sola porque sus padres habían reservado entradas para un partido de béisbol esa misma noche. De pronto, después de sentir una atmósfera malsana, percibió una presencia a sus espaldas que expelía un desagradable olor a podrido. Como el lector podrá suponer, Tomoko fue hallada muerta debido a un presunto paro cardíaco y con una terrible mueca de espanto articulándole el rostro. Apenas unos días después el periodista Kazuyuki Asakawa, tío de la fallecida, descubrió en una conversación de taxi que otro chico murió a la misma hora que su sobrina, lo cual iniciaría unas pesquisas que desembocarían en el hallazgo de otros dos fallecidos en idénticas circunstancias.

Aparentemente sin nada en común, las cuatro víctimas debían de estar, sin embargo, relacionadas de algún modo. Así se confirmó cuando Asakawa encontró en la chaqueta de Tomoko el *flyer* de un complejo de ocio llamado *Hakone Pacific Land*, donde los adolescentes pasaron una noche en el *bungalow* B4. Una vez en la recepción del complejo turístico, nuestro protagonista reparó en una cinta sin cubierta colocada entre decenas de películas a disposición de los usuarios. Dejándose llevar por su intuición la llevó a la habitación B4 y se dispuso a reproducirla en el video; el contenido consistía en una sucesión de colores alternándose con una serie de escenas *a priori* sin sentido. Entre ellas destacaban la de una anciana hablando en un singular dialecto, lo que parecía ser un volcán en erupción, un neonato y un hombre herido abalanzándose sobre la pantalla, todo ello sembrado de fundidos en negro separados en pequeños

¹ En adelante, nos referiremos a la novela de Suzuki como *The Ring* (título con el que es conocida tanto en el ámbito anglosajón como en el hispánico) y a la película de Nakata como *Ringu* para diferenciarlas bien.

intervalos. Concluyendo la cinta se decía que quien la hubiese contemplado moriría transcurrida una semana. Al parecer, existía una forma de romper el maleficio, si bien fue imposible conocerla debido a que Tomoko y sus acompañantes borraron el fragmento a modo de chanza.

Asakawa nunca fue un escéptico, pero ni él mismo hubiera creído la historia de la maldición del video de no ser por la desaparición de sus anteriores espectadores, así como por imposibles sensaciones físicas padecidas durante el visionado, como fue el hecho de experimentar el peso y la lubricidad de un recién nacido entre los brazos justo cuando la criatura apareció en pantalla. Angustiado y sin saber muy bien qué hacer, el protagonista buscó la ayuda de Ryuji Takayama, un sociópata profesor adjunto de universidad sobre el que pesaba la sombra de una violación cometida en juventud. Ryuji visionó una copia de la cinta, sellando su destino al de Kazuyuki y convirtiéndose en el verdadero motor de toda acción. De hecho fue él quien descubrió que los fundidos en negro eran parpadeos, por lo que la mayor parte de las escenas eran en realidad fruto de la visión subjetiva de alguien provisto, sin duda, de grandes poderes psíquicos. Para desgracia de Asakawa, Shizuka y Yoko, esposa e hija respectivamente, cayeron también bajo la maldición del video debido a un funesto giro de los acontecimientos.

El siguiente paso lo daría de nuevo Ryuji, conduciendo a su amigo a un *ryokan*/museo regentado por el hijo de un antiguo académico llamado Miura. Profesor universitario especializado en parasitología, la empresa de su vida consistió en aglutinar información sobre individuos con poderes telequinéticos. Entre los miles de expedientes del archivo de Miura llamó la atención el de una niña llamada Sadako, quien vaticinó la erupción de un volcán situado en una isla apartada de Honshu. Ryuji consiguió localizar el emplazamiento al relacionarlo con el dialecto hablado por la anciana gracias a una compañera lingüista de su Facultad. Una vez allí, supieron el fatal destino de Shizuko, la progenitora de Sadako: incapaz de soportar la presión de los medios de comunicación se suicidó arrojándose a las entrañas del volcán, por lo que su hija quedó al cuidado del padrastro. Este enfermaría de tuberculosis unos años más tarde, ingresando en un complejo sanitario que andando el tiempo llegaría a ser el *Hakone Pacific Land*.

Poco a poco los protagonistas fueron consiguiendo más información sobre Sadako, quien antes de cumplir dieciocho años se enrolaría en una compañía de teatro. Para su desgracia, la desaparición en extrañas circunstancias de un miembro del grupo escénico ocasionó su salida, primera piedra de una serie de desdichas que culminarían con su violación y asesinato a manos de un doctor durante una de las frecuentes visitas a su padre. Llamado Nagao, formaba parte de la plantilla del hospital para

tuberculosos, pero en aquel momento se encontraba de baja por haber contraído la viruela. Tanto Asakawa como Ryuji supusieron que se trataba del hombre que aparecía durante el video, así que se desplazaron hacia su consulta privada con el objetivo de interrogarlo. Allí, bajo coacción, confesó que esparció los restos de Sadako en el interior de un pozo de la zona, además de revelar la naturaleza hermafrodita de su víctima. A pocas horas del final de la cuenta atrás, los protagonistas encontraron el pozo en el entresuelo del *bungalow* B4, exhumando a continuación el esqueleto de Sadako. ¿Se apaciguará su espíritu vengativo devolviendo sus huesos a los Yamamura? Ryuji murió al día siguiente a manos del fantasma, pero antes de fallecer consiguió averiguar la clave para salvar de la maldición a la familia de Asakawa. Ya en forma de espectro, hizo entender a su amigo la necesidad de realizar una copia de la cinta y enseñársela a otro espectador, ampliando el círculo maldito de Sadako.

5. HIDEO NAKATA

Okayama, 1961. Nace Hideo Nakata, quien con el tiempo estudiaría cinematografía en la universidad de Tokio. Por derecho propio pertenece a aquella generación de directores nacida después de la II Guerra Mundial que tanto ha cambiado el estilo cinematográfico en Japón. El camaleónico Takeshi Kitano (1947) se erigió en uno de los primeros creadores capaces de canalizar la energía de un pueblo derrotado a través de un cine radical y subversivo. No nos olvidemos tampoco de Kiyoshi Kurosawa (1955), culpable de aquella descorazonadora fantasmagoría cibernética que fue *Kairo*; Takashi Miike (1960), capaz de alternar lo mejor y lo menos bueno en su extensísima filmografía; Shinya Tsukamoto (1960), nada menos que el padre del *cyberpunk* nipón en *live action*; o incluso Hirokazu Koreeda (1962), sin duda el más *clasicista* de nuestro decálogo, pero igualmente interesado en captar las múltiples posibilidades dramáticas de un núcleo tan cambiante como la familia japonesa contemporánea. Todos ellos, en mayor o menor término, articulan sus imágenes en torno al ciudadano japonés situado en un contexto nuevo, lo cual es germen de reacciones extremas como la violencia, la incomunicación y la pérdida de valores tradicionales (o valores *per se*).

Paradójicamente, nosotros no pensamos que Hideo Nakata sea un director extraordinario, al menos en la medida en que lo son algunos de los citados anteriormente. De hecho, sus dos primeros trabajos, el *filme* de episodios cortos *Curse, Death & Spirit (Honto ni atta kowai hanashi: Jushiryō)*, 1992) y *Ghost Actress (Joyū-rei/Don't Look Up)*, 1996), son muestras irregulares en el mejor de los casos, más allá de ciertas ideas bien ejecutadas y lo que sin duda es el principal activo del cineasta: la recreación de atmósferas. Ello, unido a que en la práctica era el único autor de género a inicios de los 90, haría que Koji Suzuki propusiera su

nombre para dirigir la adaptación de su novela. Como explica Rafael Malpartida, la «simbiosis promocional de literatura y cine funcionó a la perfección», pues ambas obras se retroalimentaron hasta conformar un fenómeno de masas sin precedentes (Malpartida, 2010: 362).

En cuanto al ritmo, el director opta por imprimir una cadencia parecida a la del cine japonés tradicional, muy tendente a los pocos cortes, estatismo de la cámara, abundancia de planos medios y largos, o ausencia de *travellings*, en lo que *a priori* serían medidas contrarias al gusto del espectador medio occidental, «siempre más cerca de la acción que de la contemplación» (Moscardó, 2013: 86). Sin embargo, recursos muy bien utilizados en *Ringu* como la cuenta atrás que comienza justo después de visionar el video maldito, el carisma de los dos actores principales – Nanako Matsushima y Hiroyuki Sanada– o la tensión *in crescendo* que Nakata consigue imprimir a su trabajo, contribuyen a suscitar el interés de prácticamente cualquier tipo de público desde el comienzo. Si además valoramos su bajísimo presupuesto –apenas un millón doscientos mil dólares– o el poco tiempo invertido en el rodaje –alrededor de un mes–, el mérito se multiplica exponencialmente. Por lo tanto, a pesar de lo dicho en el segundo párrafo de este epígrafe, Nakata fue un gigante inigualable en ese año de 1998, tocado por la varita de la inspiración y en un estado de gracia al que ya nunca volvería siquiera a acercarse.

4. FAMILIA TRADICIONAL Y FAMILIA MODERNA

En aras de entender las alteraciones implementadas por Nakata en su reescritura cinematográfica es esencial conocer las circunstancias familiares del director, un varón japonés de treinta y seis años que cuidaba de sus dos hijas mientras su esposa se desempeñaba en el mundo laboral. Tal vez las paradojas de aquel posmodernismo familiar a la japonesa fueron las culpables de colocar a un *onyo*² femenino donde hasta entonces hubo una entidad sobrenatural hermafrodita y, sobre todo, una protagonista divorciada, Reiko Asakawa, en lugar del genérico personaje principal del libro, un periodista masculino sin más.

Obsérvese ahora la manera en que el cineasta coloca al padre de Sadako como asesino de su propia hija en sustitución del Dr. Nagao, gesto inmejorable si se busca derruir el ideal confucionista. O si no, la canónica familia expuesta por Suzuki en contraste con la pareja separada en el caso de Nakata, cuyos integrantes son el reflejo de un Japón enfrentado a diversas paradojas de índole social y cultural. Estimamos a bien centrarnos sobre todo en el mayor protagonismo alcanzado por la mujer,

² Se trata de un *ymei* de mayor poder y ansias de venganza.

algo manifestado positivamente desde luego en su inserción laboral, pero que a su vez genera un vacío del cual emanan individuos potencialmente desequilibrados en un plano cívico, social e incluso psicológico. No es tan extraño: tecnología donde antes existía tradición, matrimonio tradicional en decadencia, mujer periodista en un mundo de hombres y un niño de apenas siete años, Yoichi Asakawa, que vuelve solo del colegio o se prepara la comida por su cuenta en una clara muestra de desatención por parte de sus progenitores. No dudamos ni un momento de que el hecho de haber visionado el video maldito es una causa directa del descuido fraternal de Ryuji, tan centrado en la universidad y su amante adolescente, y de Reiko, consumida por sus trabajos de investigación. Otra cuestión distinta es definir si la irresponsabilidad de descuidar al niño es una medida gratuita o no.

Bajo nuestro punto de vista es más bien la solución radical a un problema imprevisto, la separación, que sin duda induce a la madre a seguir con su trabajo básicamente por dos razones: autoafirmarse como mujer dentro de la nueva textura nipona y mantener económicamente a su hijo. De esta forma sería adecuado suponer que la protagonista padece el prurito de la maternidad, aunque no pueda ejercerla convenientemente, tesis que queda de sobra demostrada cuando Reiko abraza el cadáver corrupto de Sadako e un gesto a medio camino entre el cariño y la compasión, sabedora de todos los tormentos por los que había pasado en vida. Es ostensible cómo el hecho de vivir en primera persona la metamorfosis social de Japón hizo que Nakata plasmara esas inquietudes en su trabajo más reconocido.

Nada de lo anterior es observable en el hipotexto de Suzuki, donde los roles ejercidos por la mujer e hija de Asakawa se acotan a un perfil clásico e irrelevante. Si acaso podemos admitir que el recurso estimula el dramatismo de la cuenta atrás —pues recordemos que ambas cayeron bajo el círculo de Sadako—, pero al mismo tiempo evidencia la endeblez y vulnerabilidad de los personajes femeninos dentro del universo literario.

3. FEMALE AVENGER Y FANTASMA VENGATIVO

Hasta ahora sabemos que la ira sin fin de Sadako no acaba con el hallazgo de su cadáver. Comúnmente los *onryō* o *yūrei* descansan en paz cuando acarreaban la caída de su asesino, la persona que los había agraviado en vida, o bien cuando eran bendecidos por un bonzo. El cliché llega hasta tal punto que ciertas versiones de *Tokaido Yotsuya* finalizaban con Oiwa alcanzando la iluminación tras la muerte de su esposo. Así las cosas, ¿cuáles son las diferencias entre el espectro de *The Ring* y los anteriormente aparecidos en la narrativa japonesa? No sería descabellado plantear la exhumación de Sadako como una metáfora de la lucha «neogeneracional» contra los traumas clásicos japoneses (Olivares, 2005: 79),

enterrados y reducidos al propio fuero interno del individuo, pero ahora enfrentándose a esos nuevos grupos humanos que en parte rompen con la historia anterior. Y uno de esos colectivos es la mujer, consciente de la mejora de su situación social, aunque igualmente ansiosa por equipararse al hombre en términos absolutos. En este sentido la escena donde Shizuko es entrevistada por una multitud de periodistas es muy válida para analizar la conflagración entre géneros mostrada por Nakata.

Si prestamos atención nos percataremos de que entre los reporteros no hay ni una sola mujer, luego el autor desea potenciar la diferenciación básica entre *ella* —la madre de Sadako— y *ellos* —los periodistas—; en la historia, madre e hija representan una evolución peligrosa para el hombre, puesto que sus poderes mentales amenazan con ponerlo en peligro, pero alegóricamente subyace el miedo masculino a perder la situación de preeminencia que ha disfrutado a lo largo de la historia. De ahí viene la actitud timorata de los entrevistadores, enfrentados a lo desconocido al igual que el hombre de *showa* vio cómo supreciado *status* se veía cada vez más cuestionado por el ascenso femenino. Pero al fin y al cabo la situación no acaba de invertirse; estamos tan solo ante un amago que quizá libera parcialmente a la mujer, pero que a la vez la sigue sometiendo de una forma inconsciente a una inercia de casi diez siglos de tradición.

Ahora pensemos en el asesinato de Sadako y su confinamiento durante treinta años en la oscuridad de un pozo³. Sería incluso básico comparar esta desmedida condena con el histórico enclaustramiento de las japonesas, aunque nosotros en ningún caso dejaremos de ejercer tal paralelismo. Y es que Sadako, a diferencia de la mayoría de cuentos tradicionales, busca venganza, pero no al estilo selectivo de Oiwa, sino mediante una cólera irracional que devora a cualquier individuo que contacte con ella. Esto perseguiría la destrucción del sistema actual, el mismo que ha maltratado tradicionalmente a las mujeres y que posibilitó su cruel destino. Dicho de otro modo, el *onryō* de Nakata representa el deseo de equiparación femenino respecto a lo masculino, aunque ello signifique la destrucción de las estructuras actuales. Lo anterior convierte la figura del fantasma en una *female avenger*, concepto conocido de forma parcial en el *kaidan*, y sin embargo aquí desmedidamente potenciado. Al fin y al cabo el desagravio no llegaría con el castigo al asesino, al

³ Durante la autopsia desarrollada en *Ringu 2* se determinó que Sadako tan solo llevaba fallecida dos años, un prodigio sin duda alcanzado gracias a sus poderes sobrenaturales. Como mínimo es inquietante pensar en el odio acumulado durante aquel tiempo en el subsuelo, origen de un mal que amenaza con destruir a la humanidad, al menos tal y como la conocemos.

maltratador o al amante que no corresponde, sino con la desestructuración de la maquinaria que ha originado tales individuos⁴.

Muy probablemente el lector desconozca que más del 80% de los espectros japoneses aparecidos en su narrativa son femeninos. Estamos ante un claro mecanismo exorcizador, una queja codificada tras un manto de fábulas emprendida a través de alguien irreal, el fantasma, que a su vez consigue con sus acciones *post mortem* aliviar la inacción del grupo al que representa: las mujeres (Míguez Santa Cruz, 2016: 347). De modo que la feminización anatómica de Sadako en el filme, abandonando su anterior naturaleza hermafrodita, supone una absoluta incrustación en el relato *fantasmático* nipón. Por lo tanto, la anomalía genital del personaje literario ahuyentaba cualquier tipo de vindicación de género, más allá de otros detalles observables a lo largo de la novela, como son la condescendencia con la que en general son tratados los personajes femeninos o, como ya dijimos anteriormente, su rol secundario:

—Ha llamado la inmobiliaria, dijo Shizu mientras seguía cortando verduras.

—¿Y qué les has dicho?

—Les he dicho que mi marido no estaba en casa.

Siempre decía lo mismo... mi marido no está en casa o tengo que hablarlo con mi marido. Shizu era incapaz de decidir nada... ¿podría mi mujer valerse por sí misma cuando yo muriera? (Suzuki, 2003: 169)⁵.

Con todo, podría haber quien observe en el anterior fragmento una manera de visibilizar algunos de los problemas sociales existentes en el Japón de los 90, pero nosotros más bien pensamos que Suzuki se limitaba a registrar en su novela un comportamiento simple y llanamente consuetudinario en su país. Sumémosle la reflexión de Asakawa justo después de que su familia viera la cinta maldita: «sentí ganas de pegarle a mi esposa»; o el papel de mujer florero desempeñado por Mai, quien únicamente existía con el objetivo de realzar la envidia de Asakawa hacia Ryuji y servirles a los protagonistas masculinos sus tentempiés. A pesar de lo anterior, no buscamos emitir ningún tipo de crítica negativa sobre los subtextos del *Ringu* literario, puesto que Koji Suzuki, al igual que en otros

⁴ No puede pasar desapercibido que muchas de las mujeres muertas por Sadako se conviertan en *onryó* (por ejemplo, Tomoko), mientras que los varones parecen quedar en una especie de limbo. Así fue el caso de Ryuji, que se apareció ante su hijo y su novia en el final de *Ringu 2* para ayudarlos a escapar del pozo de Sadako.

⁵ Todas las traducciones de la versión inglesa de la novela son propias.

de sus trabajos, prefirió perseguir un afán eminentemente narrativo en vez de agitar conciencias.

Respecto a por qué el escritor introdujo como antagonista de su historia al fantasma de un hermafrodita, no somos capaces de proponer ninguna razón de peso, salvo que quisiera dotar a su personaje con el don de la excepcionalidad. De hecho, en cierta parte del libro Asakawa reflexiona sobre cómo el sistema binario del universo (dios/demonio, luz/oscuridad) en su origen hubo de ser perfecto, esto es, formado por una esencia única y sublime (Suzuki, 2003: 200). Sadako no dejaría de ser el epítome de esa idea, hombre y mujer en uno solo, rasgo físico extraordinario como superficie de su verdadera singularidad: la capacidad extrasensorial.

2. *J-HORROR* Y TERROR NEUTRO

Como decíamos al principio, desde su mismo estreno *Ringu* pasó a ser un incuestionable hito del género de terror cinematográfico. *A priori* esto hubiera sido improbable si consideramos la gran especificidad folclórica de la cinta, pero es obvio que aquel lenguaje estético impresionó a los espectadores más allá de cualquier determinismo étnico o cultural. Uno de los aspectos visuales más cautivadores fue el uso del cabello como fetiche del horror, aunque es justo reconocer que el filme de Nakata no fuera pionero en este sentido, sino más bien el que proyectara su popularización en el resto del mundo.

En la película la función del pelo es similar a la que tendría una máscara⁶, pues casi en todo momento esconde tras de sí el rostro de Sadako. Si nos detenemos un segundo llegaremos a la conclusión de que ocultar la naturaleza física del monstruo es si cabe más aterrador que mostrarla sin reservas, y no es extraño que durante gran parte del metraje nos cuestionemos cuán horrible podrían llegar a ser aquellos rasgos faciales. Es más, tan solo al final de la narración se podrá apreciar uno de los rasgos de Sadako, ese ojo ciclópeo y tan deforme que incluso potencia la contradictoria ansiedad de imaginar el resto de facciones en conjunto. Ya en la secuela, la cara del fantasma se nos muestra con todo lujo de detalles; aunque terrorífica, no deja de ser la encarnación de un temor hasta entonces estrictamente psicológico y, por tanto, resulta bastante menos compleja.

Yendo a una justificación antropológica o lingüística, debemos apuntar que el término *pele* en idioma japonés suena exactamente igual que el vocablo *dios* (*kami*, 神, 'dios'), aunque sus *kanjis* sean distintos (*kami*, 髪,

⁶ En el *kabuki* muchos espectros ya aparecían con el cabello cubriendo su rostro.

'pelo'). Casualidad o no, desde antiguo existe la creencia de que el cabello disponía de un espíritu propio, razón por la que se le daba tanta importancia a su estética y tratamiento (Escobar, 2008: 129). Si nos atenemos a lo anterior sería más fácil razonar por qué algunos *yūrei* son representados con un cabello *gorgóneo* y tentacular, prácticamente como si el pelo fuese un apéndice aparte del espectro, y sin embargo, bajo su control y dominio.

No por evidente dejaremos de subrayar el hecho de que el cabello largo sea un rasgo femenino en la mayoría de las civilizaciones. En Japón los hombres también solían dejarlo crecer en algunas etapas históricas, pero en ningún caso hasta el punto de las mujeres. Por consiguiente, que las lenguas negras de cabello largo constituyan un cliché tan reiterativo en el *J-horror* no hace sino corroborar su trasfondo vindicador, ya que esgrime uno de los atributos más evidentes de la feminidad como arma psicológica, e incluso física, contra sus víctimas.

Tampoco olvidemos la creencia generalizada de que el cabello sigue creciendo aún después de la muerte, razón por la que algunos espectros del cine japonés presentan cabelleras antinaturalmente largas. Si bien el tema se ha sugerido constantemente en la literatura o el teatro⁷, ha sido la imaginería del cine el factor relevante para consagrar el fenómeno. Un ejemplo es el episodio «Kurokami» ('pelo negro') de *Kwaidan*, cuya adaptación cinematográfica por parte de Masaki Kobayashi hace que el pelo emane más pavor que la misma esposa muerta del protagonista. En este punto también es insoslayable la espeluznante leyenda de la muñeca Okiku, en la actualidad guardada en el templo budista Mannenji de Iwamizawa por el "antinatural y constante" crecimiento de su cabello.

Como es de suponer, la gran mayoría de datos anteriores son comprobables en casi la totalidad de *kaidan eiga*, pero existen algunos casos donde se hiperboliza este factor hasta erigirlo en un pilar narrativo. En esa línea no podemos dejar de nombrar la saga de *La Maldición* (*Ju-on*, 2002) con especial remembranza de su secuela, *La Maldición 2* (*Ju-on 2*, 2003). Pocos años después llegaron *The Wig, la peluca asesina* (*Gabal*, 2005), cuyo nombre deja poco lugar a la imaginación del lector; y sobre todo *Exte: hair extensions* (*Ekusute*, 2007), impregnada a conciencia de un tono cuasi-cómico por su afamado director Sion Sono, y por tanto más cerca de la parodia que del terror propiamente dicho.

Aparte, la relación entre la película de Nakata y el teatro *kabuki* era poco menos que inevitable. Al fin y al cabo fue este tipo de escenificación

⁷ Es interesante destacar las grandes cantidades de cabello falso usadas para impresionar a los espectadores de *kabuki* en algunas obras de temática espectral, como la célebre *Tokaido Yotsuya Kaidan*.

el que terminaría por asentar las claves visuales del *yūrei*, y Sadako se ajusta casi a la perfección a aquellos patrones originales. Tan solo deberíamos sustituir el clásico *katabira* blanco por un camión del mismo color y largura, lo cual configura un aspecto casi indiferenciable desde la distancia, y el pelo liso en lugar del encrespado, más allá de que ambos estilos se acojan a una simbología similar.

Al *kabuki* también debemos agradecerle la tan característica forma de desplazarse de Sadako. De hecho la actriz que la interpreta, Rie Inō, se esforzó en remarcar sus movimientos y gestualidad facial al estilo de los *onnagata*⁸, algo esencial para conseguir una actuación sensible en teatros enormes y con gran parte del público observando desde gran distancia. La cuestión relevante es que si apreciamos esa mímica impostada a pie de cámara y no a treinta metros obtendremos una sensación del todo antinatural en los ademanes. Un ejemplo es la expresión del ojo desorbitado de Sadako que aparece en la gran mayoría de portadas de DVD internacionales, desde luego típica en el *kabuki*, pero que al ser mostrada en *plano detalle* confiere un aspecto sin duda grotesco. Por si fuera poco, la conocida escena final de la TV se filmó ejecutando los acentuados movimientos de la intérprete hacia atrás, siendo posteriormente invertidos en posproducción para que la acción fuese apreciada hacia delante por el espectador⁹. El efecto motriz resultante es inverosímil para cualquier ser natural, pero se ajustaría al de una entidad foránea y turbulenta, que holla nuestro plano existencial tan solo para expandir su odio afligiendo a sus víctimas.

Tampoco hemos de olvidar la influencia del *ankoku butō* en los radicales movimientos del fantasma. Esta suerte de danza extravagante y consternadora fue concebida después de la II Guerra Mundial por los artistas Kazuo Ōno y Tatsumi Hijikata, quienes, aún traumatizados por haber sobrevivido a los bombardeos atómicos, decidieron inspirarse en los abruptos estertores de los quemados por las explosiones para crear un tipo de expresión escénica. Comúnmente, el baile contempla la alternancia entre ademanes lentos, bruscos e imaginativos, intentando expresar el sufrimiento padecido por el hombre expuesto a la arbitrariedad del cosmos. Ello, unido al maquillaje blanco de los artistas que representan la función, nos evoca particularmente el aspecto y sentimientos negativos inherentes a un alma descarriada como es el caso del *onryō* (Soler, 2008: 23).

⁸ Actores *kabuki* que encarnan el papel de mujeres.

⁹ Este recurso ya fue utilizado por David Lynch en las escenas oníricas de la habitación roja aparecidas en *Twin Peaks*.

Como vemos, la adaptación cinematográfica de *The Ring* alberga tras de sí una enorme cantidad de referencias al folclore de su país. Las características son tan singulares que solo a partir de este filme se comenzó a tipificar el *J-horror* como un género reconocible, prácticamente como si Hideo Nakata hubiera sentado un canon: mujeres fantasma de cabello larguísimo, tez blanca, movimientos espasmódicos y ansias de venganza interactuando con un medio tecnificado. Ahora bien, ¿por qué no se reconoce a Koji Suzuki como el padre de este fenómeno aun siendo el autor de la novela original?

Si le echamos un vistazo a las apariciones fantasmales de la Sadako literaria ninguna es tan explícita como en su contrapartida cinematográfica. Es más, casi siempre conllevan un sutil enrarecimiento de la atmósfera, tal vez el descenso de la temperatura y, la mayoría de las veces, distintos tipos de sugestión. Así ocurrió con el olor a putrefacción que sirvió como mortal prefacio a Tomoko, la encarnación de su propia calavera ante Asakawa en la lóbrega humedad del pozo o la visión de Ryuji descomponiéndose ante el espejo justo antes de fallecer. Ahora bien, ninguna de estas manifestaciones lleva aparejada una descripción ni tan siquiera básica de Sadako, de modo que hemos de suponer que la proyección fantasmal es equivalente a su aspecto en vida: una mujer andrógina, bellísima y de gran altura, tal vez con signos de descomposición.

Nada encontramos, sin embargo, de las largas lenguas de melena negra o referencias al arte escénico japonés comunes a su transducción cinematográfica. Veamos ahora otros espectros creados por Koji Suzuki, en este caso pertenecientes a los relatos «Agua que se agita» y «Un crucero de ensueño» respectivamente:

En la sombra de los postes de hierro que sostenían el tanque se veían dos elementos similares a unos cordones que se balanceaban. Al forzar la vista, distinguió que una pequeña sombra oscilaba debajo del tanque. A Yoshimi le extrañó que desde su posición solo viera la sombra y no el objeto que la proyectaba. Una niña acurrucada debajo del depósito suspendido..., esa fue la imagen que se formó en la mente de Yoshimi (Suzuki, 2015: 31).

—Un niño está agarrando... la quilla.

Enoyoshi contuvo el aliento. De pronto, se formó en su mente la imagen del cadáver de un niño ahogado agarrado a la quilla.

—Se parecía a aquella muñeca, Dakkochan, que estuvo de moda hace mucho tiempo; aunque tenía la cara hinchada como un globo (Suzuki, 2015: 123).

Una simple sombra y un cadáver abotargado. En función de las vagas relaciones anteriores podríamos afirmar que el terror propio de Koji

Suzuki, si bien se contextualiza en Japón, podría desarrollarse en cualquier otro país del mundo y no resentirse, puesto que carece de todos los códigos explotados en el *J-horror* salvo uno: la relación de los muertos con el agua. Arriba tenemos los fragmentos de su notable compendio temático *Dark Water*, del que llegaría a decir: «escribí este libro inspirado por el sonido de las olas que llegaban a mi habitación desde la bahía de Tokio» (Suzuki, 2015: 215). Pero más allá de la evidente influencia del océano sobre la creatividad artística de un isleño, la literatura de Suzuki es más psicológica que explícita, más reflexiva que visual. Se nota, incluso, la influencia del naturalismo francés que enseñó en la universidad de Keio, a través de una prosa limpia, sin artificios, unida al tono impersonal de la narración.

Por consiguiente, Suzuki se reserva el mérito de haber creado un notabilísimo *thriller* de investigación, casi detectivesco y aderezado con tintes sobrenaturales, aunque nunca el de haber sido el pionero en exportar un rasgo tan japonés como los *yurei* en su vertiente más canónica. Eso es patrimonio exclusivo de Hideo Nakata y su reescritura cinematográfica, copiada hasta el agotamiento.

1. VIRUS Y TECNOLOGÍA

La narrativa de terror a menudo usa elementos sobrenaturales como figuras metafóricas para advertir sobre otros tipos de peligros más reales. En ambas versiones de *Ringu* podemos observar esta dinámica, aunque los trasfondos sean tan opuestos como para dedicarles un análisis por separado. En el caso de *The Ring* de Suzuki es evidente la analogía entre la maldición de Sadako y la expansión de un virus, algo atestiguable en la misma reflexión final de Asakawa:

Tienes que enseñársela a alguien que no la haya visto nunca. Y a medida que la cinta se multiplicara, cada vez más copias serían necesarias. ¿Hasta dónde se expandiría aquel círculo? A la gente le afectaría su miedo a la enfermedad y aquella cinta de video apestada se extendería por toda la sociedad en un abrir y cerrar de ojos... En medio año casi todo Japón se habría convertido ya en portador y la infección se propagaría al resto del planeta... (Suzuki, 1991: 282).

En realidad, asemejar la maldición de un fantasma con una afección no tendría por qué ser tan extraño. De hecho, los virus son imposibles de observar en condiciones ordinarias y en varios momentos de la historia se han achacado los efectos de la enfermedad a posesiones demoniacas o fantasmales. Podríamos llegar a afirmar, incluso, que el virus habita en la frontera entre los seres vivos y no vivos, por su misma naturaleza nociva y microscópica.

Pero decíamos que la figura del fantasma actuaría como alusión indirecta al virus, cuando en realidad la cuestión iría mucho más allá. Retrocedamos al momento en que Sadako es violada por el Dr. Nagao, recordémoslo, un enfermo de viruela. Nosotros pensamos que cuando la antagonista murió estaba contagiada de la enfermedad tras el contacto sexual. De alguna forma, Sadako fue capaz de asimilar el *modus operandi* del virus para sobrevivir —el contagio y la expansión— a la hora de imprimir sus vivencias en el tubo catódico situado encima de su tumba/pozo. Según lo visto, no sería muy descabellado afirmar que la Sadako de Suzuki es un espectro a medio camino entre el alma humana y una enfermedad propiamente dicha.

Ahora viajemos a finales de los 80 y sobre todo de los 90, época en la que Suzuki redactó *The Ring*. En 1982 los infectados de SIDA se podían estimar en unos cien mil a nivel global, aunque la cifra se multiplicó por trece a finales de esa misma década¹⁰. Es fácil suponer cómo los relatos sobre el padecimiento sin límites de los infectados por el VIH resultaban más espeluznantes que cualquier tipo de ficción. Hablamos de una pandemia mortal, difícilmente controlable y sin ningún tipo de tratamiento, un temor que sin duda se infiltraría inconscientemente en las narrativas coetáneas al fenómeno, cuando no se introdujeron a sabiendas con el objetivo de explotar ese desasosiego palpable a nivel planetario.

La visión del sexo como una práctica potencialmente peligrosa es otra de las posibles lecturas que podemos extraer. Recordemos la muerte de la pareja mientras mantenían relaciones sexuales en el interior del coche, o el origen mismo del poder alcanzado por Sadako: una infección transmitida durante un contacto sexual. También en el relato «Agua que se agita», perteneciente a la colección de cuentos *Dark Water*, la protagonista sentía una aversión absoluta hacia el sexo:

No veía ningún rasgo de su exmarido en su hija. Era un verdadero consuelo. Ni una sola vez había disfrutado de las relaciones sexuales. No conocía otra palabra que sufrimiento para expresar sus vivencias al respecto. Sin embargo, en el mundo se habla mucho de sexo. Tampoco podía entenderlo. Al parecer, una alta barrera insuperable la separaba de los demás (Suzuki, 2015: 22).

A priori este trasfondo conservador no suele ser común en la literatura japonesa por la misma naturaleza de su ética y moral religiosas, pero ya hemos visto unas páginas atrás cómo en Koji Suzuki existe una influencia occidental evidente en cuanto a cultura se refiere. En una línea similar se

¹⁰ En línea:

<https://www.elmundo.es/salud/2016/10/26/5810dd5046163f1a4f8b457b.html>.

pronunció el crítico Antonio José Navarro¹¹ sobre *It follows* (David Robert Mitchell, 2014), aunque este tipo de conjeturas casi siempre dependa más de los ojos que miran que de cualquier aspecto científicamente tangible.

Respecto a Nakata, uno de sus logros visuales más reseñables fue extraer al típico *yirai* de los contextos clásicos e injertarlo literalmente en medio de la modernidad urbana. Y por todos es sabido que la tecnología recorre como venas invisibles las entrañas de las actuales urbes, *ergo* no sería extraño tropezar dentro del *neo-kaidan* con espectros en ascensores reemplazando a las antiguas encrucijadas de los caminos, en centros comerciales de alta gama en vez de bosques, en informatizados cuartos de baño en lugar de pantanos y, por supuesto, en aparatos electrónicos actuando como trasunto de los antiguos cementerios.

Y aquí es precisamente donde deseábamos llegar; la interacción del fantasma con el medio técnico o informático no es simplemente una cuestión coyuntural propia de la nueva época, sino que más bien responde a una necesidad crítica de advertir sobre los peligros potenciales de extralimitarse en el uso de las nuevas tecnologías. El recurso narrativo funciona a la perfección, pues posee la virtud de convertir objetos cotidianos con los que estamos familiarizados en iconos del horror, algo parecido a lo que consiguió Spielberg con la playa, espacio de ocio desvirtuado en *Tiburón* (*Jaws*, 1975), o antes Hitchcock con uno de los pocos distritos de relax que aún quedan para el hombre moderno: la bañera.

El sentido *tecnofóbico* de *Ringu* y el *neo-kaidan* responde a las mismas motivaciones que originaron Godzilla o todo el caudal de ficción *cyberpunk* en el *manga* y el cine. Después de todo, la relación entre los japoneses y el desarrollo siempre fue tumultuosa, en gran parte debido a su inmovilismo político y sus conocidas reticencias a relacionarse con el exterior. Cuando finalmente hubieron de abrir sus fronteras, los nipones asimilaron toda la tecnología a la que hasta entonces habían dado la espalda. Así evolucionaron de administrarse casi feudalmente en 1868 a ser la principal potencia electrónica en la década de los 70 del siglo XX, con compañías como Panasonic, Sanyo o Sony a la cabeza. Obviamente, el impacto sociológico de este fenómeno secular haría mella en el mundo de las mentalidades japonés, máxime existiendo episodios traumáticos como el de las bombas atómicas de por medio. Si a ello sumamos que tanto la literatura de Suzuki como la adaptación al cine de Nakata crecieron bajo el influjo del paranoide *efecto 2000*, terminaremos de evidenciar la

¹¹ En su conferencia «Traumas y mutaciones del actual cine de horror norteamericano. Estado de la cuestión», para el *I Encuentro multidisciplinar sobre el terror, la ciencia ficción y lo fantástico* (Universidad de Málaga, 25 de octubre de 2017).

connotación aviesa de la ciencia y el desarrollo “mal entendido” en este subgénero del *yūrei-eiga*.

Naturalmente es fácil hallar múltiples paradigmas de lo anterior a lo largo de la película. Recordemos el suicidio de Shizuko, mujer tradicional y provinciana incapaz de resistir los estudios a los que se estaba sometiendo, en quizá una alegoría de las dificultades de aclimatación del pueblo japonés a la nueva realidad técnica; también las imágenes distorsionadas en las fotografías de quienes habían caído bajo la maldición de Sadako, a nuestro entender una clara alusión a la artificialidad y falsedad de unas instantáneas destinadas a imposter sentimientos de cara al exterior, más aún con el asentamiento de las *redes sociales*; aunque por encima de lo demás está la TV, piedra angular que vertebra la casa contemporánea, y que tanto mal puede acarrear a quienes la visionan —o escuchan— inconscientemente.

Según nuestra teoría tecnofóbica, cobra sentido que la escena de Sadako, irrumpiendo espasmódica desde la pantalla de la TV, sea exclusivo patrimonio del filme. Recordamos pocas imágenes más impactantes a lo largo del terror universal y una de las razones para justificarlo la ofrece el profesor Malpartida: el plano frontal levemente escorado del *onyō* saliendo del televisor nos implica a los espectadores como si fuéramos personajes mismos de la historia (2014: 115). Al fin y al cabo, nosotros también hemos visto la cinta, por lo que se genera un curioso juego de carácter metafílmico. Por el contrario, esto no sucede en los *remakes* coreano (*The Ring Virus*, 1999) y norteamericano (*The Ring*, 2002), en esa línea tan conocida de proscribir las pequeñas sutilezas de las originales en pro de distintos activos más rentables.

La crítica desde luego se proyecta en general sobre el avance tecnológico, pero también lo hace centrándose en la TV concretamente, como dice Julio Ángel Olivares, «de poder coaccionador y deshumanizador, instrumento de subyugación de masas, esclavizadora al dictado de las grandes corporaciones» (2005: 46). Y es que la sociedad nipona de posguerra se ha redefinido en torno a la caja tonta sin cuestionarse si las retransmisiones son beneficiosas, negativas o sencillamente irrelevantes. El hecho consumado nos habla de dos generaciones de japoneses que han vivido dependientes de la pantalla en sus diversas formas, degenerando a veces en casos extremos de observancia como sucede con los *hikikomori*, evolución natural de quien “vive” lobotomizado y absorto en la desinformación, que pasa a estar después exclusivamente hiperinformado.

O. EL FIN DE LA CUENTA ATRÁS: TRASVASE ENTRE LA LITERATURA Y EL CINE

Si bien *Ringu* es una historia multi-formato eminentemente narrativa¹², su disposición artística nos habla de un trasfondo muy complejo. Se podría decir que detrás de lo obvio se esconde lo *a priori* inaprensible, en forma de parcelas de reinterpretación múltiples que hablan largo y tendido del carácter poliédrico de la obra. Ejemplo claro es el tono subjetivo de la cinta maldita que ejerce vertebrando cada relato, sin duda alguna un conjunto de imágenes codificadas y de interpretación más o menos abierta. El tono umbrío, gris y cenizo de esa unidad narrativa que es el metraje ficcional, consigue extenderse a cada página y fotograma del metraje real —es decir, el libro y la película en sí mismos— apreciándose muy pocas excepciones o *rara avis*.

De especial mención es el culmen de esta progresión rítmica que supone el falso clímax del pozo, momento en que se halla el esqueleto de Sadako, simple resto putrefacto cuyo descubrimiento en nada condiciona la expansión de *The Ring*. Es muy interesante cómo Koji Suzuki y más tarde Hideo Nakata consiguieron relajar al lector/espectador haciéndole creer lo contrario, amparados en tantas y tantas decenas de historias donde el hecho de sacar a la luz los restos del maltratado supone el apaciguamiento del espíritu vengador.

Y ahora vienen los particularismos. *Ringu* es una historia narrada en dos lenguajes distintos: el literario y el cinematográfico. Suponer que uno está por encima del otro es un vicio extendido entre los consumidores, en gran medida por el superior y trasnochado estatus de la literatura respecto al cine. Dar por hecho que un libro es mejor que su adaptación cinematográfica (o viceversa) obviando el texto resultante, es similar a empecinarse en defender el sistema de programación *Python* en vez del *Java*, sin considerar la pericia del programador o la eficacia de su producto final.

Tampoco hemos deseado sumergirnos en el complejo océano de la narratología o la hermenéutica, pero es necesario valorar un par de aspectos a nuestro juicio esenciales a la hora de entender las eventuales disimilitudes entre el hipotexto y el hipertexto: a saber, la sensibilidad del creador y el tiempo necesario para consumir cada formato. En relación al primer caso, ya hemos visto cómo las circunstancias de Koji Suzuki fueron capitales a la hora de despojar a su obra del folclorismo típicamente japonés, del mismo modo que Hideo Nakata injertó parte de

¹² Pues hay películas que no tienen por qué serlo, en la línea marcada por el cine de David Lynch, David Cronenberg y sobre todo Terrence Malick, por poner tan solo algunos ejemplos.

sus propias vivencias en su reescritura cinematográfica. Por otro lado, cuando el típico *fanboy* clama por la ausencia de algún personaje o cierto episodio en una adaptación filmica, pasa por alto el hecho de que el cine está confeccionado para consumirse de una sola vez, mientras que la lectura de un libro permite un número de recesos al gusto del lector.

El ritmo, por consiguiente, constituye uno de los principales logros a conquistar tanto por parte del escritor como del cineasta/guionista, aunque en el segundo caso la cuestión adquiriera incluso mayor relevancia a la hora de dirimir el éxito o fracaso de una obra. Entre los factores para explicarlo destaca la misma condición de quien acude a las salas de cine a visionar un filme, siempre más cercano al deseo de entretenerse que de consumir un producto cultural e intelectual. En otras palabras, si Peter Jackson consideró prescindible el capítulo de Tom Bombadil en su adaptación de *El señor de los anillos* por pensar que rompía la sinergia de una aventura recién comenzada, es igualmente entendible que Nakata, por ejemplo, descartase incluir el fragmento en que Shizuko se sumerge en el fondo marino para rescatar la estatua del asceta, razón por la cual quedó encinta de Sadako. Sencillamente, su inclusión desbarataría la estructura y el nuevo carácter impreso por el director a su transducción cinematográfica.

Es fácil encontrar a quien defienda la mayor relevancia del filme respecto al libro entendiendo su desmedida influencia ulterior. Fundamentos innovadores como el rol perturbador desempeñado por el cabello en la visualización del fantasma, o la grotesca y desasosegante forma de desplazamiento en los espíritus, conquistaron a los amantes de este tipo de películas sin necesidad de conocimientos determinados. De ahí la propagación masiva de copias literales proyectadas por casi la totalidad de industrias de cine asiático, por no mencionar el terrorífico fenómeno, en su acepción más negativa, de los burdos *remakes* estadounidenses.

Por supuesto, el calado de la cinta de Nakata ha resonado en mayor medida que el texto de Suzuki, aunque en loor de la verdad quizás estemos tan solo ante un dilema perspectivista. Si nos detenemos a reflexionar, el *Ringu* audiovisual triunfó por importar un nuevo y exótico resorte de espanto al resto del mundo, si bien dentro del mismo Japón el tratamiento verdaderamente inusual respondería al esquema de Suzuki, mucho más psicológico y desprovisto de tópicos visuales nipones. Entonces, ¿cuál de los formatos se merece un mayor reconocimiento? Si aún ronda esa pregunta por la mente del lector no hemos conseguido nuestro objetivo. En caso contrario, únase a defender el relato como un ente vivo, cambiante y sensible a las nuevas miradas surgidas con el paso del tiempo, pues nadie, ni el propio autor original, debería mantener cautiva una obra.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ESCOBAR, Almudena (2008), «El cabello femenino en Japón», en E. Barlés y V. D. Almazán (coords.), *La mujer japonesa: realidad y mito*, Universidad de Zaragoza, págs. 129-154.
- MALPARTIDA, Rafael (2010), «Dos estéticas del horror: Hideo Nakata y Takashi Shimizu (literatura, cine y remakes)», en S. Robles Ávila (coord.), *Cine fantástico 100% Asia*, Universidad de Málaga, págs. 259-279.
- MALPARTIDA, Rafael (2014), *Espectros de cine en Japón. Entre la literatura, la leyenda y las nuevas tecnologías*, Gijón, Satori.
- MÍGUEZ SANTA CRUZ, Antonio (2016), *El fantasma en el cine japonés de posguerra. De rasgo folclórico a icono feminista* [Tesis Doctoral], Universidad de Córdoba.
- MOSCARDÓ, José (2012), *Horror Oriental*, Madrid, Arkadin.
- OLIVARES, Julio Ángel (2005), *The Ring. Una mirada al abismo*, Madrid, Jaguar.
- SOLER, Juan (2008), «Butoh (1959-2009). Medio siglo de rebelión en la danza», *Acotaciones. Revista de investigación teatral*, 20, págs. 23-46.
- SUZUKI, Koji (2003), *The Ring*, Londres, Harper Collins.
- SUZUKI, Koji (2015), *Dark Water*, Gijón, Satori.

Fecha de recepción: 06/08/2019.

Fecha de aceptación: 12/09/2019.

**De la palabra a la imagen:
Dark Water, un cuento de fantasmas**

**From the word to the image:
Dark Water, a ghost tale**

JOSÉ EDUARDO BAZÁN GUZMÁN

Universidad Iberoamericana, Ciudad de México

eduard_hp_2@hotmail.com

ID ORCID: 0000-0002-3708-2789

Resumen: Las películas que están basadas en libros, suelen ser valoradas de acuerdo con su fidelidad respecto a la historia original. Una forma de revalorizar estas películas es analizándolas como una nueva lectura del original. En el caso de la película *Dark Water* (*Honogurai mizu no soko kara*) del director japonés Hideo Nakata, a partir de fórmulas narrativas se puede identificar y comprender cuáles son las ganancias que el relato de Koji Suzuki obtuvo en el traslado al cine.

Palabras clave: Adaptación filmica, Cine de terror japonés, Hideo Nakata, Koji Suzuki, *Dark Water*.

Abstract: Movies that are based on books are usually valued according to their fidelity to the original story. One way to revalue these films is by analyzing them as a new reading of the original. In the case of the film *Dark Water* (*Honogurai mizu no soko kara*) by the Japanese director Hideo Nakata, from narrative formulas it can identify and understand what are the gains that the story of Koji Suzuki, obtained in the transfer to the cinema.

Key Words: Film adaptation, Japanese horror cinema, Hideo Nakata, Koji Suzuki, *Dark Water*.

1. LA “FIDELIDAD” COMO CRITERIO IMPRODUCTIVO

El cine, desde sus inicios, ha tenido una estrecha relación con la literatura. Ha tomado clásicos universales como, por ejemplo, *El Jorobado de Nuestra Señora* o *Los Miserables* de Víctor Hugo, hasta cuentos cortos para convertirlos en representaciones cinematográficas. A lo largo de su historia conjunta han creado una sólida simbiosis. En la actualidad, las cuestiones mercadológicas han acrecentado los beneficios de esta relación, como cuando semanas después del estreno de un *blockbuster*, la editorial relanza una edición del libro sobre el que se basó la película, con la imagen de los protagonistas en la cubierta.

Adaptar un texto para un filme siempre es tarea complicada, sobre todo si el libro ha tenido un gran éxito y se espera que la producción cinematográfica lo supere, en cuanto a taquilla se refiere. Pero más importante aún, es que se espera que la película sea “fiel” a la esencia que transmite el libro, a pesar de las precauciones que hemos de tomar con ese concepto, que ha distorsionado en buena medida los estudios sobre las adaptaciones de la literatura al cine (Stam, 2009). Cuando se activa un prejuicio como ese, que pone a la literatura en rango de superioridad sin más, se olvida a menudo que el cine también posee gran capacidad sugestiva cuando se construye a partir de textos literarios. Por ejemplo, *Carrie*, el libro escrito por Stephen King, narra lo siguiente:

Y, en un impulso ciego y repentino, reunió todo el poder que podía sentir. Algunas de las luces empezaron a echar humo. Hubo un destello deslumbrante en alguna parte cuando un cable eléctrico cayó sobre un charco de agua. Se producían sordos golpes en su mente cuando los cortocircuitos operaban inútilmente. El muchacho que estaba aferrado al pie del micrófono cayó sobre uno de los amplificadores y se produjo un estallido de chispas color morado y luego el empavesado del papel crepé que cruzaba el escenario empezó a arder. Justo bajo los tronos, un cable eléctrico de 220 voltios crepitaba en el suelo. Junto a él, Rhonda Simard, vestida con su traje de gala de tul verde, ejecutaba el espasmódico baile de un títere. Repentinamente, su traje ardió en llamas y ella cayó hacia delante sin dejar de moverse. Quizás ése fue el momento en que Carrie perdió el control. Se apoyó contra las puertas. Su corazón latía frenéticamente, pero su cuerpo estaba helado como un témpano. En su rostro lívido se destacaban dos afiebradas manchas rojas que coloreaban sus mejillas. Su cabeza palpitaba intensamente y había desaparecido todo pensamiento consciente. Se alejó de las puertas tambaleante y las mantuvo cerradas, aunque sin propósito ni plan alguno. En el interior las llamaradas se hacían más brillantes y se dio cuenta borrosamente de que el umbral había sido alcanzado por el fuego (King, 1974: 83).

Esta descripción de lo que sucedió en el baile de graduación de Carrie y que fue el desencadenante para la serie de desastres que ocurrirían, no

tiene comparación alguna con la impactante escena del filme de Brian de Palma (*Carrie*, 1976), donde Sissy Spacek, sobre un escenario en llamas, bañada en sangre, con unos exorbitantes ojos llenos de la ira más grande y a través de sus habilidades de telequinesis, cobra venganza contra todos aquellos que la hirieron. Otro ejemplo, siguiendo en la línea de Stephen King, es la formidable actuación de Kathy Bates en *Misery* (Rob Reiner, 1990) como esa psicópata obsesionada con el personaje de una novela, y de la que el mismo King refiere que es su adaptación favorita de la larga lista que se ha hecho de sus libros.

Cuando el lector de la novela se imagina lo que King relata, hay innumerables escenarios posibles en su mente, algunos más terroríficos o impactantes que otros. El cine, que no es ajeno, ni mucho menos, a esa capacidad imaginativa, puede, además, potenciar lo sensitivo mediante la tecnología. Anteriormente la vista y el oído eran los sentidos estimulados al asistir a una sala de cine; hoy en día con las recientes salas 4DX, el espectador es capaz de percibir también a través del tacto y el olfato lo que sucede dentro de la película, de manera que la afirmación de Robert Stam cobra mayor vigor: «Las películas implican una respuesta corporal de manera más directa que las novelas» (2009: 18). Por ejemplo, en la película coreana *Tren a Busan* (*Busanhaeng*, 2016), hay una escena donde descarrilla uno de los trenes donde los protagonistas tratan de huir del apocalipsis zombie. Con la tecnología 4DX, las butacas de los espectadores se mueven e inclinan simulando los movimientos del descarrilamiento, aunado al intenso chirrido metálico del vagón del tren, a las luces estroboscópicas dentro de la sala y a los golpes en los respaldos de las butacas, como si se tratase de los golpes que los protagonistas reciben en el accidente: aumentan así la respuesta corporal de la que habla Stam.

Al margen ya de este ejemplo extremo, esta respuesta se produce en todos los géneros cinematográficos, pero es muy evidente sobre todo en las películas de terror, cintas que son proyectadas en las salas de cine y donde la audiencia grita por lo que sucede en pantalla, e incluso hay quien abandona la sala por no tolerar lo que está viendo.

Las razones antropológicas de este panorama son muy conocidas (Gubern y Prat, 1979) y no voy a insistir en ellas. Lo cierto es que, a pesar de esta capacidad sugestiva del cine, la opinión generalizada suele decantarse por las novelas en detrimento de sus adaptaciones al cine, sobre todo porque se impone una cierta sensación de pérdida. La novela se ha llegado a considerar como ese original sagrado que debería ser intocable y mucho menos trasvasado a otro medio.

Existen novelas que han sido trasladadas al filme y que han dejado al público satisfecho con la forma como se llevó a cabo la adaptación, alegando que la película es “fiel” a la novela. Esta noción tan peligrosa de

“fidelidad” radica en el entendido de que a partir de las herramientas que posee el cine, fue posible extraer lo esencial de la novela original y plasmarla en imágenes. Pero, ¿qué partes de la novela son en realidad esenciales para la historia a la hora de integrarlas en el filme y cuáles no? El criterio para hacerlo es totalmente subjetivo, así que pueden hacerse dos o más versiones cinematográficas de una misma novela, con diferentes elementos cada una de ellas y aun así ser versiones supuestamente «fieles”. Por ejemplo, la versión de *It* (1990) es considerada una versión “fiel” al original de Stephen King de casi 1.000 páginas que es la novela. La versión de 2017 también es así considerada, pero estas dos adaptaciones son muy diferentes entre sí, lo que demuestra la infertilidad de dicho criterio para estudiar un trasvase de la literatura al cine.

Así que, en realidad, las adaptaciones no deberían entenderse de acuerdo con su grado de pretendida “fidelidad” al texto original, sino como nuevas lecturas de la novela, según las razonables reclamaciones del libro fundamental de Robert Stam (2009). Un concepto importante para considerar los filmes como relecturas, es el que propone Genette (1989): la *transtextualidad*. Existen diversos tipos de *transtextualidad*, es decir, diversas formas en las que un texto se relaciona con otros. Uno de estos es la *hipertextualidad*, en la cual un texto llamado *hipertexto* tiene una relación directa con otro texto llamado *hipotexto*. En este caso el texto original es un *hipotexto*, que es la fuente primigenia de la que emana el hipertexto, es decir todos los textos relacionados o basados en el original. La novela es el *hipotexto* y las sucesivas adaptaciones el *hipertexto*.

En el cine de terror japonés, existen dos buenos ejemplos. En el año de 1998 llega a las pantallas de cine una película que sembraría el miedo en el público de Japón y que sentaría las bases para el llamado *boom* del cine de terror japonés. Es *Ringu*, realizada por Hideo Nakata. Está basada en el libro homónimo de Koji Suzuki, publicado en 1991, el cual rápidamente se convirtió en un *best seller*. Es decisión del mismo escritor que sea Hideo Nakata quien lleve la batuta de dirigir la versión filmica de su libro, tras haber visto su trabajo como director en algunos cortometrajes y en su primer largometraje *Ghost Actress* (1996). Si se analizara la supuesta “fidelidad” de esta cinta con respecto al texto original de Suzuki, entonces podría juzgarse como una mala adaptación debido a los numerosos cambios que presenta, por ejemplo, respecto a los personajes. Pero, si se estudia como un producto que surge de otra visión o lectura de la historia original y que debido al medio en el que se produce, utiliza las herramientas cinematográficas a su favor para contar la historia, entonces el producto es otra interpretación de la misma historia. Para la adaptación del libro de *Ringu*, Nakata retomará elementos de las tradicionales historias de fantasmas japonesas como la historia de

Oiwa. El resultado es una cinta que contiene elementos narrativos y audiovisuales decisivos que marcaron el desarrollo de películas posteriores a ella.

El otro ejemplo, en el que voy a detenerme, contiene numerosas similitudes con *Ringu*. Es *Dark Water* (*Honogurai mizu no soko kara*, 2002), película basada en un cuento escrito por Koji Suzuki publicado en 1996 y que también será llevado a la pantalla grande por Hideo Nakata en 2005, siete años después de su éxito con *Ringu*. Nuevamente, si se analizara el cuento según el criterio de la supuesta “fidelidad”, el segundo terminaría fallando a este propósito, pero como producto que surge de una nueva interpretación del texto, el resultado es bien distinto. Vale la pena un análisis más profundo para comprender la riqueza tanto del cuento como de la cinta.

2. LA ADAPTACIÓN DE *DARK WATER* (KOJI SUZUKI, 2002/HIDEO NAKATA, 2005)

Si bien realizar un análisis contraponiendo un cuento y una película suele ser complicado debido a la notable diferencia de medio en el que se encuentran, Zavala propone una serie de fórmulas narrativas que pueden ser aplicables a cualquier producción narrativa:

En la teoría de la adaptación, la utilidad de las fórmulas narrativas consiste en la posibilidad de comparar la naturaleza incoativa y terminativa del texto literario original y el texto filmico, precisando así la manera como las condiciones de producción cinematográfica contribuyen a preservar o modificar la naturaleza original del material literario (2018: 193).

El número de páginas del cuento (21 en la traducción al español que he empleado), en apariencia, podría ser ideal para la realización de un cortometraje, pero para un largometraje era necesario adicionar elementos: prácticamente escribir una nueva historia basada meramente en los elementos esenciales que transmite el hipotexto, es decir, el original.

2.1. El suspenso narrativo

Para analizar las ganancias que presenta la película respecto al cuento original, la primera fórmula narrativa que podemos activar es el *suspenso narrativo*, que «consiste en que el espectador (o lector) sabe algo que el personaje ignora... (E s, P -s) el Espectador (E), sabe algo (s) que el Personaje (P) no sabe (-s)» (Zavala, 2018: 174-175).

En el cuento, Yoshimi relata un poco acerca de cómo llegó a vivir a ese bloque de departamentos, cómo era la vida con su marido, del que lleva cuatro años separada, y un poco acerca de la historia del edificio. Se

trata de un complejo de departamentos que debido a la burbuja inmobiliaria japonesa se vio afectado y que solo alberga oficinas durante el día, para vaciarse casi por completo durante la noche, salvo cinco inquilinos. Hasta este punto nada fuera de lo común que pudiera dar a entender al lector que algo extraño está por suceder: al contrario, parece como si el edificio donde viven es una gran oportunidad, ya que lo alquila a un precio muy por debajo de lo normal, y, además, como se utiliza para oficinas, está en muy buen estado. Es hasta el momento en el que Yoshimi y su hija Ikuko deciden subir a la azotea de su edificio, que el descubrimiento de una mochila roja con la imagen estampada de Hello Kitty comienza a despertar la duda en ella. Después de entregarla al conserje para que la exhibiera en el mostrador, esperando que su dueño apareciera, Yoshimi comienza a experimentar cierta obsesión con ella. Es en este punto cuando el lector también se da cuenta de que la mochila tiene una historia detrás y que está a punto de afectar a Yoshimi e Ikuko.

Por su parte, la película es muy distinta: desde el momento en el que Yoshimi e Ikuko llegan al edificio a ver el departamento que van a rentar, el espectador ya puede intuir que no es una buena idea mudarse ahí. Hay algo que no está bien con ese edificio, hay algo maligno en ese lugar. Es totalmente gris, se encuentra en ruinas, abandonado y muy deteriorado por el agua: es un espacio escalofriante. No es el lugar óptimo para vivir ni criar a una pequeña niña. Pero Yoshimi se ve obligada a ello porque se puede observar en escenas anteriores, que está enfrentando un difícil proceso de divorcio y, por tanto, ese departamento parece por el momento su mejor opción. La escena que dará a entender de manera más directa al espectador que en ese edificio hay fantasmas, es la del ascensor. Al llegar al edificio, Yoshimi, Ikuko y el empleado de bienes raíces entran al ascensor; en ese momento, una toma cerrada permite observar cómo una mano pequeña toma la de Yoshimi y ella sonrío pensando que se trata de Ikuko. Acto seguido se abre la puerta y la pequeña sale corriendo dejando desconcertada a su madre, que sigue sosteniendo algo en la mano. Desde su lugar el conserje observa esta escena a través de un monitor, y cuando todos abandonan el elevador, aparece en el monitor la silueta oscura de una niña acompañada de un sonido escalofriante y un acercamiento de la cámara hacia esa sombra. Este es el punto a partir del cual el espectador sabe que hay un fantasma en el edificio y que afectará a la vida de los personajes aunque ellos aún no lo sepan. Los sonidos, las actuaciones, la escenografía, la ambientación y los movimientos de cámara son elementos que permiten comprender esto, porque enfatizan el suspenso.

Cuando el empleado de bienes raíces está mostrando el departamento a Yoshimi se da cuenta de que hay una mancha de humedad en el techo.

Un sonido estremecedor, parecido al del ascensor, se escucha mientras observa la mancha, relacionando directamente los dos hechos en la película. Un acercamiento de la cámara permite ver su expresión, donde se manifiesta no la preocupación por una simple gotera, sino por algo más oculto. Yoshimi decide mudarse al departamento, y en su primera noche, al observar el techo con cara de extrañeza, encuentra la gotera mientras se escucha levemente un sonido escalofriante parecido a los anteriores, lo que permite al espectador darse cuenta de que esa filtración de agua traerá problemas insospechados. Si una gotera siempre es un problema molesto en un hogar, lo es más si viene acompañada de una presencia fantasmal.

2.2. La sorpresa

La siguiente es la fórmula de la *sorpres*a: «(N s, E -s), que se lee de esta manera: el Narrador (N), sabe algo (s) que el Espectador (E) no sabe (-s). El espectador puede saber que *algo* va a ocurrir, pero ignora *qué* será o *cuándo* va a ocurrir» (Zavala, 2018: 176).

En el cuento, el lector sospecha que algo va a ocurrir cuando Yoshimi vuelve a subir a la azotea con su hija Ikuko. En el momento en que está por abrir la puerta, la asalta un mal presentimiento y posteriormente encuentra de nuevo la bolsa roja tirada en el mismo lugar. Yoshimi acude de noche a la azotea pensando que Ikuko fue a recoger la bolsa y cuando entra al ascensor siente una presencia, que le reafirma al lector que algo sobrenatural está ocurriendo en ese edificio:

Quizá fuese solo su imaginación, pero incluso le pareció que la temperatura había bajado de repente en aquellos tres metros cuadrados. No estaba sola. Había una presencia en el ascensor. Sentía en el abdomen el aliento de alguien, un aliento como el que se transforma en vapor blanco los días fríos de invierno (Suzuki, 2015: 15).

Después de estas líneas sería lógico que el lector esperara la aparición o presencia de un fantasma o que comenzaran a ocurrir sucesos paranormales, pero como indica la fórmula, no sabe qué será, ni cuándo ocurrirá.

La película, por su parte, muestra una sucesión de pistas que permiten al espectador inferir que algo siniestro está por acontecer. En un primer plano se muestra que la gotera ha crecido. Un acercamiento de la cámara al rostro de Yoshimi muestra que eso ya se está volviendo una preocupación para ella. Luego decide tomar un vaso con agua del grifo y para su sorpresa y espanto, el agua está sucia y contiene un mechón de cabello negro. Mientras observa el vaso, el espectador escucha nuevamente un sonido similar a los que se escucharon en el ascensor y

cuando observó la gotera. Quiere decir que todos estos elementos están relacionados entre sí y son indicios de algo. Aquí el director retoma elementos de su anterior película *Ringu* y que no aparecen en el cuento de Suzuki, uno de ellos, el negro cabello de Sadako que es una característica inherente a los fantasmas vengativos femeninos tan bien estudiados por Antonio Míguez Santa Cruz (2016), que permean en las historias de fantasmas japonesas y en la filmografía de terror de la posguerra, de las cuales Nakata se embebió.

Otro de los elementos que Nakata decide integrar de manera más presente en el filme es el agua. El crecimiento de la gotera y su constante flujo es un indicio de que el mal sigue ahí y acecha cada vez más. Durante toda la película hay presencia de agua alrededor de los personajes, pero una de las escenas que mejor lo demuestra es cuando Yoshimi se queda dormida mientras está recostada en una orilla de la cama. El director muestra lo que ella está soñando en una especie de *flashback*. Sueña con la pequeña Mitsuko caminando bajo la lluvia hacia el edificio en el que ella vive actualmente. Cuando despierta se da cuenta de que Ikuko no está a su lado en la cama, así que corre a buscarla, primero a la azotea y después al departamento que se encuentra en el piso superior al de ella, y donde ha visto una sombra asomada por la puerta. Al entrar, la escena es surrealista: literalmente está lloviendo dentro del departamento. El agua escurre de las paredes y del techo. El lugar es gris, oscuro y frío, y se encuentra inundado. La llave del fregadero está abierta por completo y el agua cae a borbotones. Mientras camina dentro del departamento, una pequeña figura se acerca a ella. Es Ikuko, que camina sonámbula. Cuando Yoshimi la carga, puede ver detrás de ella, sobre la pared, la sombra de Mitsuko en un acercamiento de la cámara, y el espectador vuelve a escuchar el mismo sonido escalofriante de las veces anteriores. Impresionada y sin apenas poder reaccionar, trata de salir del departamento con Ikuko en sus brazos. Al salir y ver un letrero colocado sobre la puerta, comprende que ese es el antiguo departamento donde vivía Mitsuko, la niña que se encuentra perdida. El uso del agua como asociación con los fantasmas es recurrente en la literatura de Suzuki: tanto en *Ringu* como en *Dark Water*, los depósitos de agua fungen como una tumba, Sadako en el pozo y Mitsuko en el tanque. Se trata del agua corriente, que simboliza la vida, frente al agua estancada y putrefacta, que se asocia con la muerte:

La ensoñación comienza a veces delante de agua limpia, llena de inmensos reflejos, que murmura con músicas cristalinas. Concluye en el seno de un agua triste y sombría que transmite extraños y fúnebres murmullos (Bachelard, 2003: 77).

Nakata aprovecha esto para mostrar de manera muy sugerente la aparición fantasmal: la manifestación de Mitsuko está precedida por el agua.

En un momento determinado, después de que Yoshimi llegara corriendo desesperada a recoger a Ikuko a la escuela, hay un diálogo muy interesante. En un plano ligeramente en picado por encima del hombro de Ikuko, se puede ver a Yoshimi con cara de tristeza, pero muy determinada, mientras le dice a su hija: «Puedo enfrentarme a cualquier cosa, mientras estés conmigo». Este diálogo refuerza la idea que venía gestándose desde las primeras escenas: hay un fantasma en el edificio, algo va a ocurrir y la protagonista tendrá que enfrentarse a ello completamente sola.

Yoshimi acude a quejarse de la gotera al conserje, que no le hace mucho caso, ni le da importancia al asunto. Es la primera señal de que tendrá que enfrentarse en solitario a lo que viene. Cuando lleva a su hija Ikuko a su primer día de clase en su nueva escuela, el director le ofrece buena impresión al inicio, pero él y una profesora regañan a un niño de una manera nada adecuada para su edad, lo que sorprende duramente a Yoshimi. Esa es otra señal de que Yoshimi e Ikuko tampoco contarán con el apoyo de la escuela y se encuentran solas frente a lo que viene.

2.3. Inicio y fin de las narraciones

Zavala también propone fórmulas para el análisis de la narratología incoativa, para analizar el inicio y el fin de la narración. En este caso el cuento tiene un inicio clásico:

La Fórmula del Inicio Clásico es $[PG(t, e) \rightarrow PP(t, e)]$. El Plano General (PG) es una visión panorámica, de conjunto, que permite conocer el contexto donde ocurrirá la historia y quiénes son los personajes que participan en ella. El Primer Plano (PP) es una perspectiva donde se observa un detalle, es decir, algo muy particular que podría no ser percibido con precisión al observar un Plano General (2018: 181).

Suzuki inicia el relato con Yoshimi tomando un vaso con agua y a partir del sabor desagradable comienza a desarrollar todo el contexto general del cuento. Hace cuánto tiempo que Yoshimi e Ikuko llegaron a vivir a ese edificio, dónde está ubicado, qué edad tiene Ikuko, la burbuja inmobiliaria que le permitió alquilar ese departamento a excelente precio..., es decir, la vida desarrollándose con normalidad.

Al contrario que el cuento, la película tiene un inicio posmoderno:

La Fórmula del Inicio Posmoderno es $\{PM(i) = \Sigma [C(i) + M(i)]\}$, lo cual significa que en el Inicio Posmoderno, PM(i), coexisten (Σ) un inicio clásico, C(i), y un inicio moderno, M(i). El inicio posmoderno es al

mismo tiempo clásico y moderno; cerrado y abierto; contiene rasgos tradicionales y rasgos experimentales; resuelve los enigmas narrativos y al mismo tiempo plantea nuevos enigmas (Zavala, 2018: 188).

El inicio posmoderno lo marca la escena inicial, donde Nakata muestra a la protagonista Yoshimi de niña, observando la lluvia mientras espera a alguien. Se intuye que es a su madre o podría ser a su padre. Un corte posterior a esa escena muestra a la Yoshimi adulta observando absorta la lluvia. Esto permite, en un primer momento, entender la relación que tiene Yoshimi con el agua, pero a la vez plantea la incógnita acerca de su infancia y qué relación podría tener para el desarrollo de la película. El agua le trae recuerdos de abandono por parte de sus padres. Después, surge la parte del inicio clásico que presenta la situación: Yoshimi se está enfrentando a un duro divorcio y está peleando por la custodia de su hija, a partir de lo cual se intuye que este será el desencadenante para la avalancha de sucesos que están por acontecer.

Aunado a esto, Yoshimi se encuentra en búsqueda de trabajo, su vida ha dado un giro de ciento ochenta grados, ahora tiene que compaginar todas sus actividades para poder cuidar a su hija y que no sufra el mismo abandono que ella sufrió, y que Nakata mostró al inicio del filme. Todo esto suma para crear la atmósfera de soledad y desesperación que poco a poco se va apropiando de la protagonista. La actuación de Hitomi Kuroki logra crear empatía con el espectador, que poco a poco va sintiendo la misma desesperación y ansiedad que ella.

En el desenlace del cuento y la película, el tipo de final se invierte respecto al tipo de inicio. El cuento tendrá un final posmoderno, mientras que la película presentará un final clásico:

La Fórmula del Final Posmoderno es $\{PM(f) = \Sigma [C(f), M(f)]\}$. Esto significa que el Final Posmoderno, PM (f), es la suma (Σ) de un Final Clásico, C (f) y un Final Moderno, M (f). A su vez, el Final Posmoderno es un Final Simultáneamente Abierto y Cerrado, es decir, $PM(f) = \Sigma [V(1), V(n)]$, donde hay simultáneamente Una Verdad Única, V (1), y Muchas Verdades Posibles, V (n) (Zavala, 2018: 191).

En el cuento, Yoshimi tiene una epifanía cuando el conserje le muestra el libro de registros del edificio. En ese momento se da cuenta de que la desaparición de Mitsuko sucedió el mismo día que la apertura del tanque de agua para su limpieza. Atando cabos, llega a la conclusión de que el cuerpo de Mitsuko se encuentra dentro del tanque desde hace dos años, de ahí el mal sabor del agua con el que se inicia el desarrollo del cuento. Aunque este final se muestra claro, porque Yoshimi huye del edificio con la certeza de que el cadáver se encuentra ahí, Suzuki nunca lo confirma en

su narración. Bien podría ser que Yoshimi estuviera equivocada y todo fuera fruto de su imaginación. En realidad, nunca se confirmará: Suzuki deja la duda.

En cambio, la película presenta un final clásico que cierra todas las incógnitas que se desarrollan a lo largo de la historia: «La Fórmula del Final Clásico es: $[C(f) = V(1)]$. En esta fórmula se establece que el final (f) de carácter Clásico (C) equivale a una única (1) Verdad (F). Por supuesto, se trata de una Verdad Ficcional» (Zavala, 2018: 183).

Yoshimi está segura de que Mitsuko ha regresado de la tumba para llevarse a Ikuko con ella, como eterna compañera de juegos. Cuando la característica mochila roja aparece dentro de la mochila de Ikuko, Yoshimi se la arrebató y en ese momento tiene una revelación. En una especie de trance, observa cómo la mochila cae dentro de un contenedor de agua. Inmediatamente decide subir a la azotea a revisar el tanque. Cuando toca el agua que escurre del tanque, nuevamente tiene una visión: esta vez puede ver a Mitsuko y la forma como subió al tanque de agua para finalmente caer dentro de él. En este punto de la historia se confirma, a diferencia del cuento, dónde se encuentra el cuerpo de Mitsuko.

Después de una serie de sucesos que ponen en peligro la vida de Yoshimi e Ikuko, en los que tienen que huir de la manifestación del agua, viene una de las escenas más impresionantes. Yoshimi corre hacia el ascensor cargando el cuerpo inerte de Ikuko. Dentro del mismo cae agua a borbotones. Yoshimi observa cómo del departamento de Mitsuko emerge la figura de Ikuko, a lo que en un acercamiento de cámara, aterrorizada, se da la vuelta para comprobar que el cuerpo que llevaba cargando, es en realidad el de Mitsuko. Un pequeño cuerpo gris y putrefacto, que la llama mamá, se abalanza sobre ella. En ese momento Yoshimi sabe que debe tomar una decisión: para evitar que Ikuko muera, será ella la que sustituirá para la eternidad a la madre que abandonó a Mitsuko. Con una música triste de fondo que influye en el espectador, Yoshimi le dice, entre llantos, al cuerpo de Mitsuko, mientras lo abraza, que es su madre. Con una simple mirada, Yoshimi se despidió de Ikuko, mientras el ascensor cierra sus puertas. Ikuko corre a un piso superior para esperar la apertura del ascensor y que su madre salga de él, pero al abrirse las puertas lo único que se desbordará será una inmensa cantidad de agua putrefacta, agua muerta.

El epílogo cerrará las incógnitas que pudieran haber quedado. En este caso, diez años después, Ikuko llega nuevamente al edificio donde vivió con su mamá, que ahora se encuentra completamente abandonado. Al entrar al departamento, este misteriosamente se conserva intacto. Yoshimi está de pie, esperando a su hija. Esta escena es una de las más conmovedoras del cine de terror moderno. El espectador sabe que

Yoshimi murió, pero Ikuko platica con ella como si continuara con vida. Ikuko siente una presencia, y por encima de su hombro el espectador puede ver que se trata de Mitsuko. Cuando Ikuko se da la vuelta para observar, su madre ha desaparecido. Ikuko sale del edificio, y mientras se aleja caminando, podemos oír esta reveladora y preciosa frase, con que se cierra el filme: «Mi madre estuvo junto a mí todo este tiempo... protegiéndome».

3. LA RECOMPOSICIÓN FANTASMAL

Es interesante observar que Nakata convierte el cuento de Suzuki en una historia de fantasmas, como ya obró con *Ringu* (Malpartida, 2014: 108). Ninguna de las dos historias muestra a los fantasmas de Sadako ni Mitsuko, pero en las películas Nakata logra configurar una nueva versión de ellas. Investigadores como Berton, que analizan las relaciones entre el cine y las ciencias “de la mente”, explican una fuerte relación entre el cine y lo fantasmal. La invisibilidad e inaudibilidad de un fantasma para los vivos requiere de un médium que permita su manifestación. El cine posee las mismas características de invisibilidad e inaudibilidad, y es el cinematógrafo el “médium” a través del cual se hace presente «como una máquina-cinema de captación-proyección del fantasma» (Berton, 2018: 478). El cine, por tanto, es un medio dotado, desde su esencia, para la representación de lo fantasmal. Más allá de las descripciones que Suzuki pudiera haber hecho del fantasma de Mitsuko, lo cierto es que las transparencias, las sombras, la ambientación o el sonido, entre otros factores, permiten representar lo fantasmal de manera muy efectiva.

El cuento de Suzuki contiene los elementos necesarios para crear suspenso en el lector, para sembrar la incógnita al final de su historia. Pero la película de Nakata va más allá. No es una adaptación muy apegada al texto literario, como se mencionó en nuestro punto de partida metodológico, sino una muy interesante manera de recontar la historia que le sirve de base y convertirla en un excelente relato de fantasmas.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BACHELARD, Gaston (2003), *El agua y los sueños*, México, Fondo de Cultura Económica.
- BERTON, Mireille (2018), *Voir des fantômes*, París, Kimé.
- GENETTE, Gérard (1989), *Palimpsestos (La literatura en segundo grado)*, Madrid, Taurus.
- GUBERN, Román y Joan PRAT (1979), *La raíces del miedo. Antropología del cine de terror*, Barcelona, Tusquets.
- KING, Stephen (2012), *Carrie*, Barcelona, Debolsillo.

De la palabra a la imagen: *Dark Water*

- MALPARTIDA, Rafael (2014), *Espectros de cine en Japón. Entre la literatura, el cine y las nuevas tecnologías*, Gijón, Satori.
- MÍGUEZ SANTA CRUZ, Antonio (2016), *El fantasma en el cine japonés de posguerra. De rasgo folclórico a icono feminista* [Tesis Doctoral], Universidad de Córdoba.
- STAM, Robert (2009), *Teoría y práctica de la adaptación*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- SUZUKI, Koji (2015), *Dark Water*, Gijón, Satori.
- ZAVALA, Lauro (2018), *Para analizar cine y literatura*, Madrid, El barco ebrio.

Fecha de recepción: 19/07/2019.

Fecha de aceptación: 10/09/2019.

Miscelánea

Las pasiones de Juana *la Loca* en el cine español: desde la Historia y el Teatro a las adaptaciones, readaptaciones y *remakes* compuestos

The passions of Joanna *the Mad* in Spanish cinema: from history and theatre to adaptations, re-adaptations and mixed remakes

MIGUEL DÁVILA VARGAS-MACHUCA

Universidad Internacional de Andalucía

mdavilavm@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-7442-4509

Resumen: Juana I de Castilla, por desgracia también conocida como Juana *la Loca*, es una importante figura histórica cuya convulsa biografía generó fascinación e interés sobre todo desde el Romanticismo, cuando se configuró una imagen idealizada de ella en diversas manifestaciones artísticas. El drama teatral *La locura de amor* (Manuel Tamayo y Baus, 1855) es la base argumental de la mayoría de películas sobre Juana en el cine español. El análisis de estas producciones permite identificar diferentes trasvases de la Literatura al Cine y los condicionantes ideológicos, políticos o sociológicos de cada momento de producción. Historia, Literatura y Cine pueden combinarse para extraer, a partir de la figura de Juana, un reflejo de los cambios sociales de España a lo largo de más de un siglo.

Palabras clave: Cine, Literatura, Teatro, Historia, Juana I de Castilla, Manuel Tamayo y Baus, adaptación cinematográfica, *remake*.

Abstract: Joanna I of Castile, unfortunately also known as Joanna *the Mad*, is an important historical figure, whose tumultuous life caused fascination and interest from the Romantic era onwards, when an idealized image of her was shaped by diverse artistic works. The drama play *La locura de amor* (*The Madness of Love*, Manuel Tamayo y Baus, 1855) is the basis for the plot of most films about Joanna in Spanish cinema. An analysis of these productions allows us to identify different transfers from literature to cinema and the ideological, political, or sociological determining factors at the time of each production. History, literature and cinema can be combined to extract from the figure of Joanna a reflection of social change in Spain throughout more than a century.

Key Words: Cinema, Literature, Theatre, History, Joanna I of Castile, Manuel Tamayo y Baus, film adaptation, *remake*.

INTRODUCCIÓN

Las conexiones entre Literatura y Cine son tan variadas como diversos sus resultados. Podemos encontrar adaptaciones de textos literarios a la gran pantalla, más o menos libres respecto a las obras originales, que se basan en un texto concreto, en parte de él o en una combinación de varios. También hay que contemplar, ante la dificultad de adaptar con total proximidad a la gran pantalla un texto literario¹, la posibilidad de reescrituras, de *remakes* de anteriores adaptaciones o de sucesivas readaptaciones. Por otra parte, no se pueden olvidar los guiones originales a partir de los cuales se pueden desarrollar tramas cinematográficas y que, si bien no son en su concepción textos estrictamente literarios, pueden acabar generando una edición en su propia forma o como readaptación hacia ediciones más puramente narrativas.

Volviendo a las conexiones entre Literatura y Cine, si el texto literario susceptible de ser adaptado a la gran pantalla conlleva cierta recreación del pasado, la Historia se combina con el análisis de la propia adaptación. En ese caso, el interés del estudio se multiplica y diversifica, dando lugar no solo a conclusiones sobre el trasvase de la Literatura al Cine, o a los tradicionales componentes artísticos o industriales del medio audiovisual, sino también a identificar puntos de vista ideológicos o sociológicos en torno al conocimiento histórico. La perspectiva histórica diacrónica se sitúa entonces en el centro del análisis y demuestra que no solo es importante conocer la evolución de una cultura o sociedad, sino también la influencia que tiene en su desarrollo el recurso consciente o inconsciente al pasado.

El Cine es una valiosa herramienta de escritura histórica, un instrumento que puede generar una determinada visión del pasado o hacer llegar al público determinados valores o ideales. Las películas que recrean el pasado son, en efecto, retratos interesados de tiempos pretéritos, pero también recipientes de ideas proyectadas desde el mismo presente en el que se realizan. En este sentido, el trabajo desde hace décadas de diversos autores como Marc Ferro, Pierre Sorlin o Robert Rosenstone consiguió al

¹ Hablar de *fidelidad* es algo bastante relativo que debe atender sobre todo a la intencionalidad de cada autor, literario o cinematográfico, respecto a su obra. No es necesario ni obligatorio adaptar fielmente, porque cada trasvase de la Literatura al Cine tiene sus propios condicionantes y objetivos, sin necesidad de plegarse ciegameamente al punto de partida, y son muchos los ejemplos de películas demasiado cercanas al texto escrito que no funcionan bien como documento audiovisual. Al respecto de las relaciones entre Literatura y Cine (y, en concreto, de las adaptaciones cinematográficas) recomiendo el artículo de Rafael Malpartida Tirado «La recepción y el canon de la literatura y el cine: sugerencias y replanteamientos» (2018: 17-53).

fin dotar al Cine de la categoría de documento histórico. Estos y otros investigadores confluyen en la teoría de la doble dimensión histórica del Cine, según la cual las películas que recrean algún momento pasado lo hacen incluyendo una perspectiva del presente, por lo que duplican su valor como documentos históricos. De hecho, esta doble historicidad no tiene por qué ser exclusiva de las películas de recreación histórica, sino que toda película, independientemente de su género y ambientación, lleva implícitos un mensaje y un retrato del presente de su producción que, transcurrido cierto tiempo, la convierten en un testimonio histórico de la sociedad o la ideología de su época:

Aunque en el espectador común puede encontrarse todavía un margen aceptable de credulidad, todos los estudiosos están ya de acuerdo en que el cine histórico ha mostrado siempre el pasado desde la perspectiva del presente. Por rigurosa que sea la recreación de escenarios y vestuario, los personajes hablan y actúan como lo harían en la época en que se produjo la película, es decir, siguiendo los usos y costumbres del momento y, si es necesario, emitiendo un mensaje favorable a las corrientes de pensamiento dominantes, de forma sutil en sistemas políticos más o menos democráticos y más ruda en las dictaduras (España, 2013: 45).

Centrando el punto de vista en Juana I de Castilla, no cabe duda de que se trata de una importante figura de la Historia de España que ha generado gran interés a lo largo del tiempo, como corresponde a un personaje rodeado de muchos enigmas, en especial el de su supuesta locura, el aspecto responsable del sobrenombre por el que ha pasado a la posteridad. La fascinación por ella ha inspirado revisiones desde diferentes disciplinas humanísticas y artísticas, especialmente desde la época del Romanticismo. Pinturas, novelas, biografías, poemas, temas musicales, óperas u obras teatrales se han acercado a su persona, y el Séptimo Arte no es una excepción, sobre todo en el cine español².

La presencia de Juana *la Loca* en la gran pantalla es un buen ejemplo para poder identificar distintas formas de relacionar Literatura y Cine mediante adaptaciones, reescrituras o *remakes*. Al mismo tiempo, teniendo en cuenta el mencionado doble potencial histórico de las películas que muestran hechos y personajes del pasado, el análisis de sus representaciones desde la época muda hasta nuestros días permite entender el trasfondo de sus procesos de producción y la perspectiva de presente que subyace en cada una de estas obras audiovisuales. Así mismo, el tratamiento en las obras literarias y cinematográficas de una

² Santiago Juan-Navarro (2005: 213-214, nota 1) propone una amplia lista de estas representaciones artísticas de Juana I de Castilla.

figura femenina tan importante añade aspectos muy interesantes para comprender la diversidad de tratamiento de las mujeres a lo largo del tiempo, desde el Romanticismo, pasando por el nacional-catolicismo o la comedia ligera, hasta una sólida perspectiva de género en el nuevo milenio.

1. EL PERSONAJE HISTÓRICO: JUANA I DE CASTILLA

Juana I de Castilla es un personaje capital de la Historia de España, inserto en una época crucial tanto en términos de política interior como internacional, y protagonista de forma directa o indirecta en hechos muy destacados en los momentos iniciales de la Edad Moderna. A pesar de ello, existe gran controversia en torno a su figura, que derivó en un desprecio hacia ella desde su presente vital y que confluye en los supuestos trastornos mentales que derivaron en su desdichado sobrenombre.

Juana, nacida en Toledo en 1479, fue la tercera descendiente y segunda hija de Isabel I de Castilla y Fernando II de Aragón, los Reyes Católicos. Sus padres concertarían su matrimonio de conveniencia con el hijo del emperador del Sacro Imperio Romano Germánico Maximiliano de Austria y de María de Borgoña como parte de sus maniobras diplomáticas para hacer frente al poderío de la monarquía francesa. El enlace tuvo lugar en Flandes en 1496, momento en el que la joven Juana, entonces con 16 años de edad, se convertía en la esposa del archiduque Felipe de Habsburgo, apodado *el Hermoso*. Juntos tendrían una ilustre descendencia que continuaría el plan diplomático de los Reyes Católicos para ocupar importantes tronos y emparentarse con destacadas dinastías europeas. Su primogénita, Leonor (1498-1558), llegaría a ser reina consorte de Portugal y después de Francia. El segundo descendiente, Carlos (1500-1558), sería el más destacado de todos, convirtiéndose en el primer soberano que reunía en su persona las coronas de Castilla y Aragón con el nombre de Carlos I, además de suceder a su abuelo Maximiliano en el trono imperial como Carlos V. La tercera hija, Isabel (1501-1526), llegaría a ser reina de la Unión de Kalmar (Dinamarca, Suecia y Noruega), mientras que el cuarto vástago, Fernando (1503-1564), sucedería como emperador a su hermano Carlos, además de ser rey de Bohemia y Hungría. La quinta hija, María (1505-1558), fue reina de Hungría y Bohemia (justo antes que su hermano Fernando) y después gobernadora de los Países Bajos Españoles. Por último, Catalina (1507-1578), hija póstuma de Felipe y sexta descendiente del matrimonio, llegaría a reinar en Portugal.

La vida no fue nada sosegada para Juana, ya que en torno a ella se fueron sucediendo todo tipo de circunstancias y hechos negativos que

condicionaron su vida familiar y, sobre todo, su actividad política. Partiendo de la esfera privada, a caballo entre la leyenda y la realidad hay que mencionar ciertas infidelidades por parte de Felipe, que podrían haber exacerbado el temperamento apasionado de Juana para dar lugar a comportamientos irracionales que se conocerían tanto en su corte de Flandes como en Castilla. En cuanto al componente público de Juana, las maniobras diplomáticas de sus padres y de su propio marido para controlar el poder derivado de sus títulos generarían todo tipo de desavenencias políticas que llegaron hasta el plano personal y que sin duda pusieron a prueba los nervios y la entereza de esta insigne mujer. De hecho, Juana se convirtió en la heredera de una de las mayores concentraciones de dominios territoriales hasta el momento (incluyendo las recientes y vastas conquistas en América) tras la muerte de algunos familiares, especialmente el príncipe Miguel, nacido en 1498 como hijo de su hermana Isabel (quien murió en el parto) y del rey Manuel de Portugal:

Miguel [...] se convertía en único y exclusivo heredero de los tres reinos peninsulares y abría la posibilidad de la unión de Portugal, Castilla y Aragón [...]. Al morir en 1500 el príncipe Miguel y quedar sin heredero varón, según las leyes y usos de Castilla era Juana la que pasaba a ser heredera y, en su día, reina propietaria y legataria del reino; no tan claro, en Aragón (Bernal, 2007: 44, 57).

Para refrendar esta condición, Juana y Felipe debieron abandonar Flandes en cuanto les fue posible, siendo jurados como herederos por las Cortes de Castilla en mayo de 1502. Felipe salió de tierras castellanas a finales del mismo año, pero Juana quedaría allí por designio de sus progenitores hasta la primavera de 1504, dando lugar a un segmento poco conocido de su desdichada vida:

Los meses de estancia de la princesa Juana en Castilla y, finalmente, su salida a Flandes es un capítulo de la historia española que por sí solo podría nutrir los relatos más inverosímiles, por su truculencia. El feroz enfrentamiento de la hija con su madre, aquélla queriendo partir a toda costa para reunirse con su marido y la reina Isabel impidiéndoselo y tratando de retenerla, aun por la fuerza, en la Mota hasta el punto de quejarse la hija a su progenitora de querer descasarla (Bernal, 2007: 62).

Teniendo en cuenta estas desavenencias en Castilla y las noticias preocupantes que les llegaban de Flandes sobre el comportamiento

irracional de Juana³, Isabel maniobró en los últimos momentos de su vida para intentar preservar el poder de su hija, recelando del acercamiento político de Felipe hacia la monarquía francesa y tomando como excusa los trastornos irracionales de Juana, ya fueran fundados o convenientemente inventados:

La cuestión de si Felipe sería en su momento mero rey consorte, o por el contrario, rey efectivo –según la tradición europea, Aragón incluido, y del imperio donde las mujeres podían reinar pero nunca gobernar– no fue abordada ni explicitada de manera inequívoca en los años que transcurren entre 1500 y 1504, año en que fallece la reina Isabel la Católica. De ahí la complejidad de las relaciones durante esos años entre los Reyes Católicos y el matrimonio de Juana y Felipe, una complejidad debida, más que a los signos manifestados por la infanta castellana de enajenación, a la cuestión política de fondo que estaba en juego (Bernal, 2007: 57).

Isabel dejó instrucciones en su testamento especificando que, en caso de que Juana no estuviera en condiciones de administrar sus posesiones, sería su padre, Fernando de Aragón, quien ejercería la regencia hasta que tuviera una edad suficiente para el gobierno Carlos, el segundo hijo y primer varón de Juana y Felipe, heredero natural de las coronas de Castilla, Aragón y el Sacro Imperio Romano Germánico.

La muerte de Isabel en 1504 precipitó los acontecimientos políticos en torno a Juana, ya que en ese momento ella y Felipe se convertían en reyes de Castilla. Pero afloró entonces la disputa por el poder nominal de la recién proclamada soberana castellana, que evidentemente ansiaba Felipe como consorte de la legítima heredera, pero que recaía en Fernando según el testamento de Isabel. La situación derivó en un enfrentamiento entre los partidarios de Fernando de Aragón y los de Felipe, en su caso secundado por gran parte de la nobleza castellana, que quería resarcirse de la pérdida de poder sufrida bajo el reinado de Isabel. Las maniobras e intrigas palaciegas coincidían, por desgracia para Juana, en la supuesta incapacidad planteada en el testamento de su madre, que era esgrimido por Fernando para hacer efectiva la última voluntad de su mujer. Por su parte, Felipe tomaría esta condición de Juana como excusa para ejercer él solo el poder en nombre de su esposa. La llegada del matrimonio desde Flandes a Castilla en 1506 supuso la definitiva ratificación de las

³ Martín de Móxica, un hombre de confianza de Felipe, recibió de este el encargo en 1504 (a la vuelta de su esposa a Flandes) de «que llevara un diario referente a la conducta de Juana, y lo envió, para su justificación, a los padres de ella» (Pfandl, 1969: 59). Se trata por tanto de un documento muy interesado y de difícil veracidad, habida cuenta de las maniobras políticas de Felipe para denostar a su mujer e intentar hacerse con el trono de Castilla de forma exclusiva.

aspiraciones de Felipe, quien consiguió en dos encuentros con Fernando, «la concordia de Salamanca y el convenio de Villafáfila» (Bernal, 2007: 68), que el monarca aragonés renunciara a su regencia y abandonara Castilla, dejándole vía libre para gobernar *de facto* y no como simple consorte. De hecho, Felipe comenzó a reinar en solitario, desoyendo el acuerdo de las Cortes de Castilla, que «juran en julio de 1506 a Juana como reina propietaria y única con capacidad para transmitir la herencia del reino, a Felipe como rey propietario y a Carlos, hijo primogénito de ambos, como heredero» (Bernal, 2007: 69).

Pero el reinado efectivo de Felipe I de Castilla fue efímero, apenas un par de meses, ya que moría en Burgos en septiembre del mismo año, a los 28 años de edad, después de una dolencia repentina. Nuevo y durísimo varapalo para Juana, que en el mismo año había sido apartada del poder y había perdido a su amado esposo. Mientras el cardenal Cisneros ejercía la regencia a la espera de la vuelta de Fernando de Aragón desde tierras italianas, Juana quiso cumplir la voluntad de Felipe de ser enterrado en Granada, por lo que se puso en marcha junto al féretro de su esposo en una peculiar comitiva nocturna, un hecho que acrecentó las habladurías populares sobre su enajenación mental. La comitiva tuvo que detenerse en Torquemada, donde Juana dio a luz a Catalina, hija póstuma de Felipe, en enero de 1507.

De vuelta en Castilla, Fernando se entrevistó con Juana en agosto de 1507, acordando ambos cumplir con lo dispuesto en el testamento de Isabel, por lo que el soberano aragonés asumía la regencia hasta la mayoría de edad de Carlos. Juana, que siguió apareciendo en la documentación oficial como reina propietaria de las coronas de Castilla y Aragón, y cuya supuesta incapacidad no había llegado a ser reconocida por las Cortes de Castilla, no llegaría a ejercer de forma efectiva su poder, sobre todo desde que en 1509 recibiera un nuevo y definitivo revés político (y personal): la decisión de su padre de encerrarla en el castillo de Tordesillas a perpetuidad. Se eliminaba así cualquier posible maniobra que se valiera de su persona para desestabilizar esa herencia conjunta de los Reyes Católicos que desembocaba en Carlos I.

Después de la muerte de Fernando II de Aragón y de una nueva regencia del cardenal Cisneros, Carlos se convertía en 1517 en el primer rey que reunía las coronas de Castilla y Aragón por herencia de sus abuelos maternos, además de sumar los dominios de sus abuelos paternos, incluyendo el trono imperial. Por entonces Juana seguía manteniendo su condición nominal de reina, pero permaneció encerrada en Tordesillas también por decisión de su propio hijo, continuando el deseo de evitar posibles simpatías hacia ella. De hecho, la llegada de un monarca extranjero como Carlos no fue aceptada de buen grado, y uno de los mayores ejemplos de este descontento fue la Guerra de las Comunidades

(1520-1522), precisamente la última vez que Juana tuvo alguna relevancia pública, ya que los comuneros castellanos sublevados la reconocieron como soberana, aunque ella no quiso finalmente ejercer su poder. Después de una reclusión de 46 largos años, Juana moría en Tordesillas en 1555, con 75 años de edad, como una mujer que había sido despreciada y despojada de su poder por motivos políticos.

La locura que se le presupone, sin pruebas fehacientes que la corroboren, debe mucho a la construcción romántica de su figura, cuando se identificó de forma idealizada su trastorno con unos celos exacerbados. Pero esas perspectivas han cambiado con el tiempo y parece muy aceptada la opinión de que Juana «estaba enferma, pero no loca, era esquizofrénica» (López López, 2004: 128). El primer investigador que habló en este sentido fue el historiador e hispanista alemán Ludwig Pfandl, autor de la influyente biografía *Johanna die Wahnsinnige. Ihr Leben, ihre Zeit, ihre Schuld* (1930), traducida al español en 1932. Según Pfandl,

en ella no se observa psicosis alguna endógena ni exógena; no era melancólica ni padecía locura depresiva de índole maníaca; no padecía cretinismo ni demencia paralítica ni epilepsia ni idiotez. Pero mostraba en forma inequívoca todos los caracteres de la demencia precoz o esquizofrenia, que es un trastorno en el proceso de asociación (1969: 85).

Más allá de elucubraciones normalmente negativas para la memoria de Juana⁴, hay que pensar que sus trastornos pudieron ser la consecuencia de presiones políticas, intrigas palaciegas y desprecios personales que sufrió durante largo tiempo. Aunque no tengamos datos directos, estos agravios y desencantos pudieron ponerla al límite y derivar en el temperamento inusual y atormentado que ha pasado a la posteridad como locura. No hay más que pensar en cómo fue utilizada y maltratada antes de ser considerada incapaz por sus seres queridos (su madre, su padre y su esposo), y que su posterior encierro (decretado por su padre y confirmado por su hijo Carlos) y el consiguiente aislamiento podrían haber tenido graves consecuencias, como ya apuntaba Pfandl:

lo que produjo malos efectos también en el caso de Juana fue la severa reclusión y el trato irracional inherente a ella. El aislamiento y la asistencia

⁴ Este texto no pretende entrar en consideraciones patológicas, pero el interés en el estado mental de Juana continúa en la actualidad, a pesar de chocar con siglos de distancia, pocos datos directos fiables y manipulaciones. Ejemplo de ello es el artículo del psiquiatra Luis Mínguez Martín «Psicobiografía de Doña Juana I de Castilla y Aragón» (2004).

inadecuada de los esquizofrénicos, dice la moderna psiquiatría, empeoran su estado rápida y profundamente (1969: 88).

2. TEATRO: EL SUSTRATO DE LAS ADAPTACIONES CINEMATOGRÁFICAS SOBRE JUANA

Después de tres siglos de olvido⁵, en la España del Romanticismo se suscitó el interés en la enigmática y fascinante personalidad de Juana I de Castilla:

El movimiento romántico español, que sobrevivía en sus aspectos más casticistas y reaccionarios dentro del teatro, la historiografía y la pintura finiseculares, vio en la reina Juana no sólo la encarnación de la pasión desatada, la enajenación provocada por los celos y la necrofilia (motivos todos ellos genuinamente románticos), sino también la personificación de toda una leyenda nacionalista: la locura de Juana como consecuencia de las intrigas orquestadas por los cortesanos flamencos durante el período de consolidación del imperio español (Juan-Navarro, 2005: 204).

Los pocos datos disponibles sobre la infortunada reina permitieron que el interés derivara en la idealización de su supuesta locura, generando un entramado ficticio de poderoso influjo posterior en las interpretaciones artísticas sobre ella.

Desde el campo literario, el autor que creó la obra más influyente sobre Juana fue el dramaturgo madrileño Manuel Tamayo y Baus (1829-1898). Miembro de una conocida familia vinculada al Teatro, este importante representante de las letras españolas del siglo XIX llegaría a ser miembro de la Real Academia Española en 1858, así como director de la Biblioteca Nacional y secretario perpetuo de la Real Academia Española en 1870. De una producción con más de cincuenta obras, entre las que destacan comedias y dramas históricos, la crítica considera que su culmen es *Un drama nuevo* (1867), «una pieza excelente [...] que obtuvo una acogida extraordinaria que se prolongó durante medio siglo, alcanzando en vida del autor al menos siete ediciones» (Rubio Jiménez, 2004: 678); ambientada en la Inglaterra isabelina, adoptaba el recurso del Teatro dentro del Teatro para acercarse a la figura de Shakespeare.

Tamayo y Baus recuperó la figura de Juana I de Castilla en *La locura de amor* (1855), un drama histórico en prosa que bascula entre el Romanticismo y el Realismo para dar lugar a unos diálogos bastante naturales, y que tuvo gran éxito en su momento⁶. Su trasfondo histórico

⁵ «Almost entirely forgotten as an historical figure three hundred years after her death» (Juan-Navarro, 2008: 210).

es figurado y novelesco, pero no pretende alejarse demasiado del conocimiento disponible sobre Juana y quienes la rodearon. El argumento, tal como anuncia su título, se centra en el amor exagerado de Juana por su esposo, así como en los celos fundados por las infidelidades de Felipe. El autor hace justicia a Juana despojándola de la supuesta demencia para humanizarla y dotarla de una dignidad férrea frente a toda clase de intrigas palaciegas.

La acción de *La locura de amor* tiene lugar en una cronología muy reducida en el año 1506 y se desarrolla en ese presente de forma lineal, sin saltos temporales. Toda la obra se localiza en Castilla, concretamente el primer acto en un palacio de la localidad vallisoletana de Tudela de Duero, el segundo en un mesón cercano a Tudela, y los tres restantes en el Palacio de los Condestables de Castilla en Burgos. A lo largo de esos cinco actos se va enredando y desenredando un círculo amoroso que parte del personaje principal de Juana, enamorada de su marido Felipe, quien a su vez caerá rendido ante la enigmática Aldara, una muchacha que se hace pasar por sobrina del mesonero Garcipérez; esta, por su parte, quiere ser correspondida por el caballero castellano don Álvaro, quien por otro lado siente una admiración rayana en el amor por la reina. Para complicar un poco más el círculo amoroso, Juana se servirá de don Álvaro para darle celos a su marido y que este vuelva a amarla, mientras que Aldara hará lo propio con el rey para intentar atraerse el amor de don Álvaro. Tanto la persona de Juana como los designios del Reino de Castilla se verán asistidos no solo por don Álvaro, sino también por otros personajes secundarios como su doncella doña Elvira, el almirante de Castilla, el médico Marliano y el paje Hernán. Pero como trasfondo de la acción, Felipe intentará aprovechar la supuesta locura de Juana para apartarla de sí y poder dar rienda suelta a su amor por Aldara, mientras que los nobles don Juan Manuel, el marqués de Villena y don Filiberto de Vere le secundan en sus tretas con ansias propias de alcanzar mayor poder.

Este drama de Tamayo y Baus es la base literaria para la mayoría de visiones cinematográficas centradas en la figura de Juana. Si se tienen en cuenta las películas que la toman como personaje protagonista, casi todas tienen alguna relación con *La locura de amor*, bien de forma directa o a partir de otras películas. Los ejemplos disponibles provienen del cine español⁷ y parten desde la etapa muda con dos producciones (en 1909 y

⁶ «La obra gozó de un gran éxito en la época, siendo traducida rápidamente al portugués, francés, inglés, italiano y alemán» (López López, 2004: 120).

⁷ La única excepción es la italiana *Giovanna la Pazza*, dirigida por Mario Caserini en 1910, de la cual solo hay escuetas referencias en Internet, tanto en *Internet Movie*

1926)⁸, otras dos en el siglo XX ya en etapa sonora (en 1948 y 1983) y llegando hasta el nuevo milenio con las dos últimas hasta la fecha actual (en 2001 y 2016).

3. LA PRIMERA ADAPTACIÓN CINEMATOGRÁFICA

Albert Marro y Ricard de Baños dirigieron la primera adaptación cinematográfica de la obra de Tamayo y Baus en 1909⁹, una producción de título homónimo realizada en el seno de la empresa Hispano Films. La acción se encuentra dividida en escenas estáticas sin movimiento de cámara, al estilo de las pinturas historicistas y recogiendo la moda de recreaciones históricas y adaptaciones de clásicos literarios iniciada por la compañía francesa Film d'Art en 1908, de enorme influencia a nivel mundial, y concretamente en España con títulos afines como el que Marro y Baños habían realizado en 1908 adaptando el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla. El contenido metraje de *Locura de amor* se traduce en una adaptación ligera y escueta, y los fragmentos conservados permiten identificar que la acción se desarrolla en tierras castellanas, en un corto segmento temporal presente y lineal, en el año 1506.

En cuanto al sencillo argumento, Juana, encarnada por Amelia de la Mata, descubre la infidelidad del rey mediante una carta que insta al soberano a encontrarse con una misteriosa mujer en un humilladero mientras está de caza. Más adelante otra carta anónima lleva a la reina a llamar a sus cortesanas para desenmascarar a una de ellas a partir de su escritura, aunque se habla de que la mujer en cuestión posee una «melena rubia», mientras que la chica a la que castiga cortándole su larga cabellera es morena. Después el Consejo de Castilla se reunirá para declarar la incapacidad de la reina.

La película finaliza con la escena de la comitiva fúnebre de Felipe, presentando a una Juana apesadumbrada junto al féretro de su difunto marido. Esta puesta en escena reproduce el cuadro de Francisco Pradilla (1848-1921) *Doña Juana la Loca con el féretro de Felipe el Hermoso* (1877),

Database (<http://www.imdb.com/title/tt0216773/>) como en Wikipedia (http://it.wikipedia.org/wiki/Giovanna_la_pazza_%28film_1910%29).

⁸ Algunos autores, como Santiago Juan-Navarro (2005: 206; 2008: 212) o Vicente Sánchez-Biosca (2012: 508, nota 25), hacen referencia a *Locura de amor*, dirigida por Miguel Villar Toldán en 1926, pero no pasan de la simple mención, sin más datos, por lo que no será tratada en este texto.

⁹ Dentro de las muchas informaciones poco concretas de los inicios del cine español (y del cine mundial en general), la fecha de estreno de la película fluctúa entre la mayormente aceptada de 1909, según autores como José María Caparrós Lera (2007: 36) o Julio Pérez Perucha (2000: 33), mientras que Luis Gasca (1998: 300) la sitúa en 1913.

un *tableau-vivant* conservado en el Museo del Prado. De hecho, esta imagen extraída directamente de la pintura historicista se repetirá en posteriores adaptaciones cinematográficas de la obra de Tamayo y Baus.

4. LA ADAPTACIÓN CANÓNICA

En 1948 se estrenaba la primera adaptación cinematográfica sonora de la obra de Tamayo, también con el título de *Locura de amor*, y con un insigne y prolífico director al frente, el madrileño Juan de Orduña (1900-1974). Orduña, cuya carrera cuenta con casi medio centenar de títulos como director, pasó por diversos géneros, si bien es conocido sobre todo por sus obras de trasfondo histórico o literario. Algunas de ellas tuvieron gran éxito de público y han pasado a la posteridad como hitos destacados del cine español, siendo algunos ejemplos *¡A mí la legión!* (1942), *La Lola se va a los puertos* (1947), *Agustina de Aragón* (1950), *Alba de América* (1951), *Cañas y barro* (1954), *Zalacaín el aventurero* (1955), *El último cuplé* (1957), *La Tirana* (1958), *Teresa de Jesús* (1961) o *Nobleza baturra* (1965).

Durante la etapa de la autarquía o primer franquismo, entre el fin de la Guerra Civil y los inicios de la década de 1950, el bando sublevado y a la postre vencedor entendió la necesidad de crear una retórica propagandística que basaba «gran parte de su efectividad en una drástica reescritura de la Historia, considerada como el necesario cemento ideológico para establecer la legitimidad del nuevo régimen» (Torreiro, 1999: 54). En esta coyuntura de cruzada ideológica, el cine español se convirtió en un valioso instrumento del franquismo, que vio la posibilidad de utilizar el género histórico como un medio «especialmente importante de cara a la “formación del espíritu nacional”» (Tusell, 1999: 269). Por ello, los títulos mencionados de la filmografía de Orduña, que retrataban episodios y personajes de la Historia Moderna y Contemporánea de España, entroncaron perfectamente con esta instrumentalización ideológica y propagandística. Sus cintas de recreación histórica (incluida *Locura de amor*), al igual que las de otros directores, respondían a

la voluntad de revisar la historia de España en un momento de consolidación del nuevo estado. La propuesta básica era demostrar una continuidad histórica a través de dos conceptos que se mantuvieron inalterables durante los siglos. Por un lado, una idea intemporal de lo español, normalmente definida por oposición a amenazas exteriores, pero también al enemigo interior y, en cualquier caso, permanente desde los inicios de la invasión musulmana hasta el presente. Por otro lado, como se desprende de lo anterior, la incuestionable identidad nacional construida bajo la guía de la religión católica, capaz de reunir en su seno tanto las distintas capas sociales como las diversas regiones y culturas que configuraban la sociedad española, además de dar respuesta y consuelo a las desgracias o a los devaneos de las pasiones humanas (Benet, 2012: 221).

Además, al recurrir en algunas de sus producciones a ilustres figuras femeninas de la Historia de España, Orduña respondía a una de las líneas propagandísticas del cine del momento, ya que la «figura de la heroína histórica representó uno de los estereotipos femeninos más importantes y llamativos que se dieron en la escena cinematográfica bajo el franquismo» (Guillamón Carrasco, 2015: 115). Esta presencia de personajes protagonistas femeninos es uno de los rasgos más reconocibles del cine histórico de los inicios del franquismo:

la constitución de una insólita galería de mujeres ilustres y heroicas (reinas, heroínas, santas, madres, etc.) como inmediata referencia a la madre (patria) y a su responsabilidad como defensoras de la familia y el hogar en peligro, siempre por la vía de la abnegación y la renuncia, tanto del amor real como de un amor sublimado o sobrenatural (Monterde, 2000: 236).

En el campo de las relaciones entre Literatura y Cine, tampoco hay que olvidar que *Locura de amor* es parte de otra de las corrientes preferidas del cine de la autarquía:

en este contexto cinematográfico destacaba una corriente de adaptación literaria, en una constante recurrencia a obras teatrales y novelas de gran conocimiento popular, donde se entremezclan el melodrama y el folletín protagonizados por una heroína que actúa como víctima y lucha contra lo imposible. Temática y estructuralmente esta vertiente apunta al argumento y estilo de *Locura de amor* (López López, 2004: 120).

El proyecto de *Locura de amor* venía de largo, con diversos retrasos e inconvenientes desde 1941, incluidos descartes de directores (Benito Perojo, Manuel Augusto García Viñolas, José López Rubio, Rafael Gil), intérpretes que fueron abandonando el elenco (Armando Calvo, Amparo Rivelles, Mary Carrillo, Alfredo Mayo, José Sánchez) (Seguin, 1997: 230-232), guiones que se reescribieron, derechos que cambiaron de manos... En 1944 la productora valenciana CIFESA se hizo con los derechos de la obra de Tamayo y Baus, y en el guion definitivo colaboró Manuel Tamayo, nieto del propio dramaturgo. Finalmente se eligió como director a Juan de Orduña, quien ya había adaptado poco tiempo antes otra obra de Tamayo y Baus, *Un drama nuevo* (1946). En el reparto, tras diversos descartes a lo largo de los años, se contaría definitivamente con estrellas como Fernando Rey en el papel de Felipe, Jorge Mistral en el de don Álvaro y Sara Montiel en el de Aldara, mientras que para encarnar a Juana se escogió a la principiante Aurora Bautista. El rodaje tuvo lugar entre octubre de 1947 y febrero de 1948, y el estreno en Madrid el 8 de

octubre del mismo año, convirtiéndose en uno de los grandes éxitos de público del momento¹⁰, y cosechando multitud de premios¹¹.

Locura de amor es sin duda la adaptación cinematográfica más próxima al drama de 1855, marcando un canon que influye en la mayoría de películas posteriores sobre Juana I de Castilla. En su acción excede la escueta cronología de la obra de Tamayo, iniciándose en el presente de 1517, cuando el joven rey Carlos I llega a Castilla y visita a su madre en Tordesillas. Una reacción desaforada de Juana provoca el desconcierto en Carlos, pero el caballero don Álvaro de Estúñiga se dispone a relatarle los hechos que provocaron ese episodio demencial de su madre. La narración se plantea desde entonces en amplios *flashbacks* que llenan la mayor parte del metraje, solo interrumpidos por planos fugaces en 1517 en los que don Álvaro, bien sea en persona o con su simple voz fuera de plano¹², continúa relatando los hechos al rey Carlos. Estas prolongadas analepsis recrean los hechos acaecidos desde la recepción de la noticia de la muerte de Isabel la Católica en la corte de Flandes a finales de 1504, pasando por la llegada de Juana y Felipe a Castilla, hasta la muerte de este en septiembre de 1506. Por lo tanto, el núcleo del argumento recrea algo menos de dos años en la vida de una mujer que llegó hasta los setenta y cinco, una maniobra que se antoja necesaria para tomar muy en cuenta los hechos históricos del contexto. No en vano, estos dos años marcaron de forma crucial la vida privada de Juana, pero también la política, y una figura tan importante debía ser tratada con mucho respeto, así como los personajes históricos que la rodearon. Este planteamiento seguía las directrices en cuestiones de propaganda del estado franquista, que consideraba como fundamental para alcanzar la categoría de “Película de interés nacional” que una producción «contenga muestras inequívocas de exaltación de valores raciales o en enseñanzas de nuestros principios morales y políticos»¹³. En lo referente a las localizaciones de la película,

¹⁰ «*Locura de amor* fue la película española más vista durante la década de los cuarenta, manteniéndose tras su estreno en Madrid 136 días en cartel» (Benet, 2012: 223).

¹¹ Primer Certamen Cinematográfico Hispano-Americano (1948): Mejor película española, Mejor dirección (Juan de Orduña), Mejor interpretación femenina (Aurora Bautista), Mejor interpretación masculina secundaria (Jesús Tordesillas), Mejor ambientación musical (Juan Quintero) y Mejores decorados (Sigfrido Burman); Círculo de Escritores Cinematográficos (1948): Mejor película y Mejor actriz protagonista (Aurora Bautista); Sindicato Nacional del Espectáculo (1948): Primer Premio mejor película; Triunfo (1949): Mejor actor (Jorge Mistral).

¹² Suelen usarse los términos «voz en *off*» (entendido como “fuera” del plano) o «*voice over*» (en el sentido de superposición a las imágenes), pero prefiero usar en este texto «voz fuera de plano».

añade a las que ya aparecían en la obra de Tamayo tanto el castillo de Tordesillas en el que estaba confinada Juana como la corte de Flandes.

En cuanto a la trama, tiene mucha afinidad con el texto teatral, pero, respecto al círculo de amores no correspondidos planteado por Tamayo y Baus, en la cinta de Orduña se pierde el uso consciente de don Álvaro por parte de Juana para provocar celos en Felipe. De hecho, el supuesto amor del caballero castellano por su reina se convierte en una especie de admiración hacia una gran mujer. Y, en mitad de todo este enredo amoroso, las maniobras de Felipe para demostrar la locura de Juana y así poder satisfacer su amor por la intrigante Aldara. En esta ocasión el rey demuestra desde tierras flamencas su desprecio hacia el apasionado amor que le demuestra Juana, y sus infidelidades provocarán el trastorno de Juana, que simplemente se siente abandonada por su marido. Pero Felipe no tiene más que ambiciones amorosas hacia Aldara, mientras que sus nobles acólitos (de nuevo don Juan Manuel, el marqués de Villena y don Filiberto de Vere) irán apartando a Juana del poder mediante intrigas que incluyen a Aldara, y que tienen que ver más con la propia codicia que con asuntos de estado. Mientras tanto, Juana aumentará paulatinamente su pesar, mientras que sus nervios se pondrán al límite por esas intrigas a partir de la presencia de Aldara en un mesón cercano a Tudela y su posterior llegada a palacio como dama de la propia reina. Y, por mucho que estén de su lado la dama doña Elvira, el médico Marliano, el paje Hernán o el almirante de Castilla, su consideración de loca sellará su destino incluso delante de las Cortes reunidas en Burgos. Solo la muerte podrá redimir a un arrepentido Felipe, en un pasaje también muy cercano a la obra de Tamayo y Baus.

El papel protagonista recayó en Aurora Bautista, joven y prometedora actriz teatral que con esta película realizaba su debut cinematográfico sin haber llegado a cumplir los veintitrés años de edad en el momento del estreno. Su interpretación «grandilocuente y desmesurada» (Gómez, 2006) no deja lugar a dudas sobre la proveniencia teatral tanto de la actriz como del argumento, ya que la declamación es realmente correcta, pero puede llegar a ser considerada como forzada y poco natural. En cualquier caso, su histrionismo y vena melodramática son disculpables en parte, ya que deben incidir en el amor no correspondido por su esposo y en los tremendos celos provocados por él, sentimientos exagerados por naturaleza que tienen su contrapunto en su actitud digna y noble. De hecho, entroncando con el título de la película y de la propia obra teatral de Tamayo y Baus, en algún diálogo se llega a disculpar su supuesta locura

¹³ Boletín Oficial del Estado, 175 (23-6-1944), pág. 4926: <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1944/175/A04926-04926.pdf>.

por ser hermosa y por estar causada por el amor, mientras a su alrededor se caracteriza de manera negativa a todos los personajes que pergeñan maniobras para engañarla y dejar vía libre a Felipe en sus devaneos adúlteros, además de satisfacer la ambición de De Vere y los demás nobles afines.

La estética en general de la producción de Orduña recibe influencia de la pintura flamenca renacentista, tanto en la puesta en escena como en la propia imagen de Juana, que también se basa en los diferentes retratos que se hicieron de ella en vida. Pero existen también referencias a la pintura historicista española del siglo XIX, siendo algunos planos reproducciones directas de *tableaux-vivants* del romanticismo español. Por ejemplo, la escena de la muerte de Felipe muestra una puesta en escena claramente deudora de la obra de Eduardo Rosales *Doña Isabel la Católica dictando su testamento* (1864). De hecho, esta misma escena finaliza con el personaje de Juana llevándose un dedo a la boca para pedir silencio porque «el rey está durmiendo», una plasmación audiovisual que sin duda recibe influencia directa de la obra de Lorenzo Vallés *Demencia de doña Juana de Castilla* (1866).

La narración de la película termina con el final del relato de don Álvaro al rey Carlos, y acto seguido muestra como último y fugaz plano una nueva recreación estática de la pintura de Pradilla *Doña Juana la Loca con el féretro de Felipe el Hermoso* que ya cerrara la adaptación cinematográfica de 1909. Al paralizar el plano para el rótulo del fin de la película, se cierra el círculo iniciado por el propio cuadro, que sirvió como fondo de los créditos iniciales. De este modo, la trama adopta una estructura circular «en la que el inicio nos remite al final y en la que la narrativa se abre con el desenlace» (Juan-Navarro 2005: 206). Esta estructura respondería a un entramado de círculos concéntricos, siendo el cuadro de Pradilla y su recreación estática de un hecho de 1506 un finísimo círculo exterior, dentro del cual estaría como círculo intermedio algo más grueso el inicio y final de la visita de Carlos a su madre y el relato de don Álvaro (con los diferentes retornos a ese presente de 1517), mientras que el mucho mayor círculo central correspondería a los dos años de hechos en Flandes y Castilla, entre 1504 y 1506¹⁴.

¹⁴ Santiago Juan-Navarro plantea también otra estructura de la película, siguiendo a Francisco Llinás: «*Locura de amor* adopta la estructura característica de todos los filmes históricos de Orduña, estructura que, según Francisco Llinás, responde a una doble redundancia: el film empieza por el desenlace (la locura de doña Juana) y mediante varios *flashbacks* se cuenta al espectador algo que ya conoce de antemano (el origen de su locura en los celos provocados por su marido, una leyenda profundamente arraigada en la tradición popular desde el siglo XIX)» (Juan-Navarro, 2005: 206).

Volviendo a las cuestiones de adaptación del drama de Tamayo y Baus, no cabe duda de que esta es la película más cercana a su texto y diálogos, aunque evidentemente haya modificaciones relacionadas sobre todo con el contexto del nacional-catolicismo en el que se inserta la cinta de Orduña. La proximidad a los diálogos teatrales puede atestiguar en diversas escenas, en las que muchas de las frases son calcadas a las de Tamayo y Baus, o bien se modifican ligeramente para intentar aportar mayor naturalidad y menor ampulosidad. Claro ejemplo es la escena en la que Juana descubre que la dama Beatriz es la moza a la que cortejaba su marido en el mesón de Garcipérez. La escena culmina con un diálogo demoledor en el que, acosada por el infeliz hallazgo y por las intrigas, la reina acepta la locura pregonada por doquier en vez de su simple desdicha amorosa.

Otra escena en la que se puede constatar la proximidad al texto de Tamayo y Baus es la sesión de las Cortes de Castilla en la Catedral de Burgos, que, si bien cambia de lugar respecto a la obra teatral (en ella estas tienen lugar en el Palacio de los Condestables), mantiene casi sin modificar las frases del discurso de Juana. Únicamente existe un cambio de entidad respecto al personaje de Filiberto de Vere, que es sobredimensionado en la cinta de Orduña para, concordando con los condicionantes ideológicos de la producción cinematográfica, potenciar la entereza de la reina castellana frente a los ardidés del astuto caballero flamenco. Las malas artes de este extranjero son referidas por don Álvaro al rey Carlos, identificándolo como el iniciador de todas las intrigas alrededor de Juana desde su estancia en Flandes y hasta tierras castellanas. De Vere no tenía demasiado peso en la obra de Tamayo, pero en la película sirve como exagerado antagonista que actúa de forma artera en su propio provecho, centrando sus acciones en esa consideración de Juana como incapacitada para gobernar, llegando a esgrimir la herencia genética de la locura de su abuela Isabel de Portugal, e incluso cambiando la carta que habría podido delatar la infidelidad de Felipe ante las Cortes, pero cuya desaparición pone en ridículo a Juana. En 1948 había que mantener a toda costa la dignidad de la reina, e incluso también la del rey, a pesar de haber sido caricaturizado en varias ocasiones¹⁵, puesto que cuando Felipe empieza a dar muestras de su enfermedad, De Vere también le acusa para que firme papeles importantes que paguen sus servicios durante todos

¹⁵ «La forma en que el film retrata a Felipe el Hermoso no es muy distinta de la imagen caricaturesca que el propio Franco tenía de don Juan de Borbón, así como la representación del joven Carlos nos remite a las esperanzas que el régimen franquista depositó en Juan Carlos, hijo del “legítimo” heredero a la Corona» (Juan-Navarro, 2005: 207).

esos años. De hecho, el duelo final de don Álvaro y De Vere, en el que Aldara ayuda al castellano matando por la espalda al flamenco es una invención del guion que nada tiene que ver con Tamayo y Baus, pero que concuerda perfectamente con ese «juicio de Dios» al que apela Álvaro, y que hace justicia a un personaje tan despreciable y causante de tantos males.

5. EN CLAVE DE COMEDIA

El siguiente retrato de cierta profundidad de Juana I de Castilla en el Cine es *Juana la Loca... de vez en cuando* (1983). Su director, José Ramón Larraz, nombre destacado del cine del destape y del género de terror en España, se sumaba con esta película a otra curiosa moda de los inicios de la década de 1980, una serie de sátiras históricas de limitado gusto artístico y contenido irreverente, planteadas como anacrónicas recreaciones del pasado en clave de total presente. Conocidos son títulos como *El Cid Cabreador* (1983) o *La loca historia de los tres mosqueteros* (1983), ambas con guion de Juan José Alonso Millán, que también firmaba esta visión satírica de la figura de Juana. Con un reparto encabezado por Lola Flores como Isabel de Castilla y José Luis López Vázquez como Fernando de Aragón, el papel de Juana correspondía a Beatriz Elorrieta, quien, por cierto, ya la había encarnado de manera fugaz en la anterior *Cristóbal Colón, de oficio... descubridor* (1982), también escrita por Alonso Millán.

Juana la Loca... de vez en cuando estaba planteada con una perspectiva de presente y se encontraba «repleta de alusiones a la situación social y política que vivía España en los años ochenta» (Payán, 2007: 76), aunque es cierto que arrastra como enorme lastre que «lo único que tiene de histórico son los nombres de los personajes» (Rubio, 2007: 39). En cuanto a la Juana reflejada en esta parodia, se trata de una mujer moderna (de la década de 1980, no de los siglos XV-XVI), liberada y asaltada por continuos deseos sexuales, que solo podrá refrenar cuando se enamore del cantante y mujeriego Felipe de Flandes, interpretado en la película por el cantante Jaime Morey. Más allá del capítulo cómico o de sus muchas limitaciones, no cabe duda de que su argumento no tiene ninguna intención de adaptar el drama de Tamayo y Baus, y solo puede rastrearse algún eco puntual y muy libre de la película de Orduña.

6. EL REMAKE COMPUESTO

En 2001 se estrenaba *Juana la Loca*, otra de las adaptaciones del drama de Tamayo y Baus que, si bien no es la más cercana al mismo, sí es la que hace más justicia a la figura de Juana, aunque no tanto en su condición de reina, sino sobre todo de mujer. Inserta ya en el cine español del nuevo

milenio, las perspectivas han cambiado mucho respecto a las anteriores producciones analizadas, y son mayores los intereses en aspectos psicológicos y sociológicos:

Juana la loca responde, además, a una vertiente histórica completamente distinta a la del cine español de la autarquía (1939-1953), las corrientes historiográficas se han alejado del positivismo, y avanzan hacia un mayor nivel de contextualización, de análisis de la sociedad en su conjunto (López López, 2004: 125).

Coproducida entre España, Italia, Portugal y Francia, Vicente Aranda se encargó de la dirección y el guion, añadiendo así este título a otras de sus adaptaciones de conocidas obras literarias contemporáneas, como *La muchacha de las bragas de oro* (1980), *El amante bilingüe* (1993) o *La pasión turca* (1994), una senda que continuaría posteriormente con *Carmen* (2003) o *Canciones de amor en Lolita's Club* (2007). Aranda volvía a ponerse al frente de una recreación cinematográfica del pasado, como ya hiciera en *Libertarias* (1996) o años después con su adaptación de la novela medieval *Tirante el Blanco* (2006). Además, *Juana la Loca* era otra de las varias ocasiones en las que ha centrado sus películas en personajes femeninos, adentrándose de hecho en una perspectiva de género que ha sido aplaudida por crítica y espectadores. Del mismo modo, esta película también se relaciona con la «temática del *amour fou*, tan presente en la filmografía de Aranda, *Amantes* (1991), *La pasión turca* (1994) o *Celos* (1999), por poner algunos ejemplos» (López López, 2004: 125).

Juana la Loca se planteó como una ambiciosa producción de género histórico y son realmente destacables su esmerada puesta en escena y su ambientación, que pretenden aportar fidelidad al conocimiento histórico y artístico de la época retratada. En el reparto hay mayoría de intérpretes españoles, con nombres conocidos como Eloy Azorín (Álvaro de Estúñiga), Rosana Pastor (Elvira), Roberto Álvarez (almirante de Castilla), Susi Sánchez (Isabel I de Castilla) o Guillermo Toledo (capitán Corrales). Junto a ellos, varios intérpretes provenientes de Italia en algunos papeles importantes, como Daniele Liotti (Felipe I de Castilla), Giuliano Gemma (Señor de Veyre) o Manuela Arcuri (Aixa). Y para el papel de Juana, la joven intérprete española Pilar López de Ayala, quien ya había tenido pequeños papeles en el Cine con anterioridad, así como un protagonista en *Báilame el agua* (Josetxo San Mateo, 2000), pero que con *Juana la Loca* realizaba su primera interpretación protagónica en una producción de gran calibre. Por cierto, su interpretación la realizó con casi la misma edad que la de Aurora Bautista en 1948, ya que López de Ayala llegó al estreno de la película el 28 de septiembre de 2001 con 23 años recién cumplidos. La cinta tuvo una gran acogida de público,

llegando a recaudar casi el doble de sus cerca de cinco millones de euros de presupuesto. Además, fue la cinta seleccionada para representar a España en la candidatura a la Mejor Película de Habla no Inglesa en la ceremonia de los Oscar de 2002, a lo que hay que sumar como reconocimiento numerosos premios en varios certámenes¹⁶.

En los propios títulos de crédito de *Juana la Loca* se menciona que «Algunas escenas de esta película están basadas, aunque muy libremente, en la obra de teatro de Manuel Tamayo y Baus titulada *La Locura de Amor*», y no cabe duda de que el guion del propio Vicente Aranda así lo atestigua en algunas situaciones y algunos diálogos. Pero esta producción de 2001 puede ser considerada como un *remake* compuesto, ya que toma «elementos tanto del texto literario como de la película matriz» (Malpartida Tirado, 2012: 370). En efecto, la cinta de Aranda apela al drama teatral de Tamayo y Baus, pero también a la matriz cinematográfica de las adaptaciones del mismo, la película de Orduña de 1948, de la cual recoge algunas escenas, pero siempre desde una perspectiva más naturalista, menos teatral en su acción y en sus diálogos.

La narración se enriquece y diversifica respecto al drama de Tamayo y Baus en cuestiones como la cronología, siendo esta la película que recorre más años en la longeva vida de Juana. La acción se inicia en el presente de su retiro en Tordesillas hacia 1554, con una Juana anciana que se dispone a rememorar su vida cuando fija su atención en un «retrato de Felipe el Hermoso, su difunto marido» (Santana y Santana, 2007: 88). La acción vuelve entonces a 1496 para situar, apoyándose en una voz fuera de plano, a la propia Juana justo antes de embarcar en Laredo para trasladarse a Flandes y casarse con el archiduque Felipe de Habsburgo. A partir de ahí la acción continúa con un prolongado *flashback* en la corte de Flandes, para después narrar los hechos acaecidos en Castilla desde la llegada del matrimonio en 1506 hasta la muerte de Felipe. Y de nuevo la película se cierra en el presente de 1554, después de que Juana haya rememorado las razones de su reclusión en Tordesillas.

¹⁶ Goya a la Mejor interpretación femenina protagonista (Pilar López de Ayala), al Mejor diseño de vestuario (Javier Artiñano) y al Mejor maquillaje y/o peluquería (Miguel Sesé y Mercedes Guillot); Concha de Plata a la mejor actriz en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián (Pilar López de Ayala); Premio del Círculo de Escritores Cinematográficos a la mejor actriz (Pilar López de Ayala); Fotogramas de Plata a la mejor actriz de cine (Pilar López de Ayala); Premios de la Unión de Actores a la actriz revelación y protagonista de cine (Pilar López de Ayala); Premio de la Asamblea de Directores y Realizadores Cinematográficos Españoles (ADIRCAE) a la Mejor interpretación protagonista (Pilar López de Ayala).

La trama central de *Juana la Loca* se aleja del círculo amoroso planteado en el drama teatral para intentar abordar una perspectiva algo más cercana a la propia Historia y a los datos manejados sobre Juana más allá de su supuesta locura. De este modo, las relaciones amorosas se reflejan mediante una disposición lineal, en la que Juana ama de forma arrebatada a Felipe, mientras este se demuestra adúltero en Flandes y se prenda en Castilla de la exótica y enigmática Aixa, el personaje que en esta ocasión no solo adopta un nuevo nombre distinto a la Aldara de Tamayo y Baus, sino que pierde la consideración de princesa descendiente de los reyes nazaríes para revelarse como una prostituta que arriesga su vida por su origen morisco y es una protegida del personaje secundario del capitán Corrales. El personaje de don Álvaro, tan determinante en la obra de Tamayo y Baus, atiende ahora al nombre de Álvaro de Estúñiga y es una mera comparsa que solo interviene de forma puntual en la acción principal cuando Juana le utiliza para intentar dar celos a su marido. En cuanto al resto de personajes secundarios, merece la pena mencionar la aparición en el contexto de 1496 de Isabel I de Castilla, intentando explicar a Juana los motivos y la necesidad de su matrimonio de conveniencia. Su dama de compañía doña Elvira o el médico Marliano aparecen también con un peso mucho menor, algo que también ocurre con el almirante de Castilla o con los nobles afines a Felipe, tanto el señor de Veyre como don Juan Manuel y el marqués de Villena. En cuanto al nudo argumental, los más que fundados celos de Juana no necesitan de las asechanzas del antagonista creado en la cinta de Orduña, por lo que De Veyre queda en esta ocasión como un mero apoyo de Felipe con mucha menor interferencia en relación de la pareja regia. El carácter del monarca flamenco es de sobra conocido por la corte castellana («El rey es un mujeriego impenitente, indigno del amor que le dedica la Reina», declara el almirante de Castilla), y ahí radica una de las grandes diferencias de esta película con la de 1948, en la certeza desde el principio de los continuos desprecios de Felipe hacia su devota esposa. De hecho, a pesar de que hay ciertas insinuaciones sobre arrebatos o conductas impropias de una reina, Juana no se despoja en ningún momento de su dignidad como mujer, y sus celos no devienen en momentos de enajenación, sino de rabia exagerada por parte de una mujer que ama de forma desenfrenada sin verse correspondida. La irrupción de Aixa en la Corte como la dama Beatriz de Bobadilla, asistida por don Juan Manuel y el marqués de Villena como respuesta a la petición expresa del rey para satisfacer su capricho carnal, no hará más que empeorar la situación precedente. Los hechos finales incluyen una perspectiva histórico-política al mostrar la entrevista entre Felipe y Fernando de Aragón, que no hace más que refrendar el desprecio de ambos hacia Juana. La referencia expresa de Fernando a la locura de Juana («Ahórrate las excusas, mi hija

Juana está loca») es una de las pocas ocasiones en las que alguien habla abiertamente de ello, siempre de forma interesada, como ocurre en un par de ocasiones en las que De Veyre apela, como ya hiciera el personaje en la película de 1948, a la locura de su abuela Isabel de Portugal, pero añadiendo en esta ocasión el fanatismo y obcecación de su propia madre, Isabel I de Castilla. A pesar de la reacción de dignidad de Juana frente a las Cortes en Burgos, su extravagancia termina por sellar su incapacidad para gobernar, aunque la repentina muerte de Felipe deja de nuevo en un segundo plano el tema político para hacer aflorar el arrepentimiento del rey respecto a su esposa, aunque mucho más natural y alejado de la escena creada por Tamayo y Baus.

El excelente papel de Pilar López de Ayala como Juana es uno de los grandes alicientes de la película, y no es de extrañar que recibiera tantos premios por su interpretación, incluyendo el Goya a la Mejor Actriz Protagonista. La joven e inexperta princesa que embarca en Laredo se muestra impotente ante el matrimonio orquestado por su madre por motivos políticos, por mucho que Isabel apele a la providencia divina, aunque la joven finalmente acata la decisión («Os obedezco, madre; sé que mi vida, como la vuestra, está sujeta a mayor empeño que el que corresponde a mi humilde persona»). Lo que en la película de Orduña era tremenda dignidad, incluso en las escenas más desenfadadas, se convierte en la de Aranda en un canto a la juventud de Juana, a la naturalidad y vitalidad de la corte de Flandes, a su vida familiar y maternal, y todo ello con una clara influencia de la pintura flamenca en la esmerada puesta en escena.

López de Ayala se aparta del histrionismo teatral de Aurora Bautista y resulta mucho más natural y mucho menos exagerada. Además, en 2001 están más que superados los condicionantes morales o ideológicos que construyeron al personaje en 1948, por lo que López de Ayala puede dar rienda suelta a una interpretación volcánica que no hace más que obviar la enajenación mental por amor para abrazar de forma decidida una rabia que explota en más de una ocasión en diálogos o ademanes apasionados y muy poderosos. Las intrigas palaciegas para apartarla del poder tienen esta vez motivaciones menos románticas que en las obras de Tamayo o de Orduña, añadiendo verosimilitud histórica a las diferentes maniobras políticas, combinadas con la certeza del comportamiento adúltero de Felipe.

Por otra parte, la imagen de Juana ya anciana en su retiro de Tordesillas, que marca el inicio y el final de la cinta, no es la de una mujer loca con la mirada perdida o unos gestos y ademanes erráticos, tal como Aurora Bautista aparecía en 1948 durante su entrevista con el rey Carlos

I. Muy al contrario, la Juana de 1554, interpretada por la veterana María Jesús Valdés, desprende serenidad y nostalgia:

Juana aparece olvidada y traicionada por todos aquéllos con los que tenía algún lazo afectivo. La clausura de la reina no parece ser sólo material sino también personal, no figura ninguna escena en su vejez en la que esta entable algún diálogo con otra persona y, en cualquier caso, no se atisba ningún rasgo de locura, sino de una serena tranquilidad (Santana y Santana, 2008: 88).

Al final de la película una voz fuera de plano ayuda a comprender el calvario que Juana debió sufrir después de la muerte de su amado esposo. Pero las últimas palabras de Juana son otra muestra más de la pasión obsesiva que muestra en los *flashbacks* entre 1496 y 1506, ya que el propio recuerdo de su marido la devuelve al pasado y a volver a sentir los deseos carnales que sentía por él («Tal vez podré olvidar tu nombre, pero jamás el abrazo que me hacía gemir»). Esta culminación del metraje es un ejemplo claro de que la Juana de Aranda «es consciente en todo momento de lo que está sucediendo y sus palabras al final de su vida no traslucen delirio como sucede, contrariamente, en el film de Orduña» (Guillamón Carrasco, 2015: 126).

Si en el texto de Tamayo y Baus o en la película de Orduña el personaje de Juana actúa sobre todo como una reina (un extremo exagerado en la cinta de 1948), este retrato del nuevo milenio se centra principalmente en una perspectiva de género. Juana es ante todo una mujer, y para Aranda «no estaba loca pero se la trató como tal por no resignarse a las infidelidades de su marido, ni adherirse a las tácitas normas de pasividad sexual femenina vigentes en la época» (Gómez, 2006). Ella ama a su esposo y tiene una profunda atracción sexual hacia él desde el mismo instante en el que se conocen. Ella es la madre de sus hijos, a quienes también quiere amamantar como cualquier otra mujer, un hecho que no es baladí, puesto que no había ni rastro de su descendencia en la obra de Tamayo y Baus ni en la película de Orduña. Y hay que tener en cuenta que, como ya se ha referido, tuvieron juntos seis hijos, por lo que Aranda plasma un acto de feminidad tan evidente como la maternidad, ya sea mostrando algunos partos o la lactancia, una actitud que precisamente marca el inicio de las murmuraciones de Felipe hacia su conducta, que considera poco propia para una reina, aunque para ella sea simplemente una muestra lógica de su propia feminidad.

Hablar de *remake* compuesto a partir del drama de Tamayo y Baus y de la película de Juan de Orduña no significa necesariamente el calco de ninguna de las dos fuentes por parte de Aranda, sino precisamente tomarlas como base para diversas escenas y diálogos. Pero sí hay algunos

pasajes con relación muy directa, como la escena en la que Juana se dirige a las Cortes de Castilla que han sancionado su incapacidad. Las diferencias de contexto son evidentes, porque la reina aparece visiblemente embarazada de Catalina, hija póstuma de Felipe, pero también porque no hay necesidad de incluir el tejemaneje de la carta de la morisca para probar la infidelidad del rey. Juana acude a las Cortes después de que el almirante de Castilla y Álvaro de Estúñiga soliciten su presencia por cuestiones de estado, para que el trono no sea entregado a la codicia de los flamencos. De ahí la gran dignidad que Juana muestra en las Cortes, en las que desprecia de forma poderosa a los secuaces de Felipe y al propio rey, para abandonar la escena bromeando sobre la supuesta locura que le achacan («Señores, quedad con Dios. La reina loca os saluda»).

7. EL ÚLTIMO RETRATO, ENTRE LA TELEVISIÓN Y EL CINE (SIN ATISBO DE ADAPTACIÓN)

La última ocasión hasta la fecha actual en la que Juana I de Castilla aparece en la gran pantalla es *La corona partida* (2016), una película estrenada en cines, pero surgida a partir de las series televisivas *Isabel* (2012-2014) y *Carlos, rey emperador* (2015-2016), y cuya acción se sitúa precisamente entre ambas, siendo secuela de la primera y precuela de la segunda. Como corresponde a su origen televisivo, la mayoría del equipo procede de la pequeña pantalla y más concretamente de las dos series mencionadas. Por ejemplo, el director barcelonés Jordi Frades ya atesoraba una sólida experiencia en películas y series televisivas, incluyendo ponerse al frente de 14 episodios de *Isabel*. Caso parecido es el del guionista, José Luis Martín, también con probada experiencia televisiva y con escritura de la mayoría de capítulos tanto de *Isabel* como de *Carlos, Rey Emperador*. Y, por supuesto, por razones de argumento, el reparto de *La corona partida* mantiene muchos de los personajes e intérpretes de *Isabel*, pudiendo ser destacados nombres conocidos de la televisión y el cine españoles como Rodolfo Sancho (Fernando II de Aragón), Eusebio Poncela (cardenal Cisneros), José Coronado (Maximiliano I de Habsburgo), Fernando Guillén Cuervo (Gutierre Gómez de Fuensalida), Úrsula Corberó (Margarita de Austria) o Michelle Jenner en su fugaz (y fantasmal) aparición como Isabel I de Castilla. Para los papeles principales de Juana y Felipe se mantenían también los jóvenes Irene Escolar y Raúl Mérida. Al igual que sucede en las series, esta película tiene una puesta en escena realmente cuidada, con algunas localizaciones reales que añaden verosimilitud al pasado recreado. Pero su condición de producto derivado de producciones televisivas restó lógicamente cantidad de público en salas cinematográficas, teniendo en cuenta que sería mucho más aconsejable su visionado tras haber visto, al

menos, una serie larga en capítulos como *Isabel*. Además, el hecho de que el estreno tuviera lugar el 19 de febrero de 2016, poco después de que la serie *Carlos, rey emperador* ya hubiera finalizado sus emisiones televisivas, se antoja otro escollo difícil de superar, una vez que ambas series ya habían cerrado sus emisiones.

En cuanto al argumento, la frase publicitaria de su cartel sirve como perfecto resumen: «Tras la muerte de Isabel todos quieren demostrar que Juana, la legítima heredera, está loca». En efecto, la trama se centra en los movimientos políticos para apartarla del poder, aunque el argumento ya no tiene ninguna relación con el drama de Tamayo y Baus, sino que se apoya sobre todo en su serie matriz *Isabel* y en una base histórica que, en realidad, la hace mucho menos llevadera por comportar una sucesión demasiado abigarrada de hechos, fechas y personajes en un metraje insuficiente que parece pedir a gritos el desarrollo en varios capítulos de otra hipotética serie. En cuestiones cronológicas, la estructura es bastante similar a la de la película de Orduña, puesto que la narración comienza su ambientación en Madrigalejo, en enero de 1516, en el lecho de muerte de Fernando de Aragón; allí, el cardenal Cisneros relata al aún príncipe Carlos los hechos relativos a la subida al poder de sus padres, tal como don Álvaro hiciera en la película de 1948, pero sin que aparezca en ese momento la propia Juana anciana. Se plantea entonces un amplio *flashback* que abarca desde después de la muerte de Isabel I de Castilla en 1504 hasta aproximadamente 1507, comenzando en tierras de Flandes y terminando ya con la estancia de Juana y Felipe en Castilla. Al final del metraje la acción vuelve a Madrigalejo y al relato de Cisneros, que se va combinando con una serie de textos en la pantalla para contextualizar los últimos años de Juana, así como la muerte de Fernando y la aparición fantasmal de Isabel en su lecho de muerte, una maniobra que de nuevo se antoja demasiado deudora de la serie *Isabel* y que aporta muy poco a *La corona partida*.

La definitiva separación del guion de *La corona partida* respecto a *La locura de amor* elimina por completo cualquier atisbo de estructura circular para dar lugar a una relación de confrontación sin cuartel entre Juana y Felipe. De hecho, a pesar de que Juana sea el personaje central de la película, su condición de instrumento para los designios políticos de los demás (en especial su padre y su esposo) resta importancia a sus actos. Además, la profusión de personajes con cierta relevancia en la narración excede con mucho los de la obra teatral o las películas anteriores, y todos ellos intervienen de algún modo en el destino de Juana, tanto en lo personal como en lo político. Desde 1504, cuando en la corte de Flandes se conoce la muerte de Isabel I y que Juana es la legítima heredera del trono de Castilla se desarrolla un verdadero infierno para ella, que vive separada y totalmente enemistada con Felipe, con un marcado desprecio

entre los esposos. Su inminente subida al trono castellano genera diversas intrigas por parte de Felipe para apartarla del poder aprovechando la declaración de su incapacidad. Pero, al mismo tiempo, Fernando de Aragón y el cardenal Cisneros conspiran en Castilla con la misma excusa para seguir las instrucciones del testamento de Isabel, según el cual Fernando sería el encargado de la regencia de Castilla si Juana no estaba en condiciones de gobernar, hasta la mayoría de edad de Carlos de Austria, el hijo de Juana y Felipe, y heredero de ambas coronas.

Llegado el momento, con Juana y Felipe ya en Castilla, Fernando debe dar un paso atrás y volver a Aragón a cambio de un sustancioso acuerdo económico, mientras se casa con Germana de Foix con la intención de engendrar un heredero y asegurar el futuro de la corona de Aragón ante la tensa situación y las pretensiones de Felipe. La corona que habían unido por matrimonio los Reyes Católicos está a punto de partirse de nuevo en dos, y en medio de todos estos movimientos se encuentra una Juana repudiada por todos, vilipendiada por su marido y utilizada como moneda de cambio política sin tener en cuenta su propia opinión. La repentina y sospechosa muerte de Felipe da un nuevo giro a los acontecimientos, con Juana sumida en la melancolía y renunciando finalmente a ejercer el poder, que queda en manos del cardenal Cisneros con el beneplácito de Fernando. La narración vuelve entonces al momento de la muerte en 1516 del rey aragonés, quien no pudo tener descendencia, por lo que el joven Carlos al que Cisneros relata todos estos hechos hereda finalmente las coronas de sus abuelos maternos, los dominios de su propio padre y el imperio de su abuelo paterno.

La encargada de encarnar a Juana en esta película fue la joven Irene Escolar, quien ya tenía a sus espaldas por entonces cierta experiencia en Cine y Televisión, incluso con algún papel protagonista. Su papel en esta cinta, al igual que previamente en la serie *Isabel*, llega a resultar excesivo, acercándose al histerismo. No cabe duda de que esta exageración responde a las exigencias de un guion en el que no existe ningún trastorno mental o comportamiento exagerado o enajenado, sino rabia desatada por el infierno personal al que se enfrenta. A pesar de que el testamento de su madre o una declaración de su marido ratifiquen su incapacidad y su falta de libre albedrío, Juana es simplemente una persona acorralada por los acontecimientos políticos. Es despreciada por cuantos la rodean porque les interesa muy poco la persona, pero mucho el poder que recibe por herencia, y que todos desean para sí mismos. Su marido llegará a encerrarla en un calabozo de su palacio en Flandes o la llamará «perra», y también se encontrará en mitad de un fuego cruzado entre Felipe y Fernando, junto a sus respectivos partidarios, que no dudan en generar todo tipo de intrigas alrededor de su supuesta incapacidad, sin que en

ningún momento aparezca ningún indicio fundado de ello. Ya en Castilla, Juana aparece indefensa y excluida de las reuniones de estado entre su marido y su padre, que la utilizan como objeto para sus ansias de poder. Uno de los ejemplos más claros de la rabia de la reina ante los acontecimientos que la rodean es la escena en la que es informada de que no podrá llegar a ver a su padre en Castilla, después de haberse entrevistado con Felipe. Su dignidad aparta cualquier indicio de locura, demostrando que es una persona a la que no le permiten hacer nada, a pesar de ser toda una reina de Castilla. También se mostrará ante los nobles como una mujer digna, pero presionada hasta el extremo por las circunstancias. No podemos hablar de una perspectiva de género tan marcada como en la película de Aranda por esa ausencia de pasión o celos, pero al menos la Juana de la cinta de Frades se muestra como una mujer que lucha con entereza contra los acontecimientos, e incluso al final del metraje una escena recoge el nacimiento de Catalina, la hija póstuma de Felipe. Por cierto, en esta película de ambientación tan cuidada no podía faltar la referencia visual al cuadro de Pradilla que ya se había recreado en ocasiones anteriores.

8. CONSIDERACIONES FINALES, A MODO DE RECAPITULACIÓN

Las relaciones entre Historia, Literatura y Cine pueden ser analizadas a partir de las películas que retratan a Juana I de Castilla, en las cuales puede rastrearse la relación directa o indirecta y en mayor o menor medida con el drama teatral *La locura de amor* de Manuel Tamayo y Baus. La primera, dirigida por Marro y Baños en 1909, se basa en la obra teatral, pero también recibe otros apoyos histórico-biográficos. La de Orduña de 1948 es sin duda la más próxima adaptación, aunque también se ve apoyada de una forma muy interesada por el conocimiento histórico para entroncar con la consideración de película “de interés nacional”. La de Larraz de 1983 no tiene ninguna relación con el drama, porque no lo necesita para un guion centrado en lo cómico y lo anacrónico, que, en cualquier caso, se fija en la película de Orduña para algunos detalles menores. La de Aranda en 2001 es un excelente ejemplo de *remake* compuesto, ya que no solo adapta *La locura de amor*, sino que también toma muchos elementos de la película de 1948, aunque con una clara puesta al día, en especial del papel de Juana; además, muestra una sólida base histórica y una acción de cronología mucho más amplia que la teatral. Por último, la de Frades no tiene relación directa con la obra de Tamayo, pero sí intenta crear un retrato histórico que, en todo caso, se excede por abigarrado; en ella solo podría hablarse de algunos detalles muy concretos que evocan de forma bastante libre algunas ideas planteadas en las películas de Orduña o Aranda.

Un personaje tan enigmático y fascinante como Juana I de Castilla, *la Loca*, tiene un gran potencial para interesar a un medio tan importante como el Cine. Así, el Séptimo Arte ha recurrido a su infausta y legendaria vida no solo para llamar la atención del público y obtener los deseados beneficios, sino también como instrumento ideológico para justificar el presente al revisar la trascendental época en que vivió. Dejando aparte su escueto retrato en 1909 hay que detenerse en la Juana encarnada por Aurora Bautista en 1948, que responde a unos claros condicionantes ideológicos en consonancia con el primer franquismo o período de la autarquía, dentro de la estrategia de utilizar el cine histórico como instrumento propagandístico de primer orden para reafirmar la ideología nacional-catolicista. Al igual que otras películas de género histórico del momento que recreaban épocas decisivas de la Historia de España como referentes pasados para justificar el régimen franquista, *Locura de amor* apela a la conformación de España como Estado-nación y al nacimiento del espíritu nacionalista español. Ejemplo de ello es hacer corresponder a Juana y a sus desgracias con Castilla y, por afinidad, con España, equiparando así el sufrimiento de Juana al maltrato que el pueblo castellano comenzaba a sufrir de los flamencos y la nobleza afín a Felipe; es lo que Juan-Navarro define como «la Patria enajenada como resultado de las maquinaciones de las potencias extranjeras» (2005: 207). La dignidad de España y su superioridad frente al enemigo (tanto externo como interno) disculpan la locura de Juana por los celos, que en todo caso responden también desde una perspectiva xenófoba a las intrigas de Felipe y su consejero flamenco Filiberto de Vere.

Dejando aparte la ligereza anacrónica de la comedia de 1983, hay que centrarse también en la película de 2001, una cinta con una carga política muy inferior a la de 1948, realizada en un contexto sin claras imprecisiones ideológicas, sin censura estatal y sin necesidad de alegorías nacionalistas. Vicente Aranda dignifica a Juana, mostrándola como un personaje atormentado y pasional del que extrae una historia intimista e individualizada, pero sin tanto hincapié en su componente histórico y tomándolo como un estereotipo social. Los intereses políticos que la rodearon son parte de la ambientación de la época, pero no hechos determinantes en el desarrollo del relato. Aranda dota a Juana de inocencia ante el matrimonio y de curiosidad sobre el sexo, a veces de forma algo exagerada, aunque entroncando con su interés en la figura femenina en su filmografía. La actitud noble e inocente de Juana, unida a la traición y humillación que sufre a causa de sus fundados celos, la despojan de la gran carga trágica presente en las obras de Tamayo y de Orduña para hacer de ella un ejemplo de mujer íntegra e injustamente vapuleada por su entorno. *Juana la Loca* se convierte por tanto en un

verdadero alegato a favor del género femenino y, de forma indirecta, en una denuncia hacia el patriarcado o la terrible lacra de la violencia de género.

Por su parte, la película de 2016 quería mostrar las pasiones de unos esposos ilustres o las intrigas palaciegas de importantes cortes europeas, pero seguramente había muchas otras maneras de hacerlo en lo referente a los diálogos, tan explosivos y directos como excesivamente actuales en sus formas y en parte de su fondo. No cabe duda de que esta película estaría condicionada por un público potencial acostumbrado a contenidos televisivos variados, pero en muchas ocasiones las soluciones son muy poco creíbles, además del mencionado problema de comprimir en algo menos de dos horas un argumento tan intrincado que habría necesitado de varias horas para tener un ritmo coherente y llevadero, lo cual solo podría corresponder a una serie en varios capítulos.

Como consideración final, hay que volver a reconocer el valor del Cine como documento histórico no solo del posible pasado que pueda recrear, sino también del presente en el que se desarrolla. Las películas son un signo de los tiempos, un reflejo de la sociedad de la que emanan, y estas representaciones cinematográficas de Juana I de Castilla son una buena prueba de ello. Si queremos pensar en cómo han cambiado los tiempos, a pesar de salirnos de la gran pantalla y visitar por un momento a su hermana pequeña, la serie *Isabel*, de la que proviene *La corona partida*, puede servir de ejemplo para llevar al extremo estos tremendos cambios en la representación de Juana. En la tercera temporada de la serie, en su capítulo 37, titulado «La llamaban Juana la loca» (2014), existen dos escenas situadas cronológicamente durante la estancia de Juana en Castilla impuesta por sus padres tras haber sido jurada heredera por las Cortes de Castilla en 1502 y tras haber abandonado Felipe tierras castellanas. Semejante episodio de tensión entre Juana y sus padres, a pesar de haber sido recogido en la historiografía, no había sido tratado hasta entonces en las producciones cinematográficas sobre ella. Incluso puede deducirse que se trata de una situación bastante difícil de abordar por su iconoclastia respecto a la supuesta infalibilidad y grandeza de Isabel (y, por extensión, de Fernando). Pero el hecho de que la Juana encarnada por Irene Escolar pueda permitirse el lujo en estas escenas de insultar en su cara a todos unos Reyes Católicos es un signo de los tiempos. Porque la sociedad cambia sus gustos y modifica sus límites, al igual que hacen la Literatura, el Cine y los demás medios audiovisuales.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ANÓNIMO (2003), *Historia de la célebre reina de España Doña Juana, llamada vulgarmente la Loca* [ed. digital basada en la de Madrid, Imprenta de D. José María Marés, 1848], Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de

- Cervantes [En línea:
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5h7c6>].
- BENET, Vicente J. (2012), *El cine español. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós.
- BERNAL, Antonio-Miguel (2007), *Historia de España. 3. Monarquía e imperio*, Barcelona, Crítica-Marcial Pons.
- CAPARRÓS LERA, José María (2007), *Historia del cine español*, Madrid, T & B.
- DÁVILA VARGAS-MACHUCA, Miguel (2007), «Locura de amor o pasión obsesiva: la figura de Juana la Loca en el cine», *Metakinema. Revista de Cine e Historia*, 0, págs. 113-130.
- ESPAÑA, Rafael de (2013), «La Antigüedad al servicio de la actualidad. Cómo las ideas del presente influyen en la recreación cinematográfica del pasado», en B. Antela-Bernárdez y C. Sierra Martín (eds.), *La Historia Antigua a través del Cine. Arqueología, Historia Antigua y tradición Clásica*, Barcelona, Universitat Oberta de Catalunya, págs. 45-76.
- GASCA, Luis (1998), *Un siglo de cine español*, Barcelona, Planeta.
- GÓMEZ, María Asunción (2006), «Mujer, nación y deseo en Locura de amor de Juan de Orduña y Juana la Loca de Vicente Aranda», *Film-Historia*, XVI/1-2 [En línea:
http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecaDigital/cinema/filmhistoria/2006/REVISTAS/Ensayo_MujerNacionDeseo%201.htm].
- GUILLAMÓN CARRASCO, Silvia (2015), «La sexualización de la heroína histórica en el cine español: de *Locura de amor* a *Juana la Loca*», *Asparkia*, 27, págs. 113-130.
- JUAN-NAVARRO, Santiago (2005), «La madre patria enajenada: *Locura de amor*, de Juan de Orduña, como alegoría nacional», *Hispania*, 88, págs. 204-215.
- JUAN-NAVARRO, Santiago (2008), «Political madness: Juan de Orduña's *Locura de amor* as a National Allegory», en M. A. Gómez, S. Juan-Navarro, P. Zatlin (eds.), *Juana of Castile. History and Myth of the Mad Queen*, Lewisburg, Bucknell University Press, págs. 210-221.
- LÓPEZ LÓPEZ, Yolanda (2004), «Visiones sobre Juana la Loca: las recreaciones de Juan de Orduña y Vicente Aranda», en J. Cabeza y A. Rodríguez (coords.), *Creando cine, creando historia: la representación cinematográfica de ideas y movimientos sociales*, Madrid, Universidad Complutense, págs. 117-130.
- MALPARTIDA TIRADO, Rafael (2012), «Dos obras maestras de la adaptación de la novela al cine: *El último refugio* y *Retorno al pasado*», en J. Sánchez Zapatero y A. Martín Escribá (coords.), *El género negro: el fin de la frontera*, Santiago de Compostela, Andavira, págs. 367-375.

- MALPARTIDA TIRADO, Rafael (2018), «La recepción y el canon de la literatura y el cine: sugerencias y replanteamientos», en R. Malpartida Tirado (coord.), *Recepción y canon de la literatura española en el cine*, Madrid, Síntesis, págs. 17-53.
- MÍNGUEZ MARTÍN, Luis (2004), «Psicobiografía de Doña Juana I de Castilla y Aragón», *Informaciones Psiquiátricas*, 175 [En línea: http://www.informacionespsiquiatricas.com/antiores/info_2004/01_175_05.htm]
- MONTERDE, José Enrique (2000), «El cine de la autarquía (1939-1950)», en R. Gubern *et al.*, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, págs. 181-238.
- PAYÁN, Miguel (2007), *La historia de España a través del cine*, Madrid, Cacitel.
- PÉREZ PERUCHA, Julio (2000), «Narración de un aciago destino (1896-1930)», en R. Gubern *et al.*, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, págs. 19-121.
- PFANDL, Ludwig (1969), *Juana la Loca. Su vida, su tiempo, su culpa*, Madrid, Espasa-Calpe.
- RUBIO, Ramón (2007), *La historia de España a través del cine*, Madrid, Polifemo.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (2004), «Un drama nuevo, de Manuel Tamayo y Baus: las paradojas del comediante y del juego dramático», *Arbor*, 699-700, págs. 677-690 [En línea: <https://doi.org/10.3989/arbor.2004.i699/700.603>].
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2012), «Una nación de cartón-piedra. Las ficciones históricas de Cifesa», en I. Saz y F. Archilés i Cardona (coords.), *La nación de los españoles: discursos y prácticas del nacionalismo español en la época contemporánea*, Valencia, Universitat de València, págs. 499-519.
- SANTANA PÉREZ, Juan Manuel y Germán SANTANA PÉREZ (2008), *Las representaciones de la Historia Moderna en el cine*, Las Palmas de Gran Canaria, Anroart.
- SEGUIN, Jean-Claude (1997), «*Locura de amor*», en J. Pérez Perucha (ed.), *Antología crítica del cine español. 1906-1995*, Madrid, Cátedra, págs. 230-232.
- TAMAYO Y BAUS, Manuel (2000), *La locura de amor* [ed. digital a partir de *Obras Completas*, Madrid, Fax, 1947], Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [En línea: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcw9549>].
- TORREIRO, Casimiro (1999), «Por el imperio hacia Dios. El cine histórico de la autarquía», en J. E. Monterde (coord.), *Ficciones históricas. El cine histórico español*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas, págs. 53-65.

Miguel Dávila Vargas-Machuca

TUSELL, Javier (1999), *Historia de España en el siglo XX. III. La dictadura de Franco*, Madrid, Santillana.

Fecha de recepción: 30/05/2019.

Fecha de aceptación: 27/06/2019.

La coloquialidad en la adaptación cinematográfica del texto teatral: una propuesta de estudio interdisciplinario con el ejemplo de *Bajarse al moro*

Colloquiality in the cinematographic adaptation of the theatrical text: a proposal of interdisciplinary study with the example of *Bajarse al moro*

JUAN GARCÍA-CARDONA
Universidad de Wyoming
jgarcia@uwyo.edu
ORCID ID: 0000-0002-4382-9818

IRENE CHECA-GARCÍA
Universidad de Wyoming
irene.checa@uwyo.edu
ORCID ID: 0000-0002-9022-6817

Resumen: Las adaptaciones de una obra literaria al cine son frecuentes. La más directa acaso sea de obra teatral a película, pero incluso en ese caso son necesarios múltiples cambios. Entre ellos se ha destacado por parte de la crítica la necesidad de adaptar el lenguaje de los personajes, sobre todo mediante la “naturalización” de dicho lenguaje por medio de la espontaneidad, la verosimilitud o la simplificación. Para todas estas características se hace fundamental el uso de un registro coloquial. En este estudio, tomando como ejemplo *Bajarse al moro* de J. L. Alonso de Santos, proponemos un método objetivo y cuantitativo para la comparación de la coloquialidad en la versión teatral y la filmica de esta obra. Para ello seleccionamos seis escenas teatrales y sus correspondientes versiones filmicas conforme a diecisiete rasgos sintácticos y léxicos relacionados con la coloquialidad.

Palabras clave: adaptación cinematográfica, teatro, coloquialidad, medidas léxicas, medidas sintácticas, lenguaje vulgar, Alonso de Santos, *Bajarse al moro*.

Abstract: Literary works adaptations to cinema are frequent. The most direct is perhaps from theatrical play to film, but even in that case, multiple changes are necessary. Among them, the need to adapt the language of the characters, especially through the "naturalization" of said language, has been highlighted by critics, be that by means of spontaneity, credibility, or simplification. For all these characteristics, the use of a colloquial register is essential. In this study, taking as an example *Bajarse al Moro* by J. L. Alonso de Santos, we propose an objective and quantitative method for comparing colloquiality in the theatrical and the film version. In order to do so, we selected six theatrical scenes and their corresponding film scenes according to seventeen syntactic and lexical features related to colloquiality.

Keywords: film adaptation, theater, colloquiality, lexical measures, syntactic measures, vernacular, Alonso de Santos, *Bajarse al moro*.

INTRODUCCIÓN

Son numerosos los estudios que han tratado la adaptación al cine de obras literarias centrándose en el desarrollo y proceso que los guionistas han seguido. Una cuestión fundamental que debe tenerse en cuenta a la hora de llevar a cabo una adaptación es el lenguaje utilizado tanto en el texto literario como en el cinematográfico. Guionistas y teóricos han abogado por un proceso de coloquialización en estos textos adaptados, en la búsqueda de un «diálogo natural, desafectado y de apariencia espontánea» (McKee, 2016: 144). Ahora bien, este proceso por el que un texto se hace más coloquial requiere de un estudio detallado y de una delimitación precisa de características de la coloquialidad, para lo que acudiremos al campo de la lingüística.

Hemos escogido, como objeto de análisis, la obra *Bajarse al moro* de José Luis Alonso de Santos, reconocida como una de las obras teatrales que más emplea el estilo coloquial en sus diálogos. Los rasgos lingüísticos de esta obra han sido estudiados anteriormente de forma cualitativa (Hernando Cuadrado, 2001; Tamayo y Popeanga, 2019), si bien han hecho hincapié principalmente en lo fonético y morfológico, tratando de forma muy breve lo léxico y, en especial, lo sintáctico, de ahí que afirmen estos últimos en su edición para Cátedra que «es un terreno poco explorado, tal vez por su dificultad sistematizadora» (Tamayo y Popeanga, 2019: 73).

Además, la coloquialidad es un rasgo central en los diálogos de *Bajarse al moro* debido a su conexión con el mundo semi-marginal en el que se mueven los personajes, formando así parte fundamental no solo de su propia caracterización sino de la del entorno. Efectivamente, señala Briz (2011) que existe un cierto estigma de la coloquialidad por asociarse, erróneamente, a un nivel sociocultural medio-bajo. Independientemente de que se trate de una asociación falsa, el hecho es que existe, y es por tanto un factor susceptible de influir sobre la interpretación de la audiencia de una obra teatral o filmica. Y es esta conexión la que hace de esta obra un objeto de estudio ideal para comparar coloquialidad en dos tipos de obra artística, la teatral y la filmica, dado que es fundamental para el propio contenido de la obra en ambas versiones.

Para traspasar esta barrera que han encontrado los investigadores a la hora de analizar la coloquialidad en general, y en particular su aspecto sintáctico, proponemos un estudio interdisciplinario que, tomando como base el marco teórico propio de estudios sobre el español coloquial, aúne estudios literarios y lingüísticos para conseguir un objetivo en común: descubrir qué procesos lingüísticos ha experimentado el texto en su adaptación cinematográfica. El estudio de la sintaxis coloquial cobra también gran importancia, puesto que, como reconoció Seco (1983), el grado más logrado de captación del habla coloquial en la escritura se vincula a la fidelidad con que se reproduce su peculiar sintaxis. Además, trataremos también el léxico de la obra de Alonso de Santos, por ser lo que

La coloquialidad en la adaptación cinematográfica del texto teatral

el público percibe más conscientemente como señalador de registros y estilos, y lo que el autor o el director/guionista pueden también manipular más conscientemente.

El método seguido en el estudio del lenguaje coloquial en *Bajarse al moro* ha consistido en la transcripción de ambos textos, teatral y cinematográfico, y en el etiquetado de rasgos lingüísticos —que serán posteriormente descritos— con la intención de medir la frecuencia de aparición de estos rasgos de forma individual en cada uno de los textos y personajes, para luego compararlos entre sí y determinar, de forma cuantitativa, cuál de los textos presenta una mayor coloquialidad. La pregunta principal del estudio es: ¿qué texto presenta más rasgos coloquiales? Partimos de la hipótesis de que el texto cinematográfico es más coloquial que el dramático y comprobamos esta hipótesis mediante la comparación de rasgos de coloquialidad entre escenas de los dos textos.

1. EL LENGUAJE EN LAS ADAPTACIONES CINEMATOGRAFICAS DEL TEATRO

Una de las cuestiones principales que contemplaremos en este estudio son las diferencias discursivas entre el texto teatral y el filmico, las cuales han sido ampliamente discutidas en muchos manuales sobre la adaptación.

En primer lugar, se ha debatido si el texto filmico acepta el lenguaje estilizado que puede observarse en algunas obras dramáticas, sin que el público sienta cierto rechazo ante sus diálogos (Malpartida Tirado, 2006). Hay cierta tendencia a pensar que el diálogo cinematográfico se presenta «sin proliferación de sinónimos, sin un uso culto de figuras retóricas, desprovisto del cuidado estilístico de la lengua que implicaría la palabra escrita» (Wolf, 2001: 56). No obstante, como propone Malpartida Tirado, el uso de un lenguaje más o menos retórico puede quedar justificado dependiendo de «las reglas del juego» que sigue la obra en cuestión (2006: 197-199), y estas reglas tienen que ver con la situación comunicativa en la que se producen los intercambios dialogales. McKee afirma lo siguiente a este propósito:

La cámara y el micrófono magnifican y amplifican los comportamientos de tal manera que cualquier mirada falsa, cualquier gesto poco creíble, cualquier frase afectada parece y suena más de aficionados que la peor de las adivinanzas de una cena entre amigos. La interpretación en el cine exige una técnica naturalista, creíble y aparentemente improvisada. Para que esto sea posible, el diálogo para la pantalla debe parecer espontáneo (2016: 91).

Habría que preguntarse entonces: ¿se permite este lenguaje totalmente desprovisto de recursos retóricos y cuidado estilístico en piezas teatrales? *Bajarse al moro* demuestra esta posibilidad con su utilización de un lenguaje natural, sencillo y acorde al contexto en el que se enmarca, el de jóvenes que hablan de temas cotidianos —y no tan cotidianos—, en un entorno

amistoso y familiar. Sobre el lenguaje utilizado en *Bajarse al moro* se ha dicho que «es el vivo lenguaje de la calle el que articula el verbo dramático recorriendo la obra de comienzo a final» (Tamayo y Popeanga, 2019). Y resulta clara la utilización de un estilo coloquial ya en su versión dramática de acuerdo con el contexto de los personajes, una corriente que el propio José Luis Alonso de Santos (1999) enuncia en *La escritura dramática*: «en el teatro contemporáneo, una constante para muchos de los autores ha sido la intención de erradicar el habla “literaria” que se había instalado en los escenarios en el siglo XIX», a lo que añade más adelante: «la escritura dramática está conectada, pues, con el lenguaje del tiempo del escritor» (1999: 338-339).

Si bien los dos medios parecen partir de un texto escrito que va a ser representado, podríamos decir que ambos textos pertenecen a diferentes esferas, como ya señaló Pérez Martínez: «al defender el cine como texto audiovisual recordamos la distinción realizada por Van Dijk entre texto literario, donde situaríamos el teatro, y texto natural, donde encontramos el cine» (2004: 28). No obstante, ambos textos comportan una *oralidad fingida* u *oralidad prefabricada*, términos esgrimidos por Brumme y que ha definido como «un determinado tipo de oralidad que crea o configura un escritor o escritora para otorgar verosimilitud a los hechos que se exponen o los personajes que toman la palabra» (2008: 22).

Se trata de un concepto que ya han tratado los estudiosos del español coloquial, como Briz (1998) y Narbona (2001), y que han denominado *oralidad literaria*. Es, en definitiva, «un lenguaje escrito con la finalidad de ser dicho o pronunciado como si no hubiera sido escrito, es decir, como si realmente fuera un discurso oral» (Chaume, 2003: 102)¹. Por ello, se incluirán rasgos lingüísticos que intenten simular esta oralidad en una búsqueda de un diálogo acorde con el personaje que suene natural —y real, como consecuencia— al espectador.

Esta definición incluiría todo tipo de diálogos, ya sea en una obra narrativa, dramática o audiovisual. No obstante, es en aquellos textos que se han concebido para su representación donde más se refleja este tipo de oralidad: «en condiciones normales un autor o autora concibe la obra en el medio gráfico siendo consciente, sin embargo, de su futura representación fónica» (Brumme, 2008: 22). Alonso de Santos discutió el tema en su manual sobre la creación dramática, en el que afirmó, con gran

¹ Algunos autores han afirmado que otro de los factores que determina el estilo de un hablante puede ser el medio por el que se produce la comunicación, es decir, si es oral o escrita (Wardhaugh y Fuller, 2014). No obstante, no debe confundirse el estilo que un hablante escoge intencionadamente de acuerdo con una determinada situación comunicativa frente al medio en el que se establece tal situación: no todo lo coloquial es oral ni todo lo escrito es formal.

acierto, que «durante la representación teatral [...], el texto escrito de la obra “regresa” (por decirlo de modo gráfico) a la oralidad originaria» (1999: 335).

Esta «oralidad fingida» nos permite ahora construir otro término sobre el concepto de coloquialidad que nos atañe en este estudio. Al igual que ocurre con la oralidad en obras artísticas, no se trata de un lenguaje puramente coloquial, sino de un lenguaje construido para que sea coloquial y además funcione en dicha obra. La cuestión del lenguaje se ha tratado en numerosos manuales sobre la confección de guiones; por ejemplo, McKee afirma que «la forma de hablar cotidiana suena en pantalla torpe y como de aficionados» (2016: 151), y, además, que «la charla en la vida real se repite como el pepino [...] las conversaciones cotidianas carecen de intensidad, brillo, expresividad y, lo más peligroso, relevancia» (2016: 129). Por tanto, el autor no debe limitarse a transcribir conversaciones procedentes de su experiencia para confeccionar diálogos con rasgos lingüísticos coloquiales, sino que debe escudriñar y seleccionar dichos rasgos de forma adecuada.

La acuñación tomada por Brumme, a pesar de ser conveniente, incluye los términos «fingida» y «prefabricada», que, si bien representan esa noción de crear un texto que simula la oralidad, o la confección previa de un lenguaje que no es espontáneo, de forma respectiva, no recogen la intencionalidad del texto diseñado por la que sus rasgos son seleccionados de forma acorde al personaje, su demografía y la situación comunicativa en la que está inmerso, de manera que se obtiene como resultado una «coloquialidad moldeada». Este concepto denomina un tipo de lenguaje que no pretende ser una copia de ese lenguaje coloquial, sino el resultado de un proceso largo y muy elaborado por parte del autor.

No es la intención de este artículo describir esta «coloquialidad moldeada», si bien hemos podido observar la presencia de ciertos rasgos lingüísticos y su variación en ambos textos, pero sí la de proponer a nuevos investigadores que intenten describirla mediante casos concretos en una labor de inducción por la que sí se pueda llevar a cabo un modelo tipológico de formas de modelar la coloquialidad, ya sea en cine o en teatro, o en otras formas artísticas que requieran de esta simulación. En *Bajarse al moro* podemos observar cómo Alonso de Santos moldea un lenguaje que encaja a la perfección con los personajes a los que corresponde, evitando cierto caos y desorden que sucede sin problema en la cotidianidad pero que, probablemente, presentaría dificultades en su entendimiento o incluiría elementos banales, redundantes o innecesarios en una obra con límites muy específicos en su extensión y que imponen delimitaciones a su discurso.

2. EL MOTOR DE CAMBIO EN EL PROCESO DE ADAPTACIÓN DE TEATRO A CINE: LA NATURALIZACIÓN

Proponemos ahora, como punto de partida, que el motor principal que propicia el cambio lingüístico de lo teatral a lo cinematográfico es un proceso de *naturalización* del lenguaje. El espectador o la espectadora entra en el teatro consciente de que se trata de una ficción, una especie de plano en dos dimensiones, limitado en extensión, con un único espacio escénico, con un tiempo presente que ocurre frente a él o ella. Por contra, la flexibilidad del cine, en cuanto a situación espacial, relaciones temporales e incluso efectos especiales, predetermina otro tipo de expectativas, hasta tal punto que escenas de cine más constreñidas y cuyo lenguaje suene más literario, puede ser percibidas como “teatrales”. El afán por naturalizar el lenguaje plantea varias cuestiones, siendo la principal de ellas cómo conseguir esa naturalización.

Para obtenerla, se exploran muy diversos procedimientos en la construcción de los diálogos, como «la sustitución sinonímica por un vocablo, locución, expresión o sintagma más coloquial o no marcado», «la eliminación o reelaboración de expresiones metafóricas», o la «síntesis de turnos que agilizan el diálogo», entre otros muchos propuestos por Malpartida Tirado a propósito de una adaptación de *Yerma* (2006: 204-211), de manera que se dinamiza el intercambio comunicativo entre los personajes.

Otra característica que aporta naturalidad es la *espontaneidad* frente a la *planificación*, característica ampliamente debatida en los estudios sobre español coloquial (Beinhauer 1991; Briz, 1998). En los dos ámbitos, cine y teatro, la *planificación* es similar: parten de un texto escrito que los actores deben seguir. La *espontaneidad* se sitúa en un terreno movedido en el caso de *Bajarse al moro*: si bien la función teatral es única y por tanto la espontaneidad sería mayor frente a las tomas repetidas del ámbito fílmico, las instrucciones del director Fernando Colomo a los actores fueron las de improvisación en ciertos casos, y afirmó en una entrevista para TVE que prefería rodar las escenas sin apenas ensayo para buscar una mayor naturalidad en su desarrollo (Colomo, 2013). Y es esta una de las cuestiones más discutidas en la adaptación al cine: «lo que se diga tiene que mantenerse dentro del terreno de lo interpretable. Esta exigencia nos lleva a una importante diferencia entre el diálogo para el escenario frente al de la pantalla: la improvisación» (McKee, 2016: 94).

Una tercera característica para lograr la naturalización es la *verosimilitud*. Pérez Bowie ya señaló su importancia: «las aproximaciones [del cine] al teatro suelen proceder llevando a cabo una naturalización a fondo del universo artificioso [...] y una eliminación de todos los elementos susceptibles de cuestionar la verosimilitud» (2008: 104). Además, José Luis Alonso de Santos remarcó la relación entre verosimilitud e historicidad: una obra verosímil en el siglo XIX no lo será, necesariamente, en nuestra

época (1999: 337). La concepción de una obra verosímil se sustenta, en gran parte, en el uso de diálogos coherentes con la situación y los personajes que los mantienen, por lo que el lenguaje juega un papel fundamental en este aspecto: «de todas las facetas de la creación de un personaje, la palabra hablada es, con diferencia, la más susceptible de despertar la incredulidad» (McKee, 2016: 143).

En cuanto a las modificaciones que se producen del texto teatral al cinematográfico, los cambios *in situ* por necesidades actorales o logísticas, o por motivaciones variadas durante la grabación de un filme, sin dejar de asumir que, en su mayoría, son arbitrarios, y que también pueden producirse en la representación teatral, podrían tener cierta influencia en lo lingüístico. Debido a las limitaciones de los datos analizados y al desconocimiento de estas modificaciones más allá de comentarios esporádicos del director en alguna entrevista, no se tendrán en cuenta estos cambios efectuados en el rodaje de la película; en todo caso, se percibirán indirectamente a través de sus efectos lingüísticos.

En definitiva, el texto teatral sufre un cambio lingüístico caracterizado por una búsqueda de verosimilitud, una simplificación de la lengua o de recursos literarios y una mayor espontaneidad de los actores, buscando con todo ello lograr una mayor naturalización en su adaptación al cine. Los mecanismos de este cambio, manifestados lingüísticamente, son lo que este estudio quiere determinar, para lo cual se hace imprescindible un análisis lingüístico minucioso y riguroso. Distintos textos comportarán distintas características: es ahora nuestra tarea clasificar estos cambios en el ámbito de lo lingüístico.

3. RASGOS DEL ESPAÑOL COLOQUIAL

En esta sección se definirá el español coloquial como concepto general, haciendo hincapié en aquellos rasgos que se contemplarán en este estudio. El lenguaje utilizado por un hablante puede cambiar por diferentes motivos: entre otros, el contexto en el que se encuentra inmerso o la intención que posea tal hablante. La adecuación del uso lingüístico a una serie de factores contextuales que condicionan la situación comunicativa recibe el nombre de *registro*². Estos factores tienen un efecto lingüístico determinado; uno de los más importantes es el de la *formalidad*, un concepto amplio y difícil de definir: «la formalidad [...] incluye muchos factores como la situación, la

² Hay cierto debate sobre esta denominación: mientras que algunos investigadores consideran el lenguaje coloquial como un *registro* (Beinhauer, 1991; Briz, 1998), en los manuales de sociolingüística de autores como Trudgill (2000) o Wardhaugh y Fuller (2014), lo coloquial parece responder a la definición de *estilo* más que de *registro*. En este trabajo hemos optado por concebirlo como *registro*.

familiaridad social, la relación de parentesco entre los interlocutores, la cortesía, la seriedad y más» (Trudgill, 2000: 82)³.

Según Beinhauer, «entendemos por lenguaje coloquial el habla tal como brota, natural y espontáneamente en la conversación diaria, a diferencia de las manifestaciones lingüísticas conscientemente formuladas» (1991: 9). Como ya hemos visto, se atribuyen distintas características a este registro del lenguaje, tales como la familiaridad, la cotidianidad, la identificación de este estilo con un tono informal, su gran expresividad y su componente subjetivo, un léxico peculiar no especializado que dista de los registros estrictamente formales y la utilización de expresiones familiares de diversos tipos.

El uso del registro coloquial está caracterizado por ciertos hechos lingüísticos verbales y extraverbales (fónicos, morfológicos, sintácticos, léxico-semánticos, de carácter gestual, etc.), que son lo que Briz (1996 y 2011) denomina *constantes* de dicho registro. Y todos estos hechos aparecen vinculados entre sí con la misma finalidad, tanto los hechos lingüísticos como los extralingüísticos y los paralingüísticos, en los que subyace una misma estrategia que comportará unas constantes determinadas según la intencionalidad.

4. CARACTERIZACIÓN LINGÜÍSTICA DE *BAJARSE AL MORO*

4.1. Delimitación de variables

Algunos rasgos lingüísticos de *Bajarse al moro* ya han sido estudiados anteriormente (Hernando Cuadrado, 2001; Tamayo y Popeanga, 2019), sobre todo los aspectos fonéticos y léxicos. A propósito de los primeros, se ha señalado la pérdida de fonemas, como la /d/ intervocálica en palabras como *degeneraos*, proceso fonológico propio de ciertos dialectos considerados habitualmente lengua “menos estándar”. Se ha destacado también, en cuanto al vocabulario, el empleo de las formas apocopadas frente a las primitivas: *la poli*, *el chomi* o *el cole*, entre otras; y la sufijación con matiz atenuante y festivo, como *muslamen*. En lo semántico, estos autores han observado la presencia de una gran cantidad de vocablos con doble sentido y cargados de nuevas acepciones, algunas de ellas recogidas como vulgares por la Academia, como *harina*, *china* o *chocolate*.

Como ya hemos mencionado, en este estudio contemplaremos únicamente variables léxicas y sintácticas. Seco ha defendido una tendencia centrífuga en la sintaxis coloquial, caracterizada por una falta de conectores y formada por una serie de enunciados que rechazan una estructura orgánica. Se trata de una construcción de oraciones segmentada, donde predomina la hipotaxis, y a colación de esta tendencia centrífuga

³Traducción de los autores.

dice que las oraciones «carecen de un centro magnético que los engarce en una oración unitaria» (1973: 370). Para caracterizar el lenguaje coloquial y poder comparar dos obras en términos de su coloquialidad, se hace necesario definirla de forma más precisa que con términos como «centro magnético» o «tendencia centrífuga», así como usar unidades de comparación susceptibles de ser computadas. Con tal fin, exponemos a continuación estas unidades, definiéndolas y explicando brevemente su conexión con la coloquialidad:

a) Tuteo frente al uso de *usted* (Navarro, 1996-97). Un mayor uso del tratamiento de *tú* es la marca más directamente vinculada (hasta el punto de ser marca gramatical) con la informalidad comunicativa en español. Este uso es propio de situaciones informales o entre “iguales”, en las que los interlocutores mantienen algún tipo de relación amistosa o familiar, si bien la diferencia de edad puede ser un factor también. En cualquier caso, un mayor empleo de la forma *usted* se relaciona usualmente con un registro formal en lugar de coloquial.

b) Uso de la primera y segunda persona (Briz, 1996). Una mayor proporción de primera y segunda persona frente a la tercera es característica de la conversación —frente otros géneros como el monólogo, la conferencia, la narración, etc.—, puesto que se tiende a hablar de uno mismo y de la persona con la que se establece el intercambio comunicativo más que de otras personas no presentes. Al ser característica de la conversación, se asocia también con un registro coloquial.

c) Redundancia (Narbona, 1989). La redundancia engloba a la *repetición* (utilización de las mismas palabras) y a la *reelaboración* (en la que las palabras exactas no se repiten pero el mensaje sí). En un registro más formal, las redundancias son percibidas como ineficientes e innecesarias. En la conversación, por contra, estas son formas de ayudar a una recepción del mensaje (y en el caso de la reelaboración, para aclararlo), o de compensar por problemas de percepción extralingüísticos (ruidos externos, problemas de audición del receptor, etc.), o simplemente de indicar solidaridad, al repetir lo que dijo nuestro interlocutor, etc. De nuevo, la asociación de la redundancia a tipos de intercambios comunicativos propios de situaciones informales, como la conversación, lleva a su inclusión entre las características de la coloquialidad.

d) Complejidad sintáctica, bien indicada por varios autores como ausencia de hipotaxis (subordinación), o bien no especificada (Briz, 1996). Para este trabajo utilizaremos índices de complejidad sintáctica ampliamente usados en la determinación

de la complejidad sintáctica, sobre todo de textos (Hunt, 1964), e incluso para caracterizar diferencias entre géneros (Véliz, 1999). Emplearemos aquí solo los tres índices primarios: longitud de la unidad terminal (número de palabras por unidad terminal)⁴, longitud de cláusula (número de palabras por cláusula)⁵ e índice de subordinación (número de cláusulas por unidad terminal). Textos más informales son habitualmente caracterizados como menos complejos sintácticamente, si bien, como dijimos, cómo ocurre esto exactamente y cómo determinar su grado de complejidad no es especificado en trabajos previos.

e) Los enunciados suspendidos (Herrero Moreno, 1997), oraciones cuyo mensaje se ve completado por el contexto en el que se utilizan, pero que están incompletas, tanto semánticamente como sintácticamente, y que denominaremos *oraciones incompletas*, como *No sé yo si...*, *Bueno, eso no es...*, de nuevo más frecuentes, en principio, en textos más coloquiales.

f) Los enunciados averbales, dotados de sentido completo pero en los que no hay verbo, como *¿Qué tal?* o *¡Qué barbaridad!* Los enunciados averbales están casi desterrados de registros formales y tienen una fuerte connotación coloquial.

g) Oraciones insubordinadas, que contienen características de subordinación pero que carecen de un verbo principal: *Que vengas aquí* vs. *Te digo que vengas aquí* (Evans y Watanabe, 2016). Estas oraciones son rechazadas desde un punto de vista de la gramática normativa pero ocurren con frecuencia en la conversación cotidiana, por lo que podrían usarse como excelentes marcas de la coloquialidad en español.

Una variable que ha sido ampliamente usada, pero que no incluiremos aquí, es la de la proporción de estilo directo (*Me dijo: "ven aquí"*) vs. estilo indirecto (*Me dijo que fuera allí*). Tradicionalmente se ha señalado que el estilo directo es más frecuente en la coloquialidad y menos preferido en registros más formales (Briz, 1996). No obstante, tanto teatro como cine son ámbitos en los que la mayoría del lenguaje se encausa en forma de diálogo. En este formato, la frecuencia con que se reportan las palabras de otros es muy pequeña, siendo lo habitual que este reporte no sea necesario y los hablantes, simplemente, hablen ellos mismos. De hecho,

⁴ Verbo principal más todo lo que depende de él. Así, oraciones coordinadas y yuxtapuestas constituyen cada una su unidad terminal. Para una definición más precisa y una adaptación de la unidad al español, véase Checa-García (2005).

⁵ Verbo más todo lo que depende de él, excluidas las perífrasis, pero no otras formas impersonales (véase de nuevo Checa-García, 2005, capítulo 2, sección 7).

computamos la frecuencia de ambos estilos y esta resultó *cerca* o *uno* para ambos en todas las escenas, salvo en una escena del texto teatral que consistió en un monólogo de Jaimito, uno de los personajes principales. Por tanto, parece más adecuado omitir proporción entre estilo directo e indirecto como un índice de coloquialidad dada la escasez de ambos estilos.

A diferencia de la vertiente sintáctica, el léxico de *Bajarse al moro* ha sido descrito en los artículos antes mencionados, en especial respecto a los campos semánticos, señalándose la presencia de numerosos vocablos referentes a la droga. En este estudio hemos seleccionado variables léxicas algo diferentes a las consignadas en esos estudios, y además las hemos computado. Ello nos permite comparar cuantitativamente y con mayor detalle tanto el guion fílmico como la obra teatral. De entre las consideradas en las investigaciones sobre coloquialidad en español, hemos incluido:

a) Las palabras comodín (Briz, 1997). Son palabras con significado muy amplio que pueden utilizarse en multitud de contextos pero con menor precisión semántica: *eso*, *la cosa*, etc.

b) El uso de argot perteneciente a clases sociales determinadas (Rodríguez, 2007). No debemos confundirlo con la jerga, que se refiere a una estratificación desde el punto de vista profesional, frente al argot, que queda delimitado por el ámbito social. En definitiva, el argot puede definirse como el lenguaje usado por los grupos sociales situados al margen de la sociedad, como es el caso de los delincuentes (Santamaría Pérez, 2001). El propio título de la obra, *Bajarse al moro*, pertenece al argot del mundo de las drogas, y otro ejemplo es la utilización de *chocolate* para denominar al *hachís*.

c) Las muletillas (Briz, 1998). Son palabras que se repiten sistemáticamente en el habla de ciertos individuos sin que tengan necesariamente su significado habitual. Un ejemplo sería la repetición de *por consiguiente* del ex-presidente del gobierno español Felipe González.

d) Las metáforas (Briz, 1998), pero solo las convencionalizadas. Estas son metáforas que se usan en la vida cotidiana, hasta tal punto que su valor metafórico no es percibido ya por los hablantes (Lakoff y Johnson, 1980): *encogersele a alguien el corazón*, *no llegarle a alguien la camisa al cuello*, *no tener sangre en las venas*, etc. Contrastan con las metáforas literarias, desconocidas para el lector hasta que las lee y que pueden producir diversas interpretaciones al no estar convencionalizadas.

Se han incluido también algunas variables que no han sido tradicionalmente tratadas como características de lo coloquial, pero que en nuestra opinión se asocian con un registro informal:

e) Las interjecciones, palabras generalmente monótonas que expresan sentimientos y emociones (*ay, bah, oh*).

f) Colocaciones no composicionales, grupos de palabras que van usualmente juntas y en ese orden y que adquieren su significado conjunto por convención y no por la suma de sus valores, es decir, no composicionalmente, de forma que el significado de la expresión no puede deducirse de sus elementos individuales; por ejemplo, *Te vas a enterar, No te jode o No me da la gana*.

g) La diversidad léxica, que consiste en la proporción de palabras diferentes usadas por el total de palabras usadas (Tracy-Ventura, 2017). La idea es que en un registro más coloquial se tiende a utilizar las mismas palabras, mientras que un registro más formal preocupado por la precisión léxica usará más palabras diferentes y específicas. Por tanto, una mayor diversidad léxica señalará una menor coloquialidad.

h) Palabras tabúes, que son consideradas vulgares o malsonantes. Discutimos a continuación el caso peculiar del lenguaje vulgar y su relación con la coloquialidad, en especial en *Bajarse al moro*.

4. 2. Lenguaje vulgar vs. lenguaje coloquial en *Bajarse al moro*

El lenguaje utilizado en *Bajarse al moro* pone de manifiesto una intención del autor por poner en boca de los personajes un lenguaje vulgar de acuerdo con el sector social al que pertenecen, un sector marginal relacionado con las drogas. El lenguaje vulgar hace referencia a aquel que transgrede las normas sociales establecidas. Más aún, estos usos se asocian a una falta de formación o conocimiento por parte del hablante así como con estratos marginales dentro de la sociedad. Por tanto, los espectadores podrían conectar lo vulgar con lo coloquial e incluso con lo marginal, de manera que la presencia de rasgos lingüísticos vulgares daría la impresión de un lenguaje más coloquial, pero posiblemente también de hablantes de dicho lenguaje como pertenecientes a estratos sociales más marginales.

Como ya mencionamos en la introducción, la definición de lenguaje vulgar no se corresponde con la de lenguaje coloquial; no obstante, lo vulgar parece enmarcarse dentro de lo coloquial, si bien lo coloquial no necesita incluir vulgarismos por definición. Así, quizá la intención de Alonso de Santos era la de representar un lenguaje propio de una clase

social marginal, inevitablemente relacionado con el vulgar, y para ello ha utilizado rasgos coloquiales y también vulgares, como las palabras tabúes⁶. Según el propio autor, «cuando escribí *Bajarse al moro*, por ejemplo, dada la situación un tanto marginal de sus personajes, intenté que los diálogos se basaran en un argot situado en las fronteras de la lengua» (1999: 314). Por tanto, el uso de vulgarismos obedece en la versión original teatral a un deseo de enmarcar a los personajes en un cierto contexto social según el propio autor, pero su posible aumento en el cine podría tener además el objetivo de la naturalización del lenguaje haciéndolo más coloquial aún.

No obstante, otros estudiosos han señalado que el lenguaje vulgar podría de hecho indexar más a una generación que a un estrato social. Así, Tamayo y Popeanga afirman que «el empleo de este tipo de lenguaje se extiende, con mucho, más allá de un sector restringido del mundo social, llegando a cobrar un alcance generacional», y sobre la interacción de este lenguaje y los personajes, añaden que «podía haberse puesto en boca de cualesquiera otros personajes cuyos prototipos procediesen de las más heterogéneas capas sociales» (2019: 71). Esta interpretación cobra aún más sentido si pensamos en el contexto histórico de *Bajarse al moro* dentro del movimiento de teatro independiente de la época y sobre todo en el contexto cultural de la movida, en el que transgredir las normas —por ejemplo, hablando de temas tabúes o cuestionando instituciones hasta entonces sagradas— era casi deber de ciudadano rebelde. Se ha señalado que en *Bajarse al moro* se presenta a esta clase marginal como más sincera y menos hipócrita. El lenguaje que usan, transgresor, ayuda también a distanciarlos de esas otras generaciones más tradicionales, o acaso clases, dado que los personajes de Elena y Alberto, también jóvenes, acaban pasando a ese lado tradicional e hipócrita de la sociedad.

En definitiva, un texto vulgar es siempre coloquial, pero uno coloquial no siempre es vulgar. Bajo el concepto de coloquialidad podemos distinguir como una de sus características la presencia de rasgos vulgares, por lo que hemos decidido codificar este aspecto entre nuestras variables.

4.3. Análisis de rasgos coloquiales en la obra teatral y la fílmica

Para poder computar cada una de las variables de la coloquialidad que hemos considerado, hemos seleccionado seis escenas de la obra teatral con

⁶ Una interesante cuestión lingüística, que no trataremos en este artículo, sería la elaboración de un espectro formal-informal en el que el lenguaje vulgar poseería los rasgos propios de la coloquialidad llevadas al extremo, lo que justificaría que al intentar quedarse en estas fronteras se haya conseguido la coloquialidad analizada anteriormente.

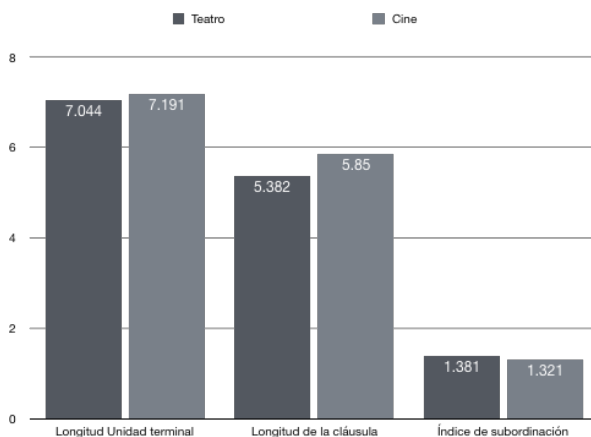
sus correspondientes escenas en la película. La tabla 1 muestra las correspondencias seleccionadas:

Tabla 1. Correspondencia de escenas teatrales y fílmicas seleccionadas

Acto	Primero			Segundo		
Teatro	Escena 1	Escena 2	Escena 4	Escena 1	Escena 2	Escena 3
Cine	Escenas 6 y 7	Escenas 12, 14 y 15	Escena 19	Escena 22	Escena 33	Escenas 37 y 40

A continuación, hemos procedido a etiquetar cada instancia de cada una de las variables. Una vez etiquetado así nuestro corpus de escenas, procedimos a contabilizar el número de instancias de cada variable en cada escena de teatro y en cada escena de cine. Contrastamos entonces las frecuencias de estas variables en teatro y cine mediante el uso de la mediana. Optamos por la mediana como resumen de la tendencia central de cine y teatro debido al escaso número de observaciones para cada uno, seis, y debido a que la media es demasiado sensible a valores extremos. Las figuras 1 a 4 reflejan la diferencia entre las medianas de cine y teatro para diferentes grupos de variables: complejidad sintáctica, rasgos sintácticos, persona y rasgos léxicos. El color más oscuro corresponde al teatro y el gris claro al cine. Los valores de la mediana aparecen recogidos en la parte superior de cada barra.

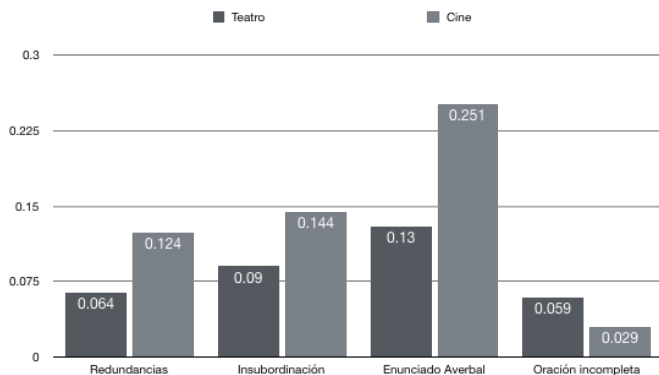
Figura 1. Complejidad sintáctica en teatro vs. Cine



La coloquialidad en la adaptación cinematográfica del texto teatral

Como puede observarse en la figura 1, en teatro hay mayor subordinación, pero la longitud de las cláusulas es menor. La longitud de la unidad terminal, que resulta de multiplicar ambas, es algo mayor para el cine. Es decir, en el teatro la longitud de las oraciones aumenta porque hay más oraciones dentro de otras, más subordinación, mientras que en el cine las cláusulas tienen más palabras, pero hay menos subordinación. Las diferencias son pequeñas y, de hecho, tras aplicar el test no paramétrico para medidas dependientes que compara los resultados de cada escena teatral con su correspondiente en el cine⁷, ninguna de las diferencias en complejidad sintáctica resultó significativa. Por tanto, la complejidad sintáctica no es un rasgo de mayor coloquialidad en el cine vs. el teatro, al menos para el caso de *Bajarse al moro*.

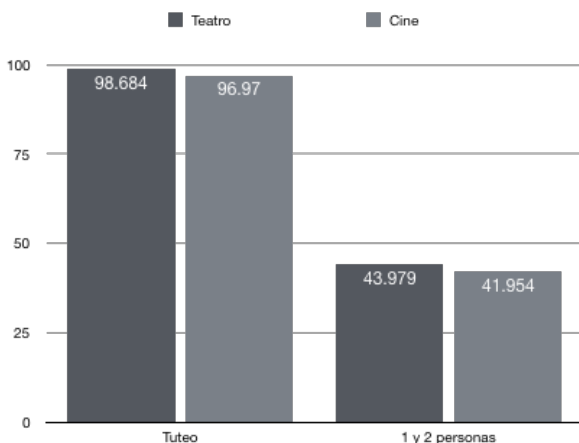
Figura 2. Rasgos sintácticos en teatro vs. Cine



Repeticiones y reelaboraciones se han sumado para constituir la categoría de *redundancias*. Como puede verse, hay casi el doble de redundancias en el cine que en el teatro. También la insubordinación es mayor en el cine que en el teatro. La mayor diferencia entre las medianas se da en el número de enunciados averbales, donde el cine duplica al teatro. Finalmente, las oraciones incompletas ocurren más frecuentemente en el teatro, única variable de la figura que es mayor en el teatro, aunque esta diferencia es una de las menores, junto con la de insubordinación. El test de significatividad reveló, no obstante, que solo la cantidad de enunciados averbales fue significativamente más alta en el cine ($p=0,028$).

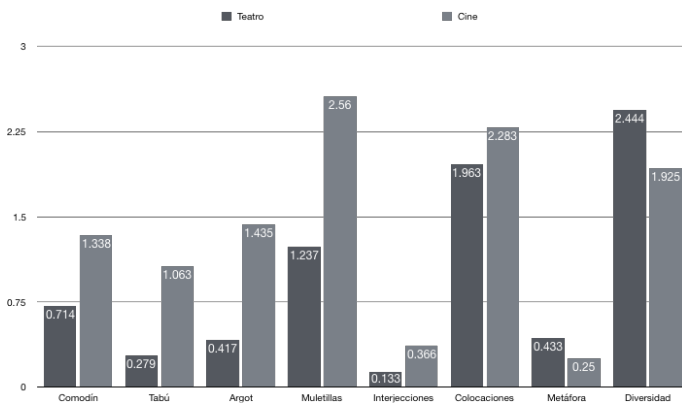
⁷ Se utilizó la prueba de Wilcoxon (1945), puesto que las asunciones de normalidad y/o homocedasticidad no se cumplieron y porque el tamaño muestral era pequeño.

Figura 3. La persona gramatical en la película y en la obra teatral



Tanto el tuteo como la proporción de primera y segunda persona (vs. tercera) son muy similares en la versión teatral y la filmica. La escasa diferencia no resultó estadísticamente significativa.

Figura 4. Rasgos léxicos en la versión teatral vs. la filmica



Lo más notable de la figura 4 es que en todos los casos el cine muestra valores más altos, salvo para la metáfora convencional y la diversidad léxica, para la que el teatro muestra valores más altos. Las diferencias son muy

La coloquialidad en la adaptación cinematográfica del texto teatral

grandes en el caso de las palabras comodín, las palabras tabúes, la jerga, las muletillas y las interjecciones en cuanto a la mediana. El test de significatividad reveló que las diferencias fueron significativas en las palabras comodín ($p=0,046$), las palabras tabúes ($p=0,043$) y las interjecciones ($p=0,046$).

5. CONCLUSIONES: LOS MECANISMOS DE CAMBIO ENTRE AMBOSTEXTOS

A la luz de estos resultados podemos concluir que la naturalización del texto filmico hacia una mayor coloquialidad descansa fundamentalmente en rasgos léxicos y alguno sintáctico, mientras que no se debe ni a la menor complejidad sintáctica ni a un mayor uso del tuteo o de la primera y segunda personas. En cuanto a este último rasgo, debemos señalar que la naturaleza dialógica, tanto del teatro como del cine, hace probable un uso similar de la primera y segunda persona. El empleo del tuteo parece estar también gobernado en ambos casos, teatro y cine, por las reglas usuales del español, que lo determinan por la relación entre los personajes en la situación comunicativa. Dado que dicha relación es la misma en la versión teatral y en la filmica, es de esperar un uso similar por parte de los mismos personajes⁸.

En cuanto a la complejidad sintáctica, se observa en el teatro una mayor subordinación, rasgo más típico del lenguaje escrito, pero la sintaxis parece un aspecto más automático del que el autor sería menos consciente y por tanto no usaría para dar un toque más o menos coloquial a los personajes. No obstante, sí hay ciertas diferencias sintácticas entre teatro y cine que señalan hacia una sintaxis más cuidada en general para el teatro que para el cine, apuntando a esa “espontaneidad” de la que hablábamos al principio, o incluso poca preocupación por la corrección del idioma, que apunta a un uso más vulgar y relajado para el caso del cine. Efectivamente, encontramos en la película más insubordinación, más redundancias y más enunciados averbales, y aunque esta diferencia solo sea estadísticamente significativa para los enunciados averbales, son bastante grandes para las tres variables. Muchos casos de redundancias y muchos de los enunciados averbales, así como todos los casos de insubordinación, son instancias de usos lingüísticos sancionados como incorrectos gramaticalmente y que por tanto pintan a sus usuarios como más despreocupados por la corrección gramatical e incluso pertenecientes a un estrato social más bajo debido a las asociaciones que antes comentábamos. Además, en el caso de la insubordinación y los enunciados averbales, estos suelen conducir a una

⁸ En algunas escenas de la película había más personajes, que podrían acaso haber variado su uso del *tú* y el *usted*. Sin embargo, las escenas con personajes extra no fueron mayoritarias, y estos nuevos personajes usaron de forma similar *tú/usted*, o bien las diferencias no fueron suficientes o consistentes (en la misma dirección siempre) para tener un peso cuantitativo.

mayor rapidez y fluidez en las intervenciones, dado que con frecuencia reducen su extensión, ya sea obviando el verbo principal (insubordinación) u obviando el verbo en el enunciado (enunciados averbales). Hay un modo de acortamiento de las oraciones, sin embargo, que parece no preferirse en el cine frente al teatro: las oraciones incompletas, oraciones truncadas solo al final. Será necesario un estudio de más casos (otras escenas y otras obras) y un análisis de tipos de truncación, para averiguar a qué se debe esta diferencia. Por ejemplo, tal vez algunos de los enunciados incompletos o truncados en el teatro sean retomados y completados por otro personaje, y tal vez este tipo de oración incompleta no suceda en el cine, siendo entonces que se terminaría el enunciado o un cierto sentido en el teatro pero no en el cine. En cualquier caso, las oraciones incompletas necesitarán de una investigación más detallada para explicar su aparente estatus especial en lo que a teatro vs. cine corresponde.

Finalmente, el conjunto de rasgos que han resultado más diferenciadores de la coloquialidad han sido los elementos léxicos que hemos considerado en el estudio. Todos ellos se han alineado con nuestras predicciones de que su número sería mayor o menor de acuerdo con su contribución a una mayor coloquialidad en el cine con la excepción de las metáforas convencionales. Es interesante anotar aquí la similitud entre *metáforas convencionalizadas*, que hacen que incluso las acepciones de los verbos implicados se amplíen para añadir significados más metafóricos en el diccionario para esa entrada, y las *colocaciones*, que si bien no extienden los significados de las palabras contenidas, sí que, al igual que las metáforas convencionales, no son composicionales. Es posible que aquí la diferencia se encuentre precisamente en que las metáforas convencionales extienden el significado de sus componentes y de que lo hacen con una cierta lógica, por una cierta analogía usualmente, vs. una expresión simplemente fosilizada cuyo origen o significado original ya no se puede rastrear. Por qué es el caso que esta “rastreadibilidad” no conduce a representar usos más coloquiales y abunda más, aunque no significativamente, en el teatro, es una pregunta cuya respuesta requiere de más datos y más investigación cualitativa para formular posibles hipótesis/respuestas. Salvo las metáforas, como decimos, todos los rasgos léxicos se comportan como esperábamos, y palabras comodín, tabúes, jerga, muletillas, interjecciones y colocaciones, aumentan en el cine paralelamente a su conexión con la coloquialidad, de manera que contribuirían a hacer la pieza filmica más coloquial que la versión teatral. La diversidad léxica, relacionada inversamente con la coloquialidad, es menor en el cine que en el teatro, de nuevo haciendo al cine más coloquial. De estas variables tres fueron estadísticamente significativas: comodines, tabúes y jerga. Las dos últimas especialmente se relacionan con un lenguaje más vulgar y parecen decisivas en la representación de personajes del hampa, donde el cine parece hacer más hincapié.

La coloquialidad en la adaptación cinematográfica del texto teatral

Así pues, puede concluirse que el cine es más coloquial que el teatro y que obtiene su mayor coloquialidad sobre todo de rasgos léxicos y de una cierta dejadez sintáctica, si bien no de una menor complejidad sintáctica ni tampoco del uso de las diferentes personas gramaticales. Esto no quiere decir que la pieza teatral de *Bajarse al moro* no sea coloquial, puesto que para decir esto deberíamos comparar las medidas con ciertos estándares provenientes de géneros y situaciones comunicativas eminentemente coloquiales, como conversaciones entre amigos, y aún no se han elaborado tales estándares. Pero sí quiere decir que, en comparación con su versión fílmica, es ciertamente menos coloquial que esta.

Estos cambios pueden haberse debido, en parte, a lo que comentábamos acerca de la posibilidad dada a los actores de cine para improvisar, y en particular a la que Fernando Colomo, el director, declaró que dio a sus actores, en la línea de lo indicado por McKee:

En teatro, el dramaturgo posee los derechos de sus obras. El resultado es que los actores no pueden improvisar o alterar el diálogo sin permiso del autor. En cine y televisión, por el contrario, el escritor cede los derechos a la productora, de manera que cuando es necesario, los directores, los montadores y los actores pueden cortar, modificar o añadir diálogo (2016: 95).

Es este el cambio principal que se puede registrar en el proceso de adaptación: el director goza de mayor libertad a la hora de transformar el texto, lo que implica también una mayor naturalidad y espontaneidad en el proceso. Esta espontaneización del texto dramático da lugar a una mayor presencia de rasgos coloquiales, incluidos los propios de producciones orales, que han podido estudiarse mediante el estudio cuantitativo que proponíamos en el apartado anterior. El resultado es un texto más espontáneo y natural que acaso resulta más verosímil para el espectador, para lo que se han manipulado rasgos léxicos (jerga, comodines, tabúes y posiblemente también interjecciones, muletillas, colocaciones y diversidad léxica) y sintácticos (enunciados averbales y posiblemente insubordinación y redundancias).

Nuestros resultados arrojan también nuevas cuestiones que podrían abordarse en futuras investigaciones. ¿Por qué es diferente el comportamiento de oraciones incompletas al de enunciados averbales e insubordinación? Y, ¿cómo son diferentes las colocaciones de las metáforas convencionales y por qué estas parecen más frecuentes en el teatro? Además, se hace necesario investigar otras adaptaciones para corroborar los resultados de este estudio, parcialmente limitado por el número de escenas analizadas. Confiamos, no obstante, en que este trabajo anime a otros investigadores a analizar más datos con esta y otras metodologías

cuyos resultados puedan contrastarse con este estudio y llevar a una visión más completa de los procesos que tienen lugar en las adaptaciones al cine de diversas obras literarias.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALONSO DE SANTOS, José Luis (1999), *La escritura dramática*, Madrid, Castalia.
- BEINHAEUER, Werner (1991), *El español coloquial*, Madrid, Gredos.
- BRIZ, Antonio (1996), *El español coloquial: situación y uso*, Madrid, Arco/Libros.
- BRIZ, Antonio (1997), «Coherencia y cohesión en la conversación coloquial», en M. Iglesias (coord.), *Gramma-temas. 2*, Universidad de León, págs. 9-44.
- BRIZ, Antonio (1998), *El español coloquial en la conversación: esbozo de pragmagramática*, Barcelona, Ariel.
- BRUMME, Jenny (2008), «Traducir la oralidad teatral. Las traducciones al castellano, catalán, francés y euskera de *Der Kontrabas* de Patrick Süskind», en J. Brumme (ed.), *La oralidad fingida: descripción y traducción. Teatro, cómic y medios audiovisuales*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert Verlag, págs. 21-64.
- CHAUME, Frederic (2003), *Dotblage i subtitulació per a la TV*, Vic, Eumo.
- CHECA GARCÍA, Irene (2005), *Índices de madurez sintáctica en adolescentes almerienses*, Universidad de Almería.
- COLOMO, Fernando (2013), *Coloquio sobre Bajarse al moro. Versión española* (TVE) [En línea: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/version-espanola/version-espanola-bajarse-moro/1665283/>]
- EVANS, N., & WATANABE, H. (Eds.) (2016). *Insubordination*. Amsterdam/N.Y: John Benjamins Publishing Company.
- HERNANDO CUADRADO, Luis Alberto (2001), «El registro coloquial en *Bajarse al moro*, de J. L. Alonso de Santos», *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 26, págs. 145-154.
- HERRERO MORENO, Gemma (1996), «La importancia del concepto de enunciado en la investigación del español coloquial: a propósito de enunciados suspendidos», en A. Briz et al. (eds.), *Pragmática y gramática del español hablado. Actas del II Simposio sobre análisis del discurso oral*, Zaragoza, Libros Pórtico, págs. 109-126.
- HIDALGO NAVARRO, Antonio (1996-1997), «Sobre los mecanismos de impersonalización en la conversación coloquial: el tú impersonal», *E.L.U.A.*, 11, págs. 163-176 [En línea: <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/6353>].
- HUNT, Kellogg W. (1964), *Differences in grammatical structures written at three grade levels, the structures to be analyzed by transformational methods*, Tallahassee, Florida State University.

La coloquialidad en la adaptación cinematográfica del texto teatral

- LAKOFF, George y Mark JOHNSON, (1980), *Metaphors we live by*, Chicago, University of Chicago Press.
- MALPARTIDA TIRADO, Rafael (2006), «Del diálogo dramático al diálogo filmico: una propuesta de estudio», en *Analecta Malacitana*, XXIX/1, págs. 197-214.
- MCKEE, Robert (2018), *El diálogo. El arte de hablar en la página, la escena y la pantalla*, Barcelona, Alba.
- NARBONA, Antonio (1989), *Sintaxis española: nuevos y viejos enfoques*, Barcelona, Ariel.
- NARBONA, Antonio (2001), «Diálogo literario y escritura(lidad)-oralidad», en R. Eberenz (ed.), *Diálogo y oralidad en la narrativa hispánica moderna. Perspectivas literarias y lingüísticas*, Madrid, Verbum, págs. 189-208.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2008), *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*, Universidad de Salamanca.
- PÉREZ MARTÍNEZ, Ana María (2004), «Dimensión textual del cine y el teatro: puntos de encuentro», en J. D. Vera Méndez y A. Sánchez Jordán (eds.), *Cine y literatura: el teatro en el cine*, Universidad de Murcia, págs. 23-30.
- RODRÍGUEZ, Bonifacio (1997), «Argot y lenguaje coloquial», en A. Briz et al. (eds.), *Pragmática y gramática del español hablado. Actas del II Simposio sobre análisis del discurso oral*, Zaragoza, Libros Pórtico, págs. 225-239.
- SANTAMARÍA PÉREZ, Isabel (2001), *El argot y las jergas*, Madrid, Liceus.
- SECO, Manuel (1973), «La lengua coloquial: Entre visillos», en AA. VV., *El comentario de textos*, Madrid, Castalia, págs. 361-379.
- SECO, Manuel (1983), *Ortografía, reglas y comentarios*, Universidad de Sofía.
- TAMAYO, Fermín y Eugenia POPEANGA (2019), «Introducción» a J. L. Alonso de Santos, *Bajarse al moro*, Madrid, Cátedra.
- TRACY-VENTURA, Nicole (2017), «Combining corpora and experimental data to investigate language learning during residence abroad: A study of lexical sophistication», *System*, 71, págs. 35-45.
- TRUDGILL, Peter (2000), *Sociolinguistics. An introduction to language and society*, London, Penguin.
- VÉLIZ, Mónica (1999), «Complejidad sintáctica y modo del discurso», *Estudios filológicos*, 34, págs. 181-192.
- WARDHAUGH, Ronald y Janet M. FULLER (2014), *An Introduction to Sociolinguistics*, Hoboken, Wiley-Blackwell.
- WOLF, Sergio (2001), *Cine/literatura. Ritos de pasaje*, Buenos Aires, Paidós.
- WILCOXON, Frank (1945), «Individual Comparisons by Ranking Methods», *Biometrics*, 1, págs. 80-83.

Fecha de recepción: 01/07/2019.

Fecha de aceptación: 25/07/2019.

**Cuatro personajes en busca de sí mismos.
Análisis comparativo de la presencia y
consecuencias de la guerra en la novela y en la
película *El paciente inglés***

**Four characters looking for themselves.
Comparative analysis of the presence and
consequences of war in the novel and film *The
English Patient***

SOFÍA MALVIDO CORDEIRO
Universidade de Vigo
smalvido@uvigo.es
ORCID ID: 0000-0002-3307-6680

Resumen: En este artículo se realiza un análisis comparativo entre la novela de Michael Ondaatje *El paciente inglés* y la adaptación cinematográfica homónima de la mano del director Anthony Minghella, prestando especial atención a aquellos aspectos relativos a la guerra y las consecuencias con las que el conflicto bélico marca a los cuatro protagonistas de esta historia.

Palabras clave: cine, literatura, comparatismo, guerra, *El paciente inglés*.

Abstract: In this article a comparative analysis is made between Michael Ondaatje's novel *The English Patient* and homonymous film adaptation directed by Anthony Minghella. This study analyses the presence of war and how the four main characters deal with its consequences.

Keywords: film, literature, comparatism, war, *The English Patient*.

INTRODUCCIÓN

Adaptar, trasladar, recrear, transponer o reescribir son algunas de las denominaciones dadas al ejercicio de explorar de nuevo una obra en un lenguaje distinto de aquel en el que fue creada originariamente (Helbo, 1997: 25). Los tipos de análisis en los que uno de los términos de la comparación rebasa las fronteras de la literatura, y que han venido a llamarse Estudios Interartísticos, son relativamente recientes, si bien se cuenta ya con un volumen importante de monografías e investigaciones especializadas dedicadas a tales temas. Entre ellas, el libro de José Luis Sánchez Noriega, *De la literatura al cine* (2000), ha sido una de las guías fundamentales utilizadas en el presente artículo.

Respecto al acercamiento crítico en las relaciones específicas entre literatura y cine, cada investigador se ha valido de las teorías y procedimientos propios de las disciplinas implicadas, de modo que, a pesar de trabajar en un terreno fronterizo, no hemos desechado los métodos proporcionados por la Historia de la Literatura y del Cine, ni, como es obvio, por aquellos aportados por la Narratología y los Estudios Filmicos, que nos han suministrado recursos imprescindibles para el estudio de cada uno de los términos de la comparación por separado.

Para iniciar este análisis, tomaré como referencia la novela *El paciente inglés* y, a través del desarrollo del argumento, iré desgranando las características principales que presenta el modo de narrar la historia, lo cual facilitará el entendimiento de los procesos específicos que serán necesarios para trasponer las imágenes narradas al lenguaje filmico.

1. PERSONAJES DE LA NOVELA

Al término de la Segunda Guerra Mundial, cuatro personajes conviven en una villa italiana en ruinas. Hana es una enfermera que ha perdido cuanto quiso y se aferra a velar por su paciente, casi totalmente quemado y sin identidad, más allá de su origen inglés. Caravaggio es un ladrón que tomó parte del bando inglés y lo pagó con sus pulgares, por lo cual habita en el universo de la morfina y los recuerdos. Por último, Kip es un especialista en desactivación de explosivos indio que encontrará mucho más de lo que esperaba en ese lugar.

Alrededor de la cama del paciente inglés se van a ir gestando unos lazos necesarios para que cada uno pueda tomar su propio rumbo: el paciente dejará atrás su pasado como amante de una mujer y del desierto; Hana se entregará, sin saberlo, a algo más que fantasmas; Kip encontrará sus raíces y formará un futuro en la India; y Caravaggio se sumirá en las sombras de la villa.

A pesar de no ser una novela muy dialogada, la interacción entre los personajes cumple una función primordial. El diálogo entre Caravaggio y Almásy, nombre del paciente, guiado por los efectos de la morfina, trae al tiempo de la historia los recuerdos adormecidos del paciente inglés, trasladándonos al desierto y creando, así, saltos continuados en la temporalidad de la historia. Ya antes, en sus propias divagaciones, se habían presentado los espacios y personajes que los componen, pero no es hasta este momento cuando se ordenan los recuerdos por el incansable interrogatorio del italiano.

Derivado de la utilización del narrador omnisciente en tercera persona, el lector tiene acceso a la psicología de los personajes más allá de lo que traslucen sus intervenciones directas. Se trata de personalidades poliédricas que evolucionan a lo largo de la historia, complejidad que está reflejada en sus pensamientos. Todos los personajes van transformándose frente al lector por medio de los diálogos y a lo largo de la convivencia en la villa italiana. Entre otros ejemplos que constatan la afirmación anterior citaremos el efecto que genera en Hana hablar de su pasado con Caravaggio; la paz que proporciona al paciente inglés poder armar las piezas de su identidad mediante el relato de sus vivencias; el vínculo entre Kip y el paciente por tener intereses comunes: «Creo que ha encontrado a un amigo», dijo Hana a Caravaggio [al verlos hablar]» (Ondaatje, 1995: 105). Pero, al mismo tiempo, su introspección es un diálogo que se establece con ellos mismos, en el cual cuestionan, vaticinan y recrean todo un universo psicológico.

La mayoría de los sucesos narrados se desarrollan en la Villa San Girolamo (al norte de Florencia) y el desierto de Gilf Kebir. En contraposición con aquellos espacios cuya función se limita a proporcionar a la acción un lugar físico donde desarrollarse, como es el caso de Inglaterra, otros van más allá de esa función adquiriendo trascendencia semántica; pensamos por ejemplo en la Capilla Sixtina (Ondaatje, 1995: 92) o en la casa donde capturan a Caravaggio, Villa Cosima (1995: 47-52):

Un libro, un mapa de nudos, un tablero con espoletas, una habitación con cuatro personas en una villa abandonada e iluminada sólo por velas y de vez en cuando los destellos de los relámpagos o el posible resplandor de una explosión. Las montañas, las colinas y Florencia a ciegas, sin electricidad. La luz de las velas no llega más allá de cincuenta metros. Desde una distancia mayor nada había allí que perteneciera al mundo exterior (1995: 129).

La descripción anterior traduce la atmósfera en la que se mueven los cuatro personajes. A pesar de ser un momento feliz para todos,

un punto de inflexión en la novela, la oscuridad no deja de cernirse sobre ellos, como una pesada carga que no se solventa en una noche. El siguiente ejemplo que proponemos es una descripción más apegada a su estructura física del lugar descrito, pero sin dejar de lado el lirismo característico de esta novela:

La Villa San Girolamo, construida para proteger a los habitantes de la diabólica carne, tenía el aspecto de una fortaleza asediada y los bombardeos de los primeros días habían arrancado las extremidades a la mayoría de sus estatuas. Apenas parecía haber línea divisoria entre la casa y el paisaje, entre el edificio dañado y los restos, quemados y bombardeados, de la tierra. Para Hana, los jardines, invadidos por la vegetación, eran como otros cuartos de la casa. Trabajaba en sus lindes, atenta siempre a las minas sin estallar. En una zona de suelo fértil contigua a la casa, pese a la tierra quemada, pese a la falta de agua, se puso a cultivar con una pasión frenética que sólo podía asaltar a quien se hubiera criado en una ciudad. Un día habría una enramada de tilos, habitaciones de luz verde (2005: 55).

Como queda de manifiesto, la atmósfera que rodea a los personajes se presenta como un resquicio de esa guerra de la que tratan de huir, aislándose en la vieja villa.

2. PERSONAJES DE LA PELÍCULA

Ahora, en contraposición, veremos cómo, ya desde el argumento de la obra cinematográfica, las divergencias entre los dos géneros narrativos se hacen patentes partiendo de la naturaleza de los personajes, hasta la adecuación a un sistema estético concreto, como es el hollywoodiense.

Mientras la Segunda Guerra Mundial desangraba los mapas y remarcaba sus fronteras, en los hospitales de campaña del norte de Italia, una joven enfermera franco-canadiense lidiaba con las consecuencias del conflicto. Entre luces y sombras asiste a una deshumanización necesaria para hacer frente al horror, la suya propia.

Con todo perdido y sin dejar entrar en sí misma la esperanza del inminente fin de la contienda, decide refugiarse en un viejo monasterio en ruinas y convivir con el peligro de la detonación de las bombas que allí se albergan y la inestabilidad del momento. Junto a ella, y como excusa para este confinamiento, se encuentra uno de los pacientes que había atendido y del cual decide hacerse cargo, por la extrema gravedad de sus heridas, durante el tiempo que transcurra hasta su muerte. Los daños de este paciente van más allá de sus visibles quemaduras y la consiguiente desfiguración de su rostro; se encuentra desprovisto de memoria y sus recuerdos, oníricos y

fugaces, son un torrente que turba su quietud. A causa de esta amnesia está despojado de su identidad y todos se refieren a él como “el paciente inglés”, ya que su voz y acento británico son los únicos rasgos identificativos.

Recién comenzada esta nueva empresa que supuso instalarse en un lugar ruinoso y tratar de acomodar los pocos elementos que componen el mobiliario y la huerta de la villa, Hana se ve sorprendida por la llegada de un hombre llamado Caravaggio. Este es un ladrón que había servido de espía en el bando aliado y, como consecuencia de su implicación en una misión fallida, perdió los pulgares en el proceso de un interrogatorio llevado a cabo por el ejército nazi. Debido a los dolores sufre una severa adicción a la morfina, que se evidencia desde el primer momento por el robo continuado de este sedante, que Hana aprovisiona para el paciente. Desde su primera aparición se pone de manifiesto que es un ser atormentado que esconde un secreto que estará estrechamente relacionado con la verdadera identidad del paciente: László Almásy, un espía húngaro que había cartografiado el desierto para el ejército alemán y que está involucrado en las miserias sufridas por Caravaggio.

Pasado poco tiempo desde la llegada del nuevo huésped a la villa, aparece en escena Kip, un zapador sij, alistado en el ejército británico, que está encargado de desactivar las bombas que todavía no habían sido detonadas en el lugar. Debido a la dificultad de la empresa debe permanecer en la villa durante un tiempo, conviviendo con el resto de los personajes y forjando lazos importantes en el desarrollo de la historia. Entre él y Hana surgirá una relación pasional que mostrará su lado más vulnerable, junto con otras vivencias que lo marcarán hondamente. Y también llegará a congeniar con el paciente inglés por sus intereses comunes, que les llevarán a establecer largas conversaciones.

Paralelamente a este momento de la historia, en el cual estos tres personajes convivirán en la ermita reconvertida en refugio, el paciente, Almásy, irá desgranando los detalles de su pasado a través de sus recuerdos. Estas memorias, recreadas en la pantalla, darán luz a su identidad y descubrirán la historia de una pasión demoledora entre él y Katharine, la esposa de uno de sus compañeros de expedición. Esta historia de amor truncada es el eje a través del cual se vertebra su presente; es la causa de su amnesia, de las quemaduras que le cubren el cuerpo y de las hondas heridas que han quedado en su conciencia dormida. Será la causa final por la cual decidirá acabar con su vida, con la ayuda de Hana.

3. TRATAMIENTO DEL BELICISMO EN LA NOVELA Y LA PELÍCULA

El comienzo de la película, con las imágenes de las pinturas de La Gruta de los Nadadores y el avión sobrevolando el desierto, adelantan la presencia de la aventura en la historia, impresión que se ve matizada por los disparos que sorprenden a la pareja que surca el cielo plácidamente; a simple vista parece una película bélica. Sin embargo, el conflicto queda de fondo desde el primer momento. A raíz de estos minutos iniciales, se formularán en la mente del espectador, inevitablemente, cuestiones sobre la escena que presencia, la identidad de los personajes y el estado de la mujer, aparentemente dormida. Este comienzo refleja la atmósfera que dominará todo el metraje; es decir, la guerra, el conflicto armado, está ahí para que no nos olvidemos de lo que atormenta y obliga a convivir a los personajes, pero es inevitable no dejar de lado, por un momento, la batalla externa y ahondar en la lucha interna que cada uno de ellos está librando. Esto está facilitado por la disposición de los momentos de tensión de la película. A medida que avanza la narración, las tramas amorosas y la psicología de los personajes se hacen con el centro de la atención del espectador. Es que esta es, en gran medida, una película sobre los efectos de la guerra en los individuos, no sobre el conflicto en sí mismo.

Como subraya en su acercamiento al cine bélico Ángel L. Hueso (1983: 17-19), se debe discernir entre cine histórico y cine bélico. Este último no implica solamente la presencia de una conflagración, sino que se centra en la relación de conflictos, generalmente del siglo XX, y su repercusión en el hombre contemporáneo. Pero con el devenir del tiempo y el asentamiento del género, se han ido fijando algunos tópicos: uno referente a la ética, por ejemplo, en la configuración de buenos y malos en los bandos contendientes; y el otro a la tipología de los personajes, que se ven reducidos a un símbolo de alguno de estos valores éticos.

Dejando de lado el punto de vista, el enaltecimiento o la condena, desde el que se desea mostrar el conflicto bélico, existe una subcategorización que ayuda a perfilar las características que configuran este tipo de cine: documental, de propaganda, pacifista, de la resistencia y novelación. El caso de *El paciente inglés*, en cambio, diverge de los antes citados.

Si se sigue la estela del cine bélico a lo largo de estos últimos años, se aprecia que el foco de atención sobre la conflagración es mucho menor y aumenta, en cambio, el interés por los sujetos que viven o vivieron la guerra pero que no están inmersos en el conflicto, sino que se enfrentan a otras encrucijadas morales: *Salvar al soldado Ryan* (1998) de Steven Spielberg o *Malditos Bastardos* (2009) de Tarantino, son unos buenos ejemplos de esta nueva concepción.

En la obra que nos ocupa, los cuatro habitantes de la Villa de San Girolamo tienen la guerra como fondo y fuerza que los ha guiado hasta ese momento. Son personajes fruto de la guerra, que la llevan consigo, atrapados por circunstancias ajenas en vidas que no eligieron. Como comentábamos anteriormente, su confinamiento físico en el espacio de la narración va de la mano de un aislamiento autoinfligido a nivel psicológico como respuesta a los traumas de la guerra y el sufrimiento que acarrea.

Cabe destacar también que en la película la guerra es un tema que está presente, puesto que el conflicto está aún desarrollándose y no será hasta la mitad de la cinta cuando se ponga fin al mismo; en la novela, en cambio, las tropas alemanas habían sido derrotadas en el territorio en un momento anterior a la llegada a la villa, dato proporcionado en un diálogo posterior entre Hana y Caravaggio. Esta es una de las muchas divergencias que encontramos al realizar un análisis entre las dos obras. Algunas de las diferencias vienen dadas por decisiones artísticas, pero otras están condicionadas por los medios en los que se crean.

4. REAJUSTES AL SISTEMA HOLLYWOODIENSE

La novela es descifrada gracias a la capacidad y la experiencia del lector, por tanto, puede estar ambientada en cualquier lugar o en cualquier tiempo, puede incluir en su trama a todo tipo de personajes, incluso a personajes históricos, al margen de que estén vivos o muertos en el momento de la lectura. En la novela, lo primordial es la imaginación activa del lector; siempre y cuando se presente de forma verosímil y coherente, de acuerdo con el pacto ficcional; no resulta complicado enfrascarse en su lectura e ir página a página *apueblándose*, con palabras de Ortega¹, en la ficción, en el mismo espacio y tiempo que los personajes. Sin embargo, el cine, arte de naturaleza fundamentalmente visual, encuentra en ocasiones dificultades para lograr trasladar a la imagen determinados planteamientos que propone la novela de la que parte. Debemos tener en cuenta, asimismo, que en la década de los 90, cuando fue producida la película, no existía la libertad creativa que tantas veces proporcionan los efectos especiales de los que se dispone actualmente.

¹ Noveler es confinar al lector en un espacio cerrado. En palabras de Ortega, «la táctica del autor ha de consistir en aislar al lector de su horizonte real y aprisionarlo en un pequeño horizonte hermético e imaginario que es el ámbito interior de la novela». Esa táctica recibirá la denominación de *apueblamiento* (Ortega y Gasset, 1976: 200).

A la hora de analizar una película, resulta interesante fijar la atención en aquellos cambios que se producen como respuesta a la adecuación a un sistema estético determinado. En este caso, y más teniendo en cuenta el referente literario del que parte, resulta evidente que la historia se adecúa a la estética hollywoodiense, no solo en la fotografía, sino también en el tratamiento de algunos de los temas tratados en la historia:

The closure at the end of a Hollywood film makes the world seem more just, predictable, logical, and often more hopeful than it is in fact. No wonder billions of people love Hollywood films. At the same time, if Hollywood conventions are adhered to too rigorously –if the characters are too predictable, the closure at the end too pat– Hollywood movies can seem silly or empty, too obviously escapist.

The best Hollywood directors were able to exploit the intrinsic appeal of established Hollywood conventions while injecting original or personal elements into their films, adding something of themselves to give their films an edge. The films we value most not only calm and reassure us, but unsettle and challenge us too (Fabe, 2004: 72).

De acuerdo con lo expuesto en la cita anterior, extraída del ensayo *Closely Watched Films: An Introduction to the Art of Narrative Film Technique*, debemos puntualizar que, aun inscribiéndose en esta estética, Anthony Minghella hace un buen trabajo no rebasando los límites de la fidelidad con el fin de no caer, asimismo, en los clichés que acostumbramos a encontrarnos en estas narraciones. Y también es un hecho que, a pesar del atisbo de esperanza final, su puesta en escena es notablemente más oscura de lo acostumbrado.

La estética o ideología hollywoodiense es fácilmente reconocible, ya que estamos cada vez más embebidos en este universo de *happy endings* y luces por doquier. La cartelera actual y nuestras pantallas se encuentran dominadas por películas prefabricadas con modelos que resultan familiares al espectador, ya sea por su estructura, planteamientos, temática o recursos estéticos. Hollywood es una industria que necesita producir y recaudar, cuanto más mejor, dejando de lado, o cuando menos en un lugar irrelevante, la calidad de estos productos. Por esta razón, nos encontramos cada vez más frecuentemente con “películas de consumo rápido” que no dejan traslucir el verdadero trasfondo de los personajes, más allá de obedecer a un estereotipo que facilita el entendimiento de una realidad demasiado compleja para tener cabida en moldes prefijados².

² Para profundizar sobre el cine en la era moderna y la industria cinematográfica hollywoodiense reciente, resulta especialmente interesante

En el caso concreto de *El paciente inglés*, la adaptación a esta estética hollywoodiense se traduce en una menor profundidad de los personajes de forma general, mayor luminosidad en la escena y una edulcoración de motivos, sobre todo al término de la película.

El pasado de Hana, Caravaggio y Kip se transforma en su paso al medio filmico en un mero apunte, un condicionante que asegure la empatía del espectador. Sin embargo, en la novela se conocen luces y sombras de unos y otros, sus luchas internas, sus controvertidos actos respecto a la moral impuesta, como es el caso de los sentimientos de Hana respecto a su aborto provocado, unido a la muerte de su novio:

Perdí el niño. Quiero decir que hube de perderlo. El padre ya había muerto. Estábamos en guerra [...]. Conversaba sin cesar con el niño. Trabajaba denodadamente en los hospitales y me aparté de todos los que me rodeaban, excepto el niño, con el que lo compartía todo: en mi cabeza. Hablaba con él mientras bañaba y cuidaba a los pacientes. Estaba un poco loca (Ondaatje, 1995: 96-97).

Salí con un hombre que murió y el niño murió. La verdad es que el niño no murió precisamente, sino que acabé yo con él. Después de aquello, me retraje tanto, que nadie podía acercármeme (1995: 100).

También en la novela, como adelantaba, las menciones a la oscuridad son continuas, y aunque en el proceso de transposición se intenta conservar en muchas escenas este mundo de sombras que reina en la Villa de San Girolamo (hasta diecinueve veces aparecen nombradas en el guion), muchas otras, en cambio, se nutren de esta estética hollywoodiense que da un barniz esperanzador al futuro de los personajes. De este modo ocurre con las últimas imágenes de Hana en el film: vemos cómo se aleja, sentada en la parte de atrás de un vehículo, mirando hacia la villa con una gran sonrisa de despedida. Algo totalmente diferente sucede en la novela, donde la historia finaliza con la joven enfermera cuidando todavía del paciente, sin mención alguna a la eutanasia que termina con la vida de Almásy en la película.

En general, en la trasposición entre los dos medios, los personajes se ven alterados, bien en elementos circunstanciales, bien en partes fundamentales de su personalidad, lo cual no está necesariamente vinculado a la estética, sino que puede ser un modo de representar la

consultar los estudios de Gilles Lipovetsky, en particular *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna* (Lipovetsky y Serroy, 2009), así como la obra reciente *La crisis de valores en el cine posmoderno* (Imbert, 2019).

lectura de la obra por parte del director o el modo de representarlo por parte de los actores.

En cuanto a Hana, las modificaciones no pervierten las raíces del personaje, pero sí que alteran ciertos aspectos fundamentales para entender su presente y su persistente oscuridad. Por otra parte, es necesario advertir que en su paso al film la protagonista de la novela se ve desplazada en este puesto por el paciente inglés, quien, tanto en su etapa en la villa como en su pasado como cartógrafo, va relegando a Hana a un segundo plano a medida que avanza la historia.

Veamos algunas de esas modificaciones: se eliminan, como indicaba al inicio, las referencias al aborto de Hana, aunque sí se incluye la muerte de su pareja en el frente. También se elimina a Clara, madrastra de la joven enfermera y a quien escribe hacia el final de la historia para hablar de su padre, Patrick. En esta carta, Hana reflexiona sobre la muerte de su padre en un palomar, después de ser abandonado por los soldados de su regimiento, y sobre la imposibilidad de haberlo ayudado, partiendo de su labor como enfermera de guerra:

Era un hombre quemado y yo era enfermera y habría podido cuidarlo. ¿Entiendes la tristeza que entraña la geografía? Podría haberlo salvado o al menos haber permanecido con él hasta el final. Sé mucho sobre quemaduras. ¿Cuánto tiempo permanecería a solas con las palomas y las ratas, en las últimas fases de la sangre y la vida, con palomas por encima de él, revoloteando a su alrededor, sin posibilidad de dormir en la oscuridad, que siempre había detestado, y solo, sin la compañía de una amante o un familiar? (Ondaatje, 1995: 323, en cursiva en el original).

El hecho de que reflexione de este modo sobre las quemaduras y la imposibilidad de ayudarle a la que hubo de enfrentarse, posiblemente dan la clave de por qué decidió quedarse con el paciente inglés. En la novela, Hana también le dice al paciente que su padre está en la guerra (1995: 54), dando cuenta, quizás, de que para ella su recuerdo se quedó paralizado en ese momento del conflicto. De nuevo se pierde un matiz significativo en la presentación de los personajes, que, aunque pueda ser un modo de acortar el metraje, dice mucho más de su psicología que otros elementos conservados o añadidos a la adaptación.

Por otro lado, y siguiendo con las alteraciones sufridas por el personaje de Hana, El peso argumental de la película se centra en dos parejas: Hana-Almásy y Katharine-Almásy, en detrimento de Kip y Caravaggio, que pierden profundidad y se ven relegados a un papel secundario. Debido a la importancia del romance entre Katharine y Almásy en la película, se incluyen muchas vivencias y elementos fruto de esta reelaboración argumental: encuentros y diálogos en los

descansos de sus expediciones, y la célebre carta final de Katharine en la Gruta de los Nadadores:

Amor mío, te sigo esperando. Cuánto dura un día en la oscuridad... ¿Una semana? El fuego se ha apagado y empiezo a sentir un frío espantoso. Debería arrastrarme al exterior, pero entonces me abrasaría el sol. Temo malgastar la luz mirando las pinturas y escribiendo estas palabras. Morimos, morimos, morimos ricos en amantes y tribus y sabores que degustamos en cuerpos en que nos sumergimos como si nadáramos en un río. Miedos en los que nos escondimos como esta triste gruta. Quiero todas esas marcas en mi cuerpo. Nosotros somos los países auténticos, no las fronteras marcadas en los mapas con los nombres de hombres poderosos. Sé que vendrás y me llevarás al palacio de los vientos. Solo eso he deseado, recorrer un lugar como ese contigo. Con nuestros amigos, una tierra sin mapas. La lámpara se ha apagado y estoy escribiendo a oscuras.

Del mismo modo, los encuentros entre Hana y Kip pierden sutileza al plasmarse en imágenes obviando así parte de su trasfondo; es decir, la pasión arrastra consigo las significaciones asociadas a su común búsqueda de humanidad, de volver a sentirse personas del mundo y no hijos de la guerra.

El personaje de Kip pierde importancia en la versión fílmica y su personalidad también se ve alterada ligeramente. Frente al zapador comedido, racional y meditativo de la novela, la película presenta a alguien reservado pero pasional que abandona las reservas, que muestra en la novela, a dejar de lado su misión para centrarse en Hana. Asimismo, en la película desconocemos la mayoría de los detalles de su pasado, por los cuales se ve hondamente influido en la novela y, también, su futuro familiar y profesional que darán término a la historia en la obra literaria.

En cierto modo, en la novela, Kip termina siendo un personaje tan importante como Hana o el paciente inglés. Un personaje poliédrico y dueño de acciones que responden exactamente a los datos que de él se nos ofrecen en el texto. Es una persona comprometida que no sigue los dictámenes que se le imponen, sino que explora su propio camino. Por esta razón renuncia a ser médico, como le corresponde en su familia, y decide colaborar como zapador en la desactivación de bombas. En consonancia con su sentido de la responsabilidad, en la novela se describe su turbación al conocer los ataques de Nagasaki e Hiroshima, por parte de Estados Unidos, que serán la causa de su marcha. Esta actitud respecto a la situación es una muestra de que el personaje se resiste a perder su humanidad, que todavía albergaba esperanzas respecto a la bondad del hombre, incluso

después del proceso bélico; pero esas esperanzas se ven frustradas por el atroz acto cometido. En la película, en cambio, sustituyen este importante acontecimiento por la muerte de su compañero zapador, que, si bien puede ser la gota que colme el vaso de todas las pérdidas que ha sufrido, no aporta la misma significación que el suceso de la novela.

Por otro lado, en la adaptación de la relación pasional que mantienen Kip y Hana se pierde el carácter independiente de estas dos personas atormentadas que encuentran un refugio en el cuerpo del otro. De hecho, Hana, descrita en ocasiones como vista a través de un agujero de su conciencia, busca en el diccionario la palabra *comprometido* (Ondaatje, 1995: 146) a la vez que el narrador acerca al lector las reflexiones sobre la libertad en su relación:

No sabemos hasta qué punto estaba enamorada ella de él o él de ella o hasta qué punto se trataba de un juego de secretos. A medida que intimaban, aumentaba el espacio que los separaba durante el día. A ella le gustaba la distancia que él le dejaba, el espacio que a su juicio le correspondía (1995: 145).

Más adelante Hana iba a comprender que ni él ni ella habían accedido a verse comprometidos el uno para el otro. Vería esa palabra en una novela, la sacaría del libro e iría consultarla en un diccionario. *Comprometido: que ha contraído un compromiso u obligación*. Y él no había accedido —y Hana lo sabía— a eso (1995: 146).

El personaje de Caravaggio es, sin duda, el que más difiere en su paso a la versión cinematográfica. En la obra literaria no se niegan sus defectos, ni su pasado y motivaciones, pero, aun así, no deja de ser un personaje entrañable y ocurrente, el encargado de llevar a la villa el momento de mayor felicidad con el robo del gramófono (1995: 124-133). En la novela es una pieza que liga a Hana con su pasado y sus vivencias, y es así como vamos conociendo más datos de ella y su familia. Como ella misma destaca, durante la guerra había necesitado a «un tío, a un miembro de la familia» (1995: 99), y la llegada de Caravaggio le proporcionó un enlace con su pasado y a alguien que está en el mismo plano que ella; a diferencia del paciente que está inmerso en sus recuerdos, con él puede hablar y rememorar. Una muestra de la unión entre estos dos personajes se representa mediante la escritura de Hana en *El último mohicano*: en el interior del libro, como una confesión a sí misma, plasma que lo quiso.

En cambio, en la adaptación cinematográfica, Caravaggio se presenta como un ser muy oscuro, carcomido por su adicción y sin ningún tipo de vinculación con el resto de los personajes hasta su llegada a la villa, de modo que no comparte esos lazos que serán

definitorios en la transición psicológica de Hana. En ambos casos, tanto en la película como en la novela, Caravaggio es adicto a la morfina y paulatinamente se va haciendo con los suministros que Hana guarda para el paciente. Además de para su uso personal, Caravaggio también utilizará la morfina para sonsacar información a Almásy sobre su identidad, aunque con un matiz diferente en cada una de las obras. Si bien en la novela lo impulsan la curiosidad y cierta animadversión por la colaboración del paciente con el ejército nazi, en la película lo mueve el odio, puesto que él tuvo parte de la culpa en que el espía perdiera sus pulgares al ser atrapado por los alemanes. Pero, en ambos casos, el ex-espía termina compadeciéndose con el relato de un hombre que perdió a su gran amor e hizo todo lo posible por cumplir su promesa de regresar con ella a toda costa.

Frente a estas modificaciones de los personajes, subsiste la llamativa transformación de uno de los pilares que sustentan la ideología de estos caracteres: su declarado antibelicismo.

Ya se han anticipado las razones de la marcha de Kip. El zapador estaba comprometido con salvar vidas en su labor de desactivación de minas, por lo que dejó de lado el futuro que estaba ante él en India y se formó y viajó allí donde fuera necesario. El lanzamiento de las bombas nucleares escapa a su comprensión y el hecho de que estuvieran atacando a un grupo étnico al que, por otra parte, él pertenecía, provoca su cólera contra el paciente, que ahora representa la opresión a la que habían sido sometidos:

He estado sentado aquí, al pie de esta cama escuchándote estos últimos meses, porque eras como un tío para mí. [...] Me crié en las tradiciones de mi país, pero después, más que nada, con las de tu país, tu frágil isla blanca que con costumbres, modales, libros, prefectos y razón convirtió en cierto modo al resto del mundo. [...] Vosotros y después los americanos nos convertisteis con vuestras normas misioneras. Y soldados indios perdieron sus vidas como héroes para poder ser *pukkah*³. Hacíais la guerra como si estuvieses jugando al críquet. ¿Cómo pudisteis embaucarnos para participar en esto? (Ondaatje, 1995: 308-309).

A partir de este momento de revelación y profundo dolor, Kip toma la decisión de marcharse, alejarse de Europa y de todo lo que de ella le había deslumbrado, incluyendo a sus compañeros de vivencias en la Villa de San Girolamo.

³ Soldados de primera clase.

El omnipresente trauma que sufre Hana por la muerte que le rodea y a la cual nombra con asiduidad se ve atenuado en la película. Por ejemplo, se elimina el hecho de que duerma en una hamaca que era de un hombre muerto y que lo tenga presente (pág. 59). Para Caravaggio también la guerra ha sido traumática, ha perdido a su mujer, ha perdido los pulgares y con su adicción a la morfina su cordura y su vida oscilan en un mismo eje. En la novela, en un momento en que se encuentra drogado por este opiáceo, se suelta a hablar sobre cómo les afecta la guerra:

El problema de todos nosotros es que estamos donde no debemos. ¿Qué estamos haciendo en África, en Italia? ¿Qué hace Kip desactivando bombas en huertos, por el amor de Dios? ¿Qué hace participando en guerras inglesas? Un agricultor del frente occidental no puede podar un árbol sin destrozar la sierra. ¿Por qué? Por la cantidad de metralla que le metieron dentro en la última guerra. Hasta los árboles están cargados de enfermedades que hemos provocado. Los ejércitos te adoctrinan y te dejan aquí y se van a tomar por culo y a armar follón en otra parte, inky-dinky parlez-vous? Deberíamos largarnos todos juntos. [...] Nadie es más mezquino que los ricos. Te lo digo yo. Pero tienen que seguir las normas de su putrefacto mundo civilizado. Declaran la guerra, tienen honor y no pueden marcharse. Pero vosotros dos, nosotros tres, somos libres. ¿Cuántos zapadores mueren? ¿Por qué no has muerto tú aún? No seas responsable. La suerte no es eterna (Ondaatje, 1995: 140-141).

5. CONCLUSIONES

En suma, estamos ante dos obras que, aunque comparten una historia, beben de diferentes fuentes y responden a motivaciones que divergen entre sí. Aun con todo, es indudable el valor artístico de las dos narraciones y el buen hacer, por un lado, de Michael Ondaatje al crear una historia tan personal como universal y, por otro, el de Anthony Minghella al rodar una película que, siendo comercial, no traiciona la esencia del referente del que parte ni pierde su fuerza narrativa en esta trasposición entre los dos medios. Estas afirmaciones, que a priori podrían juzgarse como puramente subjetivas, se ven constatadas por la gran acogida de público y crítica que tuvieron ambas obras y la vigencia de la historia narrada.

Los conflictos armados se siguen sucediendo, haciendo mella en nuestra capacidad de asombro; seguimos sumidos en las sombras de nuestro pasado, sin hallar una salida al horror que continúa imparables, allá lejos. Pero conviene recordar, aunque se nos niegue la memoria, que nosotros fuimos ellos y el allá era aquí.

Como cada ocasión en que la tragedia golpea, buscamos lo inmediato, nos buscamos a nosotros entre los restos de lo que fuimos y el hoy. Hana, Caravaggio, Kip y el paciente se encontraban sumidos en la tragedia, la oscuridad, el horror de no ser dueños de los cambios que los golpearon y los enviaron a su presente, pero, poco a poco, a través de la narración, sabemos que subsiste en ellos una necesidad de contar, de buscar, de hallarse en esas ruinas que los componen; son cuatro personajes en busca de sí mismos. Finalmente, no todos alcanzan la meta de su búsqueda o son capaces de enfrentarse a los conflictos que esta supone, pero nos dejan a nosotros, lectores ávidos de imágenes y palabras, *apueblados* en sus ruinas y contraluces.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- FABE, Marilyn (2004), *Closely Watched Films: An Introduction to the Art of Narrative Film Technique*, Berkeley, University of California Press.
- HELBO, André (1997), *L'adaptation. Du théâtre au cinéma*, París, Armand Collin.
- HUESO, Ángel Luis (1983), *Los géneros cinematográficos (Materiales Bibliográficos y Filmográficos)*, Bilbao, Mensajero.
- IMBERT, G. (2019), *La crisis de valores en el cine posmoderno*, Madrid, Cátedra.
- LIPOVETSKY, Gilles y Jean SERROY (2009), *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Barcelona, Anagrama.
- ONDAATJE, Michael (1995), *El paciente inglés*, Barcelona, Plaza y Janés.
- ORTEGA Y GASSET, José (1976), *Meditaciones del Quijote/Ideas sobre la novela*, Madrid, Espasa-Calpe.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2000), *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós.

Fecha de recepción: 19/06/2019.

Fecha de aceptación: 25/07/2019.

**Los mitos literarios y su trasvase al cine.
Hacia un nuevo paradigma postterrorífico:
la socialización del monstruo**

**Literary myths and their transfer to the cinema.
Towards a new post-terrifying paradigm:
the socialization of the monster**

PEDRO PUJANTE

Universidad de Murcia

pujante1000@hotmail.com

ORCID ID: 0000-0002-2047-3548

Resumen: En el presente artículo se pretende discutir brevemente sobre la evolución que la figura estética de tres de los monstruos clásicos (vampiro, zombi y demonio), provenientes de la literatura, ha experimentado en el cine, para reflexionar sobre cómo se ha construido un bestiario contemporáneo radicalmente renovador, sin perder de vista su naturaleza literaria. Como aquí trataremos de mostrar, en los últimos tiempos su total asimilación ha provocado que en algunas ficciones literarias y audiovisuales la crisis de la monstruosidad haya devenido en una ruptura de la alteridad, es decir, los “otros” han sido incorporados al “nosotros” y dejado de ser contemplados como extraños, y el terror sobrenatural se ha sustituido por una problemática de carácter social.

Palabras clave: literatura de error, cine de terror, mitocrítica, monstruos, series, fantástico.

Abstract: In this article we intend to reflect briefly on the evolution that the aesthetic figure of three of the literature classic monsters (vampires, zombies and demons) has experienced in the cinema, in order to reflect on how a radically renewing contemporary bestiary has been constructed both in cinema and literature. As we will try to show here, in recent times their total assimilation has caused that in some audiovisual and novelistic fictions the crisis of the monstrosity has become a rupture of alterity, that is, the “others” have been incorporated into the “our-Self”, and ceased to be regarded as strangers. Besides, the supernatural terror has been replaced by social preoccupations.

Keywords: horror literature, horror cinema, mitochritic, monsters, series, fantastic.

INTRODUCCIÓN

Existe un consenso en establecer que el concepto de “fantástico” evoluciona y está en gran medida determinado por la época y la cultura en que la obra está inserta. Si bien es cierto que para que se produzca el efecto de lo fantástico ha de quebrantarse, transgredirse o alterarse el tejido de lo real (Roas, 2011; Campra, 2011; etc.), hay que asumir que lo que consideramos real es siempre relativo y varía con el transcurso del tiempo. El contexto social, político y cultural condiciona y redefine la estética de la ficción fantástica. Los avances científicos alumbran zonas oscuras que habían permanecido ocultas, y lo que en un pasado se consideraba una intervención por parte de fuerzas sobrenaturales es más adelante explicado desde los presupuestos de la ciencia, las matemáticas o la física. Esto es más evidente en los discursos fantásticos que en otras ficciones, ya que el efecto fantástico se ve determinado y, hasta cierto punto, condicionado por su tiempo y su ecología cultural, y, por tanto, redefinido constantemente por factores extratextuales. Como ha explicado el profesor David Roas, «lo fantástico, por tanto, debe estar inscrito permanentemente en la realidad» (2001: 25). Lo que hace un siglo se consideraba fantástico hoy es ciencia, y lo que hace tan solo diez años parecía una quimera o descabellada ciencia ficción hoy ya es tecnología obsoleta.

A pesar de estos cambios drásticos en las ficciones fantásticas se siguen manteniendo intactos algunos de sus protagonistas más emblemáticos. Personajes principales de relatos fantásticos han sido y siguen siendo los monstruos. En gran medida ilustran y encarnan la maldad, la otredad, y también son los representantes de ese mundo tras la frontera de lo real, los habitantes habituales de lo fantástico. En este sentido, es nuestra intención reflexionar en este artículo sobre cómo han evolucionado los monstruos desde la literatura hasta llegar a nuestros días, especialmente a través del cine, y cómo se representan en algunas películas y series de televisión en las que monstruos canónicos, como son el zombi, el vampiro y el demonio, han sufrido una evolución radical y, por tanto, han sido alterados en lo que se refiere a su recepción epistemológica. En los ejemplos que aquí comentaremos se plantean algunas situaciones en las que estos tres modelos clásicos de la literatura y el cine de terror han derivado en situaciones “postterroríficas”, ya que los efectos de terror o sobrenaturales que producían han sido totalmente asimilados (incluso obliterados) y la sociedad, mientras se enfrenta a ellos, los combate y los supera, tiene que arrostrar otros problemas nuevos que de estos derivan. Así, el terror sobrenatural, que proviene de lo desconocido, deja de tener sentido en sí mismo en tanto estas entidades han sido incorporadas al tejido social, pierden su poder de extrañamiento y devienen elementos socialmente aceptados. La brecha, incluso la vacilación todoroviana, que caracteriza lo fantástico, ha sido cerrada y nos encontramos con escenarios que nos remiten a poéticas neofantásticas o de ciencia-ficción, cronotopos

que se caracterizan por asimilar lo fantástico como parte de la “realidad”, entremezclando elementos imposibles con otros de naturaleza cotidiana.

La literatura fantástica, como sabemos, tiende a inscribirse en la realidad. Si los relatos fantásticos clásicos proponían una dicotomía entre lo real y lo imposible y señalaban una línea divisoria para después traspasarla o violentarla, se constata una tendencia a insertar lo fantástico en lo cotidiano porque así el efecto es mucho mayor. En el siglo XX éramos testigos de una nueva tendencia en lo fantástico, sobre todo tras Kafka, donde la realidad ya no solo era violentada sino que acababa por volverse fantástica. Jaime Alazraki ha venido a definir este nuevo marchamo literario como “neofantástico”. Y una de sus características principales pasa por sustituir el factor terrorífico por la provocación de perplejidad o inquietud. Además, los discursos fantásticos literarios y fílmicos procuran ser cada vez más verosímiles porque el lector/espectador asimila los códigos a gran velocidad y el género automatiza fórmulas que acaban por volver el relato previsible y le hace perder su efecto fantástico. Podríamos sostener que el escarabajo-Samsa creado por Kafka es el primer monstruo postterrorífico, o al menos un precursor de este cambio de paradigma que aquí analizamos, ya que como explica Alazraki (1983), la vacilación se anula y además el hecho fantástico queda inscrito en la realidad. El terror metafísico se convalida por una situación absurda en la que la preocupación social y familiar se sitúa en el centro del relato.

Para evitar la automatización de fórmulas y renovar los escenarios de terror tradicionales, algunos cineastas, guionistas y escritores han ideado novedosos contextos en los que el terror ha sido sustituido por un “posterror”, término que aquí traemos para explicar recientes ficciones en las que la presencia del monstruo no solo ha sido ya asimilada, y su problemática (su efecto perturbador y terrorífico) trascendida, sino que la sociedad y el individuo coexisten con él en evidente “armonía”. La tríada que conforma el bestiario clásico de la mitología de terror contemporánea (vampiros, zombis y demonios), en los filmes y series que aquí consideraremos, son trascendidos y el individuo ya no es espantado por ellos ni sufre su presencia a título personal. El escándalo provocado por lo desconocido (como el efecto fantástico), entonces, ha sido suplido por un “posterror”, caracterizado este por acaecer en un escenario en el que se ve afectada la esfera social (y no tanto la subjetividad del protagonista), en un ecosistema abierto en el que cambia el problema y se expande a otros círculos menos restringidos, con incidencias menores en lo psicológico y más en lo sociológico. Es decir, el trauma individual lo sustituye un trauma colectivo, y los conflictos psicológicos/paranormales se extienden y problematizan otros ámbitos socioculturales. Así, se plantean relatos basados desde nuevos discursos y ópticas. Este cambio radical de paradigma se debe, entre otros motivos, a la paulatina secularización de la sociedad, situación que evidencia una diferenciación cultural modulada por

discursos alejados de lo supersticioso y lo religioso. Rosemary Jackson reflexiona sobre el diálogo de lo fantástico con lo cultural y afirma que «en una cultura secularizada, el deseo de lo otro no se desplaza hacia regiones alternativas del cielo y el infierno, sino que se dirige hacia las zonas ausentes de este mundo, transformándolas en “otra” cosa, diferente de la familiar y confortable» (1986: 17). Así pues, es comprensible que en un mundo cada vez más secularizado y desembarazado en gran medida de sólidos agentes religiosos que promuevan un sustrato cultural de intensa espiritualidad, basado en credos y dogmas y una visión teocéntrica de la vida, la ficción fantástica haya abandonado sus vínculos iniciales con lo espiritual y apele a un cuestionamiento más afín a la sociedad o la propia cotidianidad.

1. CAMBIO DE PARADIGMA: EL MONSTRUO ES COMO NOSOTROS

El monstruo, explica Ana Casas en *Las mil caras del monstruo*, «no es un ser estático, sino que evoluciona con el correr de los tiempos, cambia según sea una u otra su localización histórica o geográfica» (2012: 10). Como señala, por otra parte, Trapero Llobera, el «monstruo servirá para reflexionar acerca de la cara oscura de la sociedad, de la moral y la ideología que operan culturalmente» (2015: 70-71). Así, observamos, por una parte, una «domesticación de monstruo», según expresa David Roas, y también una instrumentalización del monstruo como artefacto de reflexión social, que ha sido traducido a códigos contemporáneos y reconvertido en un ser que no es fuente de terror supersticioso sino, más bien, un agente social disruptivo. Este cambio de paradigma no es accidental ni súbito, y se viene gestando desde hace ya varias décadas, como se nos muestra en sagas cinematográficas como *Blade* (1998-2004), protagonizada por un híbrido humano-vampiro heroico; o *Underworld* (2003-2016), en la que humanizados vampiros luchan contra los hombres lobo; o en la serie *American Horror Story* (2011-2018), en la que los monstruos son los protagonistas y, en gran medida, han comenzado a humanizarse. Este cambio de paradigma reescribe una tradición y la sustituye por una nueva estética que tiende a «la caracterización de los monstruos como seres muy cercanos a los humanos con los que pueden llegar a confundirse» (Platts, 2014). Sin embargo, es posible remontarse más si cabe para comprender esta “secularización de lo fantástico”. Desde la citada *La metamorfosis* (1915) de Franz Kafka ya se advierte una tendencia a construir un monstruo con otros fines distintos a la historia de terror fantástica, más al servicio de una reflexión sociológica, ética o metafísica. Herederos de Kafka son también los relatos neofantásticos hispanoamericanos, en los que se asimila lo extraño para dar paso a una visión de la realidad en la que la trasgresión (de esta realidad) no está en el centro del relato. Es interesante descubrir que tanto en las narraciones postterroríficas que aquí examinamos y algunos relatos neofantásticos (por ejemplo “Casa tomada”, de Julio Cortázar) los protagonistas se han

acostumbrado a una situación de por sí anómala y aprenden a convivir con ella, resultando el miedo a lo desconocido sustituido por otra nueva situación que de esa intrusión de los “otros” se ha derivado.

Es comprensible que algunas formas narrativas contemporáneas hayan mutado en una revisión de los arquetípicos monstruos y los hayan reutilizado desde una nueva perspectiva. El vampiro, por ejemplo, es una paradigmática figura que tiene sus antecedentes literarios en los relatos *El vampiro* (1849) y *La familia del Vurdalak* (1839), ambos de Alekséi Konstantínovich Tolstói, y sobre todo en *El vampiro* (1819) de John Polidori y que, posteriormente, se convirtió en un monstruo ampliamente conocido y popular gracias al *Drácula* (1897) de Bram Stoker. Recordemos que el vampiro es un no-muerto, alguien que fue humano pero que dejó de serlo, gracias a la intervención de fuerzas sobrenaturales, normalmente de origen demoníaco y oscuro. El no-muerto, al haber sido un humano previamente, no deja de mostrarse con una monstruosidad ambigua, ya que siempre se percibe como mitad hombre, mitad monstruo. No obstante, la tradición literaria y después la fílmica han insistido en aleccionarnos de que esa porción de naturaleza humana, tras la muerte y posterior mutación vampírica, era eliminada totalmente y sustituida por la dominante naturaleza infernal. A pesar de ello, los vampiros que resultan atractivos no han dejado de aparecer una y otra vez en la ficción. Desde el Conde seductor, pasando por bellas seductoras vampiresas que son caracterizadas con un erotismo magnético y que tienen su origen romántico en *Carmilla* (1872), de Joseph Sheridan Le Fanu, y en *La morte amoureuse* (1836), de Théophile Gautier. De hecho, a pesar de su condición de monstruos, el cine de serie B (a partir de los productos de la *Hammer*, sobre todo con Christopher Lee como conde Drácula) ha insistido en ofrecernos una visión romántica y sugerente del vampiro, que a diferencia del monstruo horrendo de su antecesor más stokeriano *Nosferatu*, está dotado de expresiones humanas, raciocinio y elegancia.

Uno de los monstruos que con mayor flexibilidad se ha ido adaptando al signo de los tiempos es el vampiro. Como señalan Joan Gordon y Veronica Hollinger en la ficción vampírica contemporánea las barreras entre lo humano y lo monstruoso son cada vez más delgadas y confusas (1997: 2-5). Esta “humanización” del vampiro, como veremos, se ha ido intensificando a lo largo del tiempo, y cada vez son más los filmes y las novelas que recurren a esta reconversión del monstruo en un ser cercano a nosotros, dotado de emociones, de palabra e incluso de belleza. Así, no solo se le hace más humano, sino que se le despoja de su sentido maligno y, en definitiva, de su naturaleza terrorífica. Series, novelas y películas actuales no dudan en representar al típico vampiro como un adolescente enamorado y atribulado por las vicisitudes de la sociedad en la que vive. El vampiro ha sido enteramente subsumido por nuestra sociedad de consumo y su imagen, totalmente actualizada, ha devenido en icono cultural. Como sostiene Alicia Nila Martínez Díaz, hoy día asistimos a la «vampirización

del mito del vampiro», ya que este se ha corrompido y perdido su fuerza original o, al menos, este ha sido reducido (2010). Ya se percibe esta tendencia en el filme de Coppola *Bram Stoker's Dracula* de 1992, que a pesar de mantener muchos de los rasgos del vampiro tradicional (fealdad, avidez por la sangre, poderes sobrenaturales y vínculos con lo oscuro) también es puesta de manifiesto su faceta más romántico-sentimental.

Es la escritora Anne Rice quien con *Entrevista con el vampiro* (1976) inicia un ciclo novelístico paradigmático en el que el vampiro protagonista toma la palabra y, de este modo, en primera persona, narra sus vicisitudes a lo largo de siglos de “vida”. Este procedimiento consigue distanciar al nuevo vampiro del clásico, intercambiando la vertiente religiosa (el vampiro se considera ateo, nihilista) por un planteamiento filosófico-existencial; la faceta monstruosa por otra más “humana” (el vampiro habla y muestra sus sentimientos y sufrimientos al asesinar) y, finalmente, autoconsciente de su naturaleza inmortal pero no-humana que le condena a vagar por el resto de la eternidad, sin una familia real y sin relaciones afectivo-sexuales normales. Esta visión neorromántica del vampiro es también explorada por el cineasta Jim Jarmusch en *Only lovers left alive* (2013). Aquí se narra la relación entre una pareja de amantes vampiros, Eve y Adam, que son presentados como sofisticados, sensibles, cultos e intelectuales. La evolución los ha llevado a dejar de matar y se proveen de hemoglobina saludable desde los hospitales, ya que los humanos están cada vez más contaminados volviéndose tóxica su sangre.

Otro ejemplo reciente que muestra con gran nitidez la progresiva humanización del monstruo lo podemos hallar en el filme noruego *Déjame entrar* (2008), de Tomas Alfredson, y basado en la novela de John Ajvide Lindqvist, quien también firmara el guion. Esta cinta, si eliminamos la naturaleza vampírica de la niña protagonista, puede ser considerada una pieza de cine social. El argumento trata de un niño llamado Oskar que vive en un suburbio de Estocolmo. El joven es víctima de abusos por parte de sus compañeros de colegio. Un día llega al vecindario una niña llamada Eli (que resulta ser una vampira) acompañada de un adulto, quien la provee de sangre y cuida de ella. La cinta, con una factura melancólica y oscura, examina las relaciones entre los dos niños. Esta postura nos muestra la inocencia del monstruo, así como su vulnerabilidad en un inhóspito mundo de adultos-humanos, en una sociedad en la que no hay lugar para marginados o diferentes. Independientemente de la carga social y emocional del relato, nos interesa destacar cómo se construye una figura vampírica a través de los tópicos del inadaptado, del niño huérfano y de la identidad preadolescente. Es decir, mediante correlatos propiamente humanos, realistas y sociales. Con los mismos ingredientes (crítica social, personajes inadaptados y fantásticos) se construye la película *Border* (2018), de Ali Abbasi, también basada en un relato y con guion de John Ajvide Lindqvist. En esta peculiar fantasía social los protagonistas son troles (alguno no sabe su naturaleza hasta el final de la película) que habitan en el

mundo de los humanos y que tratan de conservar sus raíces ancestrales, amenazadas por la sociedad humana. No es este el lugar para discutir en profundidad el filme y sus subtramas y argumento, pero sí que conviene remarcar que en ella el monstruo cobra el estatus de personaje principal al que se le otorga la voz y que capitaliza la perspectiva narrativa de los acontecimientos. El monstruo aquí es un *outsider* y no es asimilado por la sociedad, es cierto, sino que es él quien, en un giro totalmente inusual en la narrativa fantástica, ha asimilado la “conciencia de clase” humana y vive según sus reglas y costumbres. También es reseñable cómo el cine social se apropia de los tópicos, personajes y fórmulas de los relatos fantásticos construyendo una nueva visión de lo fantástico donde confluyen las preocupaciones sociales y temas de actualidad como la pornografía infantil, la inmigración o las relaciones familiares.

Regresando al tema que nos ocupa, recordemos que los vampiros, además del terror sobrenatural que causaban porque podían robar tu alma inmortal y condenarte a vagar como un espectro por el resto de la eternidad, suponían un problema de orden práctico: ocasionaban un gran número de muertes y desapariciones, una alarma social. La causa es sencilla: necesitan tu sangre para alimentarse. Pero, ¿qué ocurriría si este problema se eliminase de la ecuación gracias a la creación de una sangre sintética? Este es el escenario que se plantea en la serie televisiva *True Blood* (2008-2014), basada en las novelas que forman *The Southern Vampire Mysteries* (2001-2013), de Charlaine Harris. En esta serie se parte precisamente de esa premisa: se ha comenzado a comercializar una sangre sintética diseñada por científicos japoneses. De este modo los vampiros pueden “salir del ataúd” e integrarse en la sociedad. Por supuesto la aceptación de los otros nunca es total y los monstruos (cada vez más humanizados) son todavía víctimas del rechazo por parte de un amplio sector de la sociedad. Un ejemplo de este incipiente cambio de paradigma, en el que el monstruo trata de ser reconocido socialmente, ya está latente en el personaje de Frankenstein de Shelley o, por mostrar un ejemplo más concreto y reciente, lo encontramos en el segundo capítulo de la cuarta temporada de *American Horror Story* cuando afirma el personaje de Jimmy Darling, un *freak* deforme: «Don't call me freak. If they just go to know us, they would see that we're just like them».

El terror al vampiro, por consiguiente, es, en estas ficciones últimas, transformado por una suerte de xenofobia, y el temor individual y místico deviene en problemática social y cultural. Esta veta “postvampírica” también ha sido explotada en películas como *Daybreakers* (2009), en la que se lucha por encontrar una cura para el vampirismo; o en la cuarta temporada de la serie creada por Guillermo del Toro y Chuck Hogan, *The Strain* (2014-2017), adaptación de la novela *Nocturna* (2009), en la que tras una explosión que provoca una nube que oscurece el planeta, los vampiros se hacen con el poder sobre la Tierra y someten cruelmente a los humanos, de los que se alimentan, transformando la sociedad en una

dictadura vampírica despiadada, con ecos de la obra de Matheson *I Am Legend* (1954). A pesar de las grandes diferencias entre los aristocráticos vampíricos de Stoker y las nuevas razas de vampiros contemporáneos, siguen las dos manifestaciones coincidiendo en su aspiración a la inmortalidad y en su supremacía social respecto a los humanos. No hemos traído aquí ficciones como *Crepúsculo*, porque a pesar de que el vampiro se ha humanizado (incluso banalizado hasta extremos ridículos) y vive entre nosotros, sigue escondiendo su identidad real ante la sociedad y, por consiguiente, perteneciendo al mundo de lo desconocido.

De un modo análogo se desarrolla y plantea la británica miniserie televisiva *In the flesh* (2013-2014), creada por Dominic Mitchell, aunque esta vez el monstruo protagonista es el zombi. Una figura popularizada por George Romero y que desde sus orígenes se proponía como una metáfora de la discriminación social. Si bien es cierto que el zombi ha evolucionado desde una etapa vinculada al vudú haitiano, pronto fue absorbido por la industria cinematográfica y se difundió como el monstruo vaciado de conciencia e identidad y multitudinario que hoy conocemos. De hecho, si algo sirve para vincular a los primeros zombis vudú (por ejemplo, *I Walked with a Zombie*, Jacques Tourneur, 1944) con los más recientes infectados (*28 Days Later*, Danny Boyle, 2002), es que «todos ellos han sido previamente despojados de sus funciones mentales básicas, quedando a merced de fuerzas que no pueden controlar» (Sánchez Trigos, 2013: 15); es decir, carecen de voluntad, de un *yo* que los haga seres con identidad propia. El zombi representa a la muchedumbre, al ser anónimo, al paria de una sociedad alienada que ha dejado que sus individuos se conviertan en seres autistas, incommunicados, que vagan formando masas amorfas e inadaptadas que amenazan nuestra forma de vida. El zombi es el representante moderno de la otredad y si el vampiro encarna al aristócrata, el muerto viviente hace lo propio con las clases medias y bajas. En las tres etapas que detallan Boluk y Lenz, ya se advierte que «la tercera y última etapa [...] describe al zombi como un ser humano patológicamente infectado» (2008: 3). Es decir, su monstruosidad ha sido capitalizada por motivos científicos y no místicos. Sus motivaciones son evidentes para la sociedad y no forman parte de un mundo oculto y sobrenatural. Ha pasado el zombi de representar al ser sin alma a encarnar la ausencia más absoluta de identidad del hombre contemporáneo, el hombre anónimo.

In the flesh nos sitúa en un mundo que podríamos llamar más postterrorífico que postapocalíptico, en el que ya se ha erradicado la enfermedad contagiosa que convierte a los humanos en muertos vivientes, gracias a un fármaco. De este modo, el problema (ya no sobrenatural sino médico) radica en integrar de nuevo en la comunidad a la que pertenecían a los afectados por el Síndrome de Fallecimiento Parcial (Partially Deceased Syndrome o PDS), un término eufemístico que funciona como fórmula para desplazar semánticamente el terror sobrenatural por códigos

médico-sociales. Este proceso de adaptación no es sencillo porque los recuperados del PDS habían sido anteriormente “monstruos” irracionales que devoraban y asesinaban a miembros de su comunidad, lo que ocasiona un enorme rechazo, pero también espanto, por lo que se mantiene gran parte del terror que los zombis clásicos producían. De hecho, la medicación contra el PDS no es definitiva, tan solo paliativa y cuando se suspende su consumo, el afectado se convierte de nuevo en un “monstruo” peligroso y antropófago. Aquí se perciben paralelismos con los adictos a opiáceos, a los yonquis callejeros dependientes de la metadona que despiertan desprecio y desconfianza entre los miembros de las sociedades contemporáneas, aunque en el caso de los afectados del PDS, paradójicamente, a pesar de no ser responsables de su “enfermedad”, portan el estigma de haber sido asesinos feroces. El mismo planteamiento de esta serie ha sido llevado al cine en el filme *The Cured* (2017), de David Freyne.

Aunque estas materializaciones del zombi puedan parecer novedosas, no cabe duda de que la transformación de la figura del monstruo-zombi se ha venido gestando desde sus mismos orígenes. El zombi, a diferencia del resto de monstruos, ha supuesto una alarma social desde el comienzo, desde la primera cinta de George Romero. Por supuesto que al principio los humanos vueltos a la vida todavía suponían una ruptura con lo real que nos enfrentaba ante el hecho fantástico. Cabe recordar que, a pesar de que ya la primera incursión en el universo zombi de Romero, contaba con grandes dosis de crítica social (desde ese protagonista afroamericano), la primera escena tiene lugar en un cementerio, lugar característico de las narraciones de terror decimonónico. Pero en la filmografía del propio Romero ya advertimos esa evolución que aquí queremos analizar, aunque de un modo bastante esquemático. En sucesivas entregas, el número de zombis aumenta y el mundo se transforma en un lugar infestado por las antropófagas criaturas cuya proporción es muy superior al número de humanos, los cuales, incluso, han de vivir en estados de tipo feudal para protegerse de la amenaza zombi. Este escenario postapocalíptico lo vemos en *Land of the Dead* (2005), la cuarta entrega de la saga zombi de Romero. Aquí la sociedad, debido a la infestación de muertos vivientes que asola el mundo, se convierte en un universo distópico, estableciéndose un tipo de sociedad de castas seudomedieval, en la que las diferencias entre ricos y pobres se acentúan con gran intensidad. Aunque esta película no es postterrorífica en el sentido que nosotros aquí entendemos, sí que muestra algunos de los antecedentes de este tipo de narraciones. Por un lado, la sociedad ya comienza a asimilar a los monstruos como un fenómeno problemático y no tanto como una amenaza sobrenatural. Además, la humanización del monstruo cobra vital importancia en la trama. De hecho, uno de los zombis, conocido como “Big Daddy” (que tenga nombre propio es relevante y merece la pena subrayarlo), muestra autoconciencia de su naturaleza, maneja armas de fuego y enseña a sus compañeros muertos a

utilizarlas. Esta capacidad de aprendizaje, exclusivamente humana, es una clara evolución de la figura del monstruo, inédita hasta la fecha en el desarrollo del zombi tradicional. “Big Daddy” es inteligente, cooperativo y capaz de liderar un ejército de muertos vivientes, demostrando ser consciente de su condición, además de mostrar un alto nivel de empatía hacia sus congéneres. Esta autoconciencia es evidente en otros zombis de la película: una animadora que agita los pompones, un músico que trata de soplar su corneta o una pareja de muertos vivientes que continúan cogidos de la mano. Así no solo se humaniza al monstruo, también se ahonda en la idea de que “los otros somos nosotros”, a la vez que se incide en metaforizar las diferencias sociales entre ricos y pobres, entre parias y privilegiados.

Pero quizá la serie que de forma más original ha traído el tema de los muertos vivientes para plantear un dilema de orden social (y también familiar) sea *Les Revenants* (2012-2015). Esta serie francesa, creada por Fabrice Gobert, consta de tan solo dos temporadas. En el pueblo de Annecy los fallecidos han comenzado a regresar a su casa después de varios años desde su defunción y entierro. Lo terrorífico es, de algún modo, relativizado debido a que los “regresados” o “aparecidos” aparecen con el mismo aspecto y edad que tenían el día de su fallecimiento. Este inusual e inexplicable evento causa, como es evidente, gran revuelo y conmoción en la tranquila comunidad francesa. Que los fallecidos regresen con apariencia totalmente humana hace que, a diferencia de los zombis tradicionales, no causen rechazo. Además, los *revenants* pueden hablar y recordar sus experiencias previas a la muerte, y se comportan como “seres humanos de carne y hueso”. Esta paradójica situación es el punto clave que hace de esta serie postterrorífica una de las narraciones con más complejidad tanto social como emocional. Los dilemas que se plantean son de carácter técnico: ¿dónde han de vivir si sus familiares han rehecho sus vidas o ya han fallecido? ¿Quién se hace cargo de su manutención y cuidado? Derivan de esta situación grandes cuestiones humanitarias y socioeconómicas. Pero sobre todo, aquí hay que subrayar la gran relevancia que adquieren los dilemas éticos y emocionales. ¿Qué lugar ocupa el exnovio fallecido en la nueva relación de su antigua pareja con el nuevo esposo? ¿Qué sentimientos despierta la reaparición de un niño fallecido hace varias décadas en unos padres o familiares que ya han transitado por el duelo y que tratan de vivir sus vidas a partir de aquellas pérdidas?

En cualquier caso, esta serie en la que la humanización del monstruo es más bien una *monstruoficación* del ser humano, sigue conservando los elementos del género de terror intactos, y la problemática social no diluye para nada el elemento sobrenatural, el misterio y, por tanto, también el efecto fantástico en cuanto a ruptura del tejido de lo real. Sus presencias, a pesar de ser humanas y reconocibles por todos (o quizá más si cabe por esto mismo, como también provoca pavor la figura del Doble), siguen causando estremecimiento entre los vecinos. Y, sin duda, también entre

los telespectadores, quienes no pueden dejar de establecer vínculos entre lo familiar de la situación y lo siniestro que en ella subyace. Explicaba Freud en su famoso estudio *Das Unheimliche* (1919) que lo siniestro puede ser producido con el regreso de los muertos a la vida; y más adelante, refiriéndose a la creación artística sostenía Freud que el efecto siniestro es más potente cuando «el poeta aparenta situarse en el terreno de la realidad común», y que este (el poeta) «puede exaltar y multiplicar lo siniestro mucho más allá de lo que es posible en la vida real, haciendo suceder lo que jamás o raramente acaecería en la realidad» (1992: 249). Esto es más que evidente en la factura de esta narración, en la que la realidad más trivial se ve, de pronto, subvertida por un acontecimiento tan siniestro como la vuelta a la vida de los muertos. Y además, con la particularidad de que estos “muertos” están “vivos”. Su amenaza consiste en dismantelar el orden social y emocional de los habitantes de Annecy, una comunidad cerrada y aislada, pero que de algún modo sirve de espejo en el que reverbera la propia naturaleza humana. Hay que matizar que estos *revenants* se acogen mejor a la descripción de fantasma o espectro que a la de zombi propiamente dicho. No comen carne, hablan y, aunque no carecen de corporalidad, su naturaleza siniestra parece evocar más al alma del fallecido, a su espíritu (aunque sea simbólicamente), que al propio fallecido.

El monstruo que culmina la tríada clásica es el demonio, un ente híbrido, ya que al materializarse a través de la posesión su esencia está construida por lo carnal-humano y lo espiritual-demoniano. Esta figura, el demonio, «funciona como una metáfora de lo humano [...] y en realidad no es una criatura sobrenatural sino un motivo antropológico mediante el cual proyectamos, exteriorizamos y representamos el lado oscuro del hombre» (Thacker, 2015: 38). A diferencia de los dos monstruos anteriores aquí la humanidad del afectado se conserva en gran medida, o al menos es compartida con la presencia invasora. Esta dualidad ha hecho que la sensación de terror sea más intensa si cabe, ya que el poseído suele conservar su humanidad y, por tanto, su sufrimiento. Recordemos novelas que han sido llevadas con éxito al cine como *The exorcist* (1971), cuyo esquema se ha repetido hasta la saciedad. En cualquier caso, la posesión, tema terrorífico que se inscribe siempre en el ámbito de lo unipersonal, es planteada en la película *Ava's possessions* (2015), como un discurso “postterrorífico” y, por tanto, social. En este filme de Jordan Galland, su protagonista, Ava Dopkins, tras padecer una posesión demoníaca, debe asistir obligatoriamente a una terapia para poseídos (Poseídos Anónimos) como requisito impuesto por un juez si no quiere ingresar en prisión. El yonqui-zombi es aquí una suerte de poseído-alcohólico, que debe lidiar con las consecuencias de su posesión desde la terapia en grupo institucionalizada. El aporte más original de esta película se lo debemos a que quizá por vez primera se acepta que una posesión diabólica sea tratada por medios no religiosos o esotéricos sino terapéutico-sociales. El

problema se desplaza de la esfera de lo oculto, privado y sobrenatural (al menos en gran parte) al ámbito de lo público, lo racional y lo social.

2. CONCLUSIONES

En definitiva, en lo que coinciden estos tres tipos de narraciones es en proponer discursos “postterroríficos”, en los que los monstruos han dejado de ser problemas en sí mismos, han sido superados como entidades ultraterrenas y sobrenaturales y han sido reciclados e incorporados al tejido social para reformular novedosos retos y dilemas, que trascienden la esfera individual para incorporarse a lo social. El vampiro ya no es un monstruo que solamente se te puede aparecer en tu solitaria alcoba (aunque también, como podría hacerlo cualquier asesino humano), sino que saciado de su sed de hemoglobina arrostra dilemas de integración social, posicionamiento en la jerarquía laboral y política, y en definitiva, trata de emanciparse de las sombras y los solitarios ataúdes para hacerse un hueco en la historia de los hombres. Los zombis, por su parte, enfermos que jamás habían sido escuchados y aquejados de un virus irreversible, tratan de lidiar con el trauma, el dolor propio y ajeno y sobre todo, tras haberse hallado una cura, intentan ser aceptados por los vecinos que un día fueron sus víctimas y sus meriendas. Algo similar ocurre con el endemoniado, quien, estigmatizado, jamás había gozado de una dimensión social, pero que ahora, según la peculiar cinta de Galland, quizá la única que plantea este dilema de recuperación terapéutica en sustitución del agua bendita, los rezos y la cruz, se considera un enfermo (sin negar la presencia de un demonio virulento) y por tanto una persona que puede y debe recuperarse mediante la correspondiente terapia.

Sintetizando se podría concluir que estos discursos “postterroríficos” se caracterizan por racionalizar el terror, intercambiando su naturaleza sobrenatural por problemas más reales (infecciones, virus...) o al menos más próximos a nuestra realidad social, familiar o política; también se definen por ensanchar el trauma personal a otros problemas de carácter social; y, finalmente, por humanizar al monstruo terrorífico y mostrarlo como un “humano inadaptado o problemático”. Podemos añadir que otro de los rasgos que caracteriza a estos relatos postterroríficos lo constituye el hecho de que se le ha otorgado voz al monstruo, es decir, es portador de un discurso. Como han explicado tanto Campra (2008) como David Roas y Ana Casas (2016), respecto a algunas nuevas formas en la literatura fantástica, «una de estas innovaciones ha sido, indudablemente, la de darle la palabra a las criaturas del otro lado» (Campra, 2008: 148). Esta personificación y “humanización” del otro, juego entre alteridad e identidad, es una de las características también de estos relatos postterroríficos, que confieren al nuevo monstruo rasgos humanos, a la vez que se le ofrece la oportunidad del discurso. Roas y Casas atribuyen esta otorgación de voz al otro al «nuevo paradigma de la realidad y la visión posmoderna del sujeto» (2016: 197).

Como exponíamos al inicio de este artículo, la realidad histórica es uno de los motores que mueve la definición genérica de la ficción fantástica. Los monstruos y el terror también sufren cambios, evolucionan y se adaptan a la sociedad, a los miedos y terrores que de ella emanan. Se observa que, no obstante, estas criaturas siguen conservando muchos de sus rasgos arquetípicos, rasgos que los constituyen como monstruos temibles, y también otros que los definen socialmente: el vampiro aristocrático que se siente superior al humano; la posesión satánica como metáfora de la alienación de la clase social media; y el zombi que metafórica las clases más bajas e incómodas para el sistema capitalista. También hemos contemplado en nuestro análisis un caso peculiar de postterror (*Les Revenants*) en el que los elementos sobrenaturales se conservan, pero el ataque a los cimientos de la esfera social y emocional no deja de ser de gran impacto. Este peculiar caso podría considerarse como un eslabón (no cronológico aunque sí temático) que podría establecerse entre las ficciones terroríficas y postterroríficas. En las primeras, como ya hemos discutido, el efecto fantástico se mantiene y define sus propias naturalezas. En las últimas, lo fantástico se diluye y se abre paso a una nueva resignificación conceptual, a través de lecturas sociopolíticas, económicas y culturales. Además, esta peculiar serie de televisión se dimensiona gracias a la gran carga emocional que de su trama principal se desprende, la cual configura y da sentido a la obra en su totalidad.

En una sociedad cada vez más culta, agnóstica, científica e interconectada, es razonable que los estereotipos de los monstruos se hayan racionalizado, se humanicen y dejen de causar miedo sobrenatural. Entonces no queda otra alternativa que articular una nueva poética “postterrorífica”, un cambio radical de paradigma, porque los monstruos clásicos morirán de viejos pero el terror y lo fantástico, con novedosas fórmulas, habrá de acompañarnos por muchos años.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALAZRAKI, Jaime (1983), *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid, Gredos.
- BOLUK, Stephanie y Wylie LENZ (2011), «Generation Z, the Age of Apocalypse», en W. Lenz y S. Boluk (eds.), *Generation Zombie*, Carolina del Norte, McFarland, págs. 1-17.
- CAMPRA, Rosalba (2008), *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Sevilla, Renacimiento.
- CASAS, Ana (2012), «Prólogo» a A. Casas (ed.), *Las mil caras del monstruo*, Sevilla, Bracket Cultura, págs. 5-18.
- FREUD, Sigmund (1992), *Obras Completas. XVII*, Buenos Aires, Amorrortu Editores.
- HOLLINGER, Veronica (1997), «Fantasies of absence: The postmodern vampire», en J. Gordon y V. Hollinger (eds.), *Blood read: The vampire*

- as metaphor in contemporary culture*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, págs. 199-212.
- JACKSON, Rosemary (1986), *Fantasy: Literatura y subversión*, Buenos Aires, Catálogos Editora.
- MARTÍNEZ DÍAZ, Alicia (2010), «La vampirización del mito vampírico: del conde Drácula a *Crepúsculo*», en J. M. Losada Goya (coord.), *Mito y mundo contemporáneo. La recepción de los mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura contemporánea*, Bari, Levanti Editori, págs. 124-160.
- PLATTS, Todd (2014), «The New Horror Movie», en B. Cogan y T. Gencarely (eds.), *Baby Boomers and Popular Culture. An inquiry into America's most powerful generation*, California, Praeger, págs. 147-164.
- ROAS, David (2001), «La amenaza de lo fantástico», en D. Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco Libros, págs. 7-46.
- ROAS, David (2011), *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de Espuma.
- ROAS, David y Ana CASAS (2016), *Voces de lo fantástico en la narrativa española contemporánea*, Málaga, EDA Libros.
- SÁNCHEZ TRIGOS, Rubén (2013), «Muertos, infectados y poseídos: el zombi en el cine español contemporáneo», *Pasavento*, 1/1, págs. 11-34.
- THACKER, Eugene (2015), *En el polvo de este mundo*, Madrid, Materia Oscura.
- TRAPERO LLOBERA, Patricia (2015), «Todos los monstruos son humanos: el imaginario cultural y la creación de bestiarios contemporáneos en *American Horror Story*», *Bumal*, 3/2, págs. 69-88.

Fecha de recepción: 19/04/2019.

Fecha de aceptación: 17/07/2019.

La interdiscursividad en la configuración del personaje de Tristana (Galdós-Buñuel)

The interdiscursivity in the configuration of the character of Tristana (Galdós-Buñuel)

LAURA SÁNCHEZ LÓPEZ
(Universidad Autónoma de Madrid)
lausanlop@hotmail.com
ORCID ID: 0000-0003-2136-3612

Resumen: El objetivo del presente artículo consiste en realizar un análisis interdiscursivo sobre la configuración del personaje de Tristana en la novela de Benito Pérez Galdós y en la adaptación cinematográfica de Luis Buñuel, ambas con un título homónimo al nombre del personaje principal femenino. Además, se intentará encontrar una motivación histórica, bajo una perspectiva feminista, que justifique el principal cambio que realiza el cineasta en la construcción del personaje. Para ello, será necesario introducir algunos conceptos sobre el análisis interdiscursivo, propuestos por Tomás Albaladejo, así como nociones básicas sobre la transducción, a cargo de Doležel.

Palabras clave: Galdós, Buñuel, Tristana, análisis interdiscursivo, feminismo.

Abstract: The objective of the present paper is to perform an interdiscursive analysis on the configuration of the character of Tristana in the novel by Benito Pérez Galdós and in the cinematographic adaptation of Luis Buñuel, both with a title of the same name as the main female character. In addition, we will try to find a historical motivation, under a feminist perspective, that justifies the main change that the filmmaker makes in the construction of the character. For this, it will be necessary to introduce some concepts on interdiscursive analysis, proposed by Tomás Albaladejo, as well as basic notions about transduction, by Doležel.

Keywords: Galdós, Buñuel, Tristana, interdiscursive analysis, feminism.

1. EL ANÁLISIS INTERDISCURSIVO Y LA TRANSDUCCIÓN

El análisis interdiscursivo es una herramienta crítica útil y eficaz, un «instrumental [...] de práctica analítica y fundamentación teórica» (Albaladejo, 2008: 257) que se encuentra en estrecha relación con la Literatura Comparada. El fin del análisis interdiscursivo es analizar los instrumentos analíticos de las distintas disciplinas «con el fin de extraer conceptos, perspectivas y estrategias que puedan ser válida para el análisis de discursos pertenecientes a clases distintas de las que habitualmente constituyen sus objetos» (2008: 259).

En la interdiscursividad aparece el contexto de ambos discursos, lo que remite a otro concepto propuesto por Albaladejo como es la *Retórica cultural*. De hecho, las diferencias fundamentales que presenta la protagonista de *Tristana* tienen un trasfondo contextual.

El análisis interdiscursivo contribuye a la Literatura Comparada porque introduce de manera explícita la comparación entre los discursos de distintas clases. Resulta una manera de aproximación muy nutritiva, sobre todo si se tiene en cuenta que el método comparativo es una fuente inagotable de conocimiento.

Un término muy relacionado con el análisis interdiscursivo es la *transducción* (Doležel, 1990), que supone un cambio en la concepción del sistema de la comunicación literaria y se identifica con unas «complejas cadenas de transmisión» (Doležel, 1990: 230), lo que denota la apertura y fluctuación de ese sistema. La transducción hace referencia a la creación de un texto, literario o no, a partir de otro: «el receptor del texto original articula el resultado de su procesamiento en un nuevo texto» (1990: 231).

Dentro de los fenómenos y actividades que abarca la transducción, para esta ocasión interesa la intertextualidad y la influencia, así como la transformación de un género en otro y solamente uno de los modos de transducción, la adaptación literaria, pues es el caso en donde un texto literario se transforma en otro texto (1990: 234). De esta forma, Buñuel es el receptor de la obra de Galdós que se convierte, a su vez, en el emisor del filme de *Tristana*.

La principal diferencia que se encuentra en ambos discursos será la trama, es decir, la forma en la que se distribuye y organiza el argumento, así como el principal problema de poner en diálogo la literatura con el cine es que habrá elementos inconmensurables o voluntariamente desechados que darán al receptor indicios para seguir la lectura que ambos artistas han decidido potenciar en sus respectivas obras.

2. LA CONFIGURACIÓN DEL PERSONAJE: DIFERENCIAS Y SIMILITUDES

En este apartado, el objetivo es observar las principales diferencias y similitudes que presenta la configuración del personaje protagonista. No se

pretende, de momento, justificar los cambios que ha realizado Buñuel ni encontrar la motivación de ellos; así como tampoco explicitar los cambios estructurales de la trama ni profundizar en la relación que establece Tristana con don Lope. A sabiendas de que el final de ambas obras ha sido sobradamente reseñado, interpretado y criticado, solo se tomarán en consideración conceptos que resulten pertinentes para esclarecer aspectos relacionados con la conformación de la identidad de Tristana.

Así mismo, se omiten las nociones aportadas por Pérez Bowie a la hora de explicitar las dificultades que presenta el concepto de *adaptación* (el cual no sería muy preciso en este caso, prefiriéndose el de *recreación*, pero indistintamente utilizado), siendo de valor solo cuando cita a Cattrysse para hablar de los *deslizamientos* y los *no-deslizamientos* (Pérez Bowie, 2004: 284-285) en relación a la manera en la que se ha realizado, o no, la equivalencia entre los dos productos artísticos.

El primer punto que se debe abordar es el relativo al narrador, por ser este quien cuenta la historia y quien sugestiona al lector a la hora de formar prejuicios en torno a los personajes. Además, es el encargado de dirigir la atención del receptor en aquellos pasajes que considere relevantes. En el mundo cinematográfico, esta última función no corre obligatoriamente a cargo del narrador, sino que se trata del focalizador, pues escoge qué escenas mostrar y, por otro lado, la perspectiva desde la que lo hace.

Ambos narradores deciden quedarse a un lado y, sin llegar a ser heterodiegéticos, se introducen en la obra de manera explícita aportando su subjetividad. Así, en Galdós aparecerá la primera persona: «tuve conocimiento de tal personaje y pude observar [...] dijéronme [...]» (Galdós, 2001:103-104); y Buñuel, coincidiendo en gran parte con el focalizador, decide enmarcar escenas que adquieren, como se verá más adelante, una significación muy precisa que influye para la interpretación de la obra.

Además, un dato curioso es que el narrador en Galdós delega la responsabilidad de la narración en los personajes, adquiriendo este un rol antitético: se presenta como un personaje secundario, perteneciente a la burguesía acomodada y defensor del orden, mientras que los deseos de revolución y las ideas liberales y progresistas aparecen en boca de sus personajes. Por ello, será tan significativa la pérdida de voz que sufre Tristana y que se referirá más adelante.

Una vez introducido este elemento, lo siguiente que se debe tratar es el proceso de transformación que sufre Tristana; para ello, se toma como referencia el texto de Casseti sobre *Cómo analizar un film*. Dentro de esta cuestión, se debe definir primero la manera en la que se conforma como personaje. El principal problema es que «determinar clara y sintéticamente en qué consiste y qué es lo que en definitiva caracteriza a un “personaje” [...] resulta bastante difícil. Preferimos, por lo tanto, no buscar una

respuesta unívoca y recurrir más bien a tres perspectivas posibles» (Cassetti, 1991: 177). Cassetti se refiere a abordar la configuración del personaje desde tres niveles: el fenomenológico, el formal y el abstracto, dentro de los cuales solo se rescatarán aquellas aportaciones que resulten oportunas para el análisis de Tristana.

En el primer nivel se tiene en cuenta el carácter y el comportamiento tal como se expresan (Cassetti, 1991: 183), y lo primordial será «constituir una perfecta simulación de aquello con lo que nos enfrentamos en la vida» (1991: 178). Bajo estas premisas y distinciones, se puede describir a Tristana como un personaje *redondo*, por tratarse de alguien complejo y variado, tanto en sus cambios de actitud como en el transcurso de sus acciones; *contrastado*, ya que se presenta como inestable y contradictorio, pues no hay que olvidar, sobre todo en la novela, cómo Tristana pasa de querer ser pintora, a ser música y luego actriz, además de cómo desprecia a don Lope pero a la vez lo quiere; por último, *dinámico*, sobre todo en el filme, por mantenerse en constante evolución (ya sea positiva o negativa), en contraposición con la novela, donde se podría considerar *estático* sobre todo a nivel espacial, pues Tristana no abandona nunca la casa de don Lope exceptuando las visitas al estudio de Horacio, visitas que tendrán un fin inminente y que no consiguen dilatarse demasiado en el tiempo.

El carácter de Tristana se presenta más accesible al lector que al espectador, pues Galdós lleva a cabo un lento análisis psicológico introspectivo, típico de la novela decimonónica, en donde da cuenta de los deseos y ambiciones de la joven, así como de su «despertar» intelectual (Galdós, 2001: 129), de su enamoramiento apasionado y de la evolución de sus pensamientos conforme a su transformación. Buñuel, por el contrario, «muestra la psicología de los personajes mediante la adecuada selección de unos pocos detalles significantes» (Amorós, 2013: 324), entre los que se destaca que Tristana elija entre dos cosas iguales (dos columnas, dos garbanzos, dos calles), una actividad que puede parecer un juego infantil, y entonces se asociaría a su inocencia, o tal vez se interprete como una elección absurda e insignificante, lo que denotaría la parte de Tristana menos pragmática, o incluso la incapacidad de decidir sobre su propia vida. También hay quien lo relaciona con una «obsesión por poder controlarlo todo, por tener control sobre su destino pudiendo de esta manera satisfacer todas sus pulsiones» (Hernández y Velasco, 2015: 582), aunque esta lectura no resulte demasiado satisfactoria, pues Tristana no muestra en ningún momento ser controladora.

Otro aspecto fenomenológico que constituye la parte central de la novela pero que Buñuel omite, es la correspondencia epistolar. En ella, el lector asiste a un lenguaje muy sobrecargado y puede evaluar la intensidad

del enamoramiento de Tristana así como los infantilismos en los que cae y la creación del lenguaje privado de los amantes. Estas cartas son también un buen indicador del idealismo casi religioso que paulatinamente va invadiendo a Tristana, identificando a Horacio con una especie de deidad, y serán también la muestra del desvanecimiento de la pasión. En definitiva, las cartas muestran en primera persona la parte más vulnerable de la joven, y al eliminarlas del filme, Buñuel fomenta una visión de Tristana más fría y cruel, en consonancia con la transformación que lleva a cabo de la protagonista.

Por otro lado, mientras que se entiende por *carácter* el modo de ser y por *gesto* el modo de hacer, conformando al personaje como unidad de acción (Cassetti, 1991: 178), resulta muy contradictoria la Tristana literaria, quien se presenta como una idealista desafortada, deseosa por conseguir ser «libre y honrada» (Galdós, 2001: 133, 198, 226, 230, 240), que defiende la independencia económica como medio para alcanzar la emancipación femenina y rechaza el matrimonio por considerarlo una atadura que impide la realización de la libertad. Pero, al mismo tiempo, no lleva a cabo ningún acto que le acerque a esos objetivos, y los que realiza (como rechazar las insistentes ofertas de matrimonio de Horacio) la alejan de la ansiada emancipación de la casa de don Lope, identificada como una prisión, pues se la nombra en más de una ocasión como «cautiva» (Galdós, 2001: 167). Igual de contradictoria aparece la de Buñuel, pues aun consiguiendo escapar de su cautiverio, representado en esta ocasión a través de un sueño de Tristana en el que Saturno juega con un pájaro enjaulado (Hernández y Velasco, 2015: 582), yéndose con Horacio, en el momento en el que enferma, regresa voluntariamente a esa misma jaula.

De esta forma, el receptor advierte que Tristana no es, bajo ningún concepto, un personaje plano y que, de acuerdo con su carácter, habrá una transformación tanto psíquica como física que desemboque, de nuevo, en un cambio de identidad.

El soporte de esta identidad es, según Cassetti, la «identidad física» (1991: 178). A pesar de que la relación entre carácter y físico sea más evidente en don Lope, pues en el filme aparece de manera explícita la relación entre el acalamiento que se autorrealiza y la valentía que adquiere entonces para ser hipócrita y despótico; cabe destacar que a la Tristana literaria siempre se la compara con objetos materiales: «si toda ella parecía de papel» (Galdós, 2001:109), constituyéndola como una posesión del sujeto masculino: «pues le pertenecía como una petaca, un mueble o una prenda de ropa» (Galdós, 2001: 110); y siendo así, equiparada a un bien: «vales más que cuantas joyas he perdido» (Galdós, 2001:185); «Dígame lo que se quiera [...] bien me la he ganado» (Galdós, 2001: 127). Este bien se asocia a tener honor, que, cuando se trata de una mujer, indiscutiblemente se refiere a la virginidad, lo que refuerza la idea de propiedad a partir de la adquisición: como don Lope tiene la virginidad

de Tristana, automáticamente toda ella le pertenece. Se establece de esta forma la distinción entre *sujeto*, don Lope, «aquel que se mueve hacia el Objeto para conquistarlo (dimensión del deseo), y a la vez como aquel que [...] actúa sobre él y sobre el mundo que lo rodea (dimensión de la manipulación)» (Casetti, 1991: 184); y *objeto*, Tristana. Más adelante se verá cómo en el filme hay una inversión de estos papeles.

Aunque Galdós mencione la belleza de Tristana, es más explícito en la cosificación que sufre, mientras que Buñuel decide, en relación al físico, potenciar la sexualidad de la protagonista, quien será, en todo momento, objeto de deseo de Saturno. Además, el atractivo es algo que desaparece en el personaje literario: «¡Cuán desmejorada la pobrecita [...] Tristana no era ya ni sombra de sí misma» (Galdós, 2001: 245), algo que no sucede en el filme.

Para cerrar la cuestión de las referencias físicas y, a su vez, clausurar el primero de los tres niveles que intervienen en la caracterización del personaje, conviene retomar la comparación que se establece entre Tristana y el papel: «De papel nítido era su rostro blanco mate» (Galdós, 2001: 109), por ser esta una metonimia de la blancura de la protagonista que se asociará, en un primer momento, a la belleza y a la juventud, y, hacia el final de la novela, será un símbolo de muerte: «su fisonomía pálida» (2001: 269); «su palidez a nada puede compararse; la pasta de papel de que su lindo rostro parecía formado era ya de una diaphanidad y de una blancura increíbles» (2001: 245-246). Buñuel retrata esto en su filme de dos maneras: la primera es vestir a la actriz Catherine Deneuve de negro tanto en la primera escena como en la de su casamiento, pues entre otras interpretaciones simbólicas que se le puedan atribuir, un color oscuro potencia el contraste de uno claro. La segunda tiene lugar en el icónico momento cuando Deneuve se inclina para besar la estatua blanca del cardenal Tavera y «entre ambos brota el diálogo entre la dulce intensidad de la vida y la dura intensidad de la muerte» (Barreiro, 2018, s. pág.). En cualquier caso, el color blanco es un símbolo que cambiará de significación dependiendo del momento de la historia en el que el receptor se encuentre.

El segundo nivel analiza el personaje en términos formales: la clase de actitudes que adopta y las acciones expresadas (Casetti, 1991: 183); «más que los matices de su personalidad, se pondrán de relieve los géneros de gestos que asume [...] las clases de acciones que lleva a cabo» (1991: 179). Es decir, se analiza el personaje como rol. Bajo esta premisa se presenta el personaje como mezcla de alguien activo y pasivo: el *activo* «se sitúa como fuente directa de la acción, y que opera, por así decirlo, en primera persona» (1991: 179); el *pasivo* «es un personaje objeto de las iniciativas de otros, y que se presenta más como terminal de la acción que como fuente»

(1991:179). Tristana adopta el rol de pasiva y activa intermitentemente porque, por un lado, sufre las decisiones de don Lope, como es el trasladarse a su casa, el no poder salir a la calle, e incluso llega a hacer propias las ideas liberales y progresistas que le implanta este, a pesar de que ella sea consciente de lo hipócrita que resulta su “tutor”. Pero, al mismo tiempo, muestra un rol activo al desobedecer las órdenes de don Lope, al acudir al estudio de Horacio, al escribir las cartas (en la versión literaria), al abandonar la casa “paterna” y a su vez regresar a ella (en la versión filmica). No es posible decir de manera unívoca si Tristana desempeña un rol activo y pasivo, ya que se mueve entre ellos a modo de vaivén. Sin embargo, sí es posible establecer una mayor pertenencia al rol activo en el filme, especialmente considerando la acción final, indudablemente activa; al contrario que en la novela, donde Tristana se mostrará predominantemente pasiva, sobre todo a partir de la amputación.

Igual de ambigua es la distinción entre personaje *autónomo* o *influenciador*. Tristana se presenta a sí misma como alguien autónomo, pero esto solo atañe al carácter, pues en el gesto se muestra completamente dependiente (más en la novela que en la película). Por el contrario, indudablemente influenciador es don Lope, culpable de la situación social en la que Tristana se encuentra (mujer deshonrada y, por ello, excluida de la sociedad), así como principal configurador de la mentalidad de esta (explicitado en el capítulo IV). Sin embargo, en el filme acaba teniendo un papel autónomo, tanto en su decisión de huir con Horacio como en la acción vengativa final contra don Lope, mientras que en la novela Tristana se deja hacer sin oponer ninguna resistencia.

También resulta complicado encasillar, sobre todo a la Tristana literaria, en un personaje modificador o conservador precisamente de la dificultad anterior de decidir si era autónomo o no, ya que en esta distinción la acción es determinante y no se puede decir que Tristana sea siempre agente (con una diferencia sustancial en la versión cinematográfica). Los *modificadores* operan activamente en la narración y actúan como motores para cambiar las situaciones, en sentido positivo (mejorador) o negativo (degradador); los *conservadores* cumplen la función de preservar el equilibrio o restaurar el orden amenazado (Casetti, 1991: 179-180). La de Galdós, mucho más tímida que la de Buñuel, no pasa nunca del plano de la palabra al de la acción cuando de cambiar una situación injusta se trata. Rechaza a Horacio por influencia de don Lope, pero termina casándose con el segundo, lo que en la novela supone una restauración del orden normativo, en donde la mujer es sirvienta del hombre y la unión socialmente aceptada es el matrimonio. Tristana termina entregándose a la religión y a las dotes culinarias, convirtiéndose así en un personaje conservador en todo el sentido de la palabra (retrata fielmente a la española del siglo XIX). Por el contrario, la Tristana provocativa de Buñuel es un personaje modificador, pues aun

sometiéndose en un principio a las normas sociales impuestas y recurriendo de igual manera que la de Galdós al matrimonio, acaba modificando la situación (si es mejorador o degradador es decisión del lector).

Los problemas para identificar los roles del personaje van en coherencia con la caracterización de *complejo* que anteriormente se le ha concedido. Además, es un signo que aporta la apariencia de *veraz*, pues resultaría poco verosímil que un ser humano permaneciese inamovible en sus ideales y actitudes. De esta forma se podría justificar, como se verá más adelante, el cambio en Buñuel del rol de *inocente* al de *vengativo*, o del de *sumisa* a *dominante*, y, en el caso de Galdós, del papel de *revolucionaria* a *conservadora*.

El tercer y último de los niveles propuesto por Casseti, el abstracto, hace referencia al personaje como actante: «los nexos estructurales y lógicos que lo relacionan con otras unidades [...] elemento válido por el lugar que ocupa en la narración y la contribución que realiza para que ésta avance» (1991: 183). En este nivel se traspa la categoría de personaje, pues un actante es todo aquello que se convierte en «núcleos efectivos de la historia» (1991: 183). Sin profundizar en las distinciones internas que establece Casseti, se considera que un actante fundamental es la amputación de Tristana, por tratarse de un punto de inflexión que desencadena o culmina, según se observe, el proceso de transformación de la joven y que la crítica ha interpretado de muy diversas maneras.

Tanto el narrador como el focalizador, cada uno en su campo correspondiente, obliga al lector-espectador a detener su atención en este hecho, que puede considerarse de manera aislada (la intervención quirúrgica en sí) o puede también englobarse en un proceso de transformación, como se analizará más adelante. Este actante se presenta, analiza y aborda desde muy diversas perspectivas, tanto por parte de los autores como por la de los críticos, empezando por considerar la amputación como hecho aislado; se encuentra en Galdós una descripción minuciosa de la intervención quirúrgica, que se ha asociado a la corriente naturalista típica de la época, mientras que Buñuel concentra todas esas descripciones en una única secuencia demoledora en donde aparece en primer plano Catherine Deneuve tocando el piano con una sola pierna.

La amputación en sentido más metafórico se ha interpretado por la crítica, en la versión literaria, como un castigo moral, como un fracaso del idealismo o como un reflejo fiel de la sociedad decimonónica. En el presente trabajo esta acción interesa más por ser un elemento constitutivo de la identidad de Tristana y por reflejar de manera explícita su transformación psíquica. Por lo tanto, resulta pertinente rescatar el artículo de Manuel Asensi (2008) en el que interpreta la mutilación como

la consumación última de la pasión sexual sadomasoquista que une a don Lope con Tristana. A pesar de no compartir en su totalidad la lectura que realiza Asensi, sí cabe admitir la presencia de una relación sadomasoquista, plausible en el simple hecho de que la Tristana literaria no abandona nunca a don Lope a pesar de renegar de él y, al mismo tiempo, de defenderlo. También está explícito en conversaciones con Horacio: «Pégame, hombre, pega... rómpeme una costilla»; «coges un palito y me pegas» (Galdós, 2001: 210, 200), que se entiende como la manifestación del correlato de la relación en igualdad de condiciones. Pero, sobre todo, Galdós muestra una pervisión de la estructura básica de la familia, en donde la unión de Tristana y don Lope solo será aceptada socialmente a través del matrimonio; hasta entonces, los roles familiares van variando y así se pasa de señora a sirvienta o de padre a marido.

En la Tristana cinematográfica, el sadomasoquismo es exclusivo de la relación entre esta y don Lope: en primer lugar, porque a pesar de aborrecerlo, cuando enferma regresa a él; en segundo lugar, se intuye en una conversación que tiene Tristana con su confesor:

—Confesor: Cuando verdaderamente te hizo daño lo aceptaste todo sin protestas, y precisamente ahora, cuando se porta mejor contigo... ¿por qué?, ¿qué más puedes pedir?

—Tristana: Cuanto mejor es, lo quiero menos.

El confesor le responde que ese sentimiento es irracional y que esconde algo de satánico.

Es importante el componente sadomasoquista porque de él deviene el mundo de las pasiones sexuales, así como la represión del deseo sexual, abordado en ambas obras: en la novela, de manera implícita se exponen, según Marcelo Topuzian¹, las consecuencias involuntarias de tener un deseo, frente al filme, donde se abordan de manera mucho más explícita las consecuencias de reprimir los deseos sexuales. Amorós declara que Buñuel «exagera elementos y aspectos que ya estaban presentes, de modo implícito, en la novela de Galdós» (1977: 328), y este es el ejemplo más esclarecedor: potenciar las relaciones sadomasoquistas y mostrar las consecuencias de reprimir los deseos. Un ejemplo de esa represión aparece representado en la pareja burguesa que se escandaliza al ver a Tristana y Horacio dándose un beso en el espacio público: «esas cosas se hacen en casa». Las consecuencias de reprimir los deseos se hacen visibles en el sueño recurrente de Tristana en donde aparece la cabeza de don

¹ Clase impartida por el Doctor en Letras Marcelo Topuzian en la Universidad de Buenos Aires, el 23 de agosto de 2017 (segunda unidad de la Cátedra de Literatura Española III).

Lope como si fuese un badajo, en la neurosis que se apodera de don Lope, en la mutilación que sufre Tristana y, evidentemente, en la venganza final, entendida entonces como consecuencia de un deseo perverso originario en la represión de un deseo sexual. Se podría decir que mientras que Galdós decide mostrar los efectos, es decir, lo que sucede cuando una anomalía tiene consecuencias en el plano social (refiriéndose a la estructura familiar y a la relación de Tristana con don Lope), Buñuel opta por remontarse al origen de esas acciones.

Por otro lado, el deseo en Galdós no sobrevive a la amputación y desmejora a Tristana: «su rostro había adelgazado tanto, que muchos que en sus buenos tiempos la trataron apenas la conocían ya [...]. Representaba cuarenta años cuando apenas tenía veinticinco» (Galdós, 2001: 298). Sucede lo contrario en el filme, pues la invalidez no le arrebató el erotismo que arrastra durante toda la película: «estás muy bonita, cada día más hermosa [...]. Tu cojera te parecerá un obstáculo, pero eres quizá más apetecible». De esta manera, «la amputación actuará como una castración simbólica, pero al contrario que en la novela, no apaga su deseo sexual, sino que lo pervierte» (Hernández y Velasco, 2015: 582).

De hecho, el fetichismo con el que Buñuel arropa a la protagonista después de la amputación se puede observar en los múltiples enfoques que hace sobre la pierna ortopédica. En una escena, adquiere una connotación marcadamente sexual: se enfoca cómo Tristana deposita su ropa interior encima de la pierna ortopédica que se encuentra en la cama, y, con ayuda de las muletas, se asoma al balcón y se muestra desnuda ante Saturno, sonriente, complacida, sabiéndose deseada. El director consigue así marcar la supervivencia de los deseos sexuales a pesar de haber sufrido una mutilación, lo que supondría dejar de pertenecer a la categoría de cuerpos hegemónicos susceptibles de ser deseados.

Una vez concluida la configuración del personaje en sus tres niveles, llegamos al proceso de transformación que realiza. A pesar de haberlo mencionado brevemente y anunciado repetidamente a medida que se analizaba la caracterización de Tristana, es relevante unificar ahora su evolución, ya que justifica la elección del cierre de ambas obras y, además, se muestra coherente con el análisis previo. Es decir, los deslizamientos que se realizan ofrecen coherencias sistémicas (Pérez Bowie, 2004: 284-285) y sugieren que Buñuel se ha alejado de Galdós para adoptar otro modelo que, por una u otra razón, convenía mejor a sus propósitos.

Lo primero que se debe observar para explicar la transformación de un personaje son dos puntos de la historia: la situación de partida y la de llegada (Cassetti, 1991: 206). Así, se entiende la transformación de la Tristana de Galdós como un proceso de degradación o un movimiento

descendente, mientras que la de Buñuel opta por lo contrario y desempeña un movimiento ascendente o de mejora.

En ambos productos artísticos, la situación de partida es similar: Tristana es una niña inocente que acaba de quedarse huérfana y a la que se le impone la presencia de un “tutor” que la acoge, en un principio, como padre. Cuando en el filme don Lope le pide un beso, ella se lo da en la mejilla a modo de afecto filial, pero al dárselo este en la boca, ella se ríe de manera infantil, lo que denota que para ella es un juego (a pesar de que acto seguido se ponga seria, que podría interpretarse como una pérdida de la inocencia, y culmina en la escena siguiente acostándose con él). Esa deshonra se acepta en ambos casos con cierta naturalidad y resignación. En este punto, ambas son sumisas, tratadas como objetos, domésticas y normativas, en tanto en cuanto la situación de la mujer es siempre de obediencia e inferioridad para con el hombre.

Sin embargo, la implantación de ideas revolucionarias por parte de don Lope, que originan en Tristana un despertar (abordado intensamente en la novela y apenas mencionado en la película), no tiene efectos idénticos. Aunque en ambas suponga un aborrecimiento de su cautivador y el consiguiente sublevamiento (salir a pasear sin permiso), solo la de Buñuel encara abiertamente a su carcelario y expresa su aversión de manera mucho más directa que la de Galdós. En este punto se empiezan a distanciar los resultados de las transformaciones.

La amputación ya antes mencionada, no solo atañe al mundo de las pulsiones, sino que también supone una serie de consecuencias en la configuración de Tristana y es un motor indiscutible de su transformación psicológica (ya que la relativa a la física ha sido anteriormente abordada con relación al ámbito del deseo). La amputación se puede interpretar como un *suceso*, entendido en el sentido que le otorga Cassetti: los sucesos no se controlan, el personaje se ve inmerso en ellos y solo puede afrontarlos, sufrirlos, evitarlos, etc. (1991: 188). Este suceso origina el resto de las acciones consiguientes. En primer lugar, es el principal motivo de la frustración de los deseos de las dos Tristanas. El precio a pagar por la imaginación de un orden social alternativo, igualitario y utópico es un exceso, respecto del orden social, que en el cuerpo de Tristana se materializa en la mutilación.

En la novela, supone una conversión en su contrario, pues Tristana pasa del idealismo emancipatorio, progresista, al espiritualismo religioso. El final doméstico (y, para más inri, casada con su opresor) es un fracaso de todos y cada uno de los sueños de la joven, que acepta su destino (del que nunca consigue escapar, algo también típicamente naturalista) con resignación y buscando refugio en el mundo religioso.

Cabe recordar que el narrador galdosiano daba vida y voz propia a los personajes, y que todo lo que el lector sabía de Tristana, era por ella misma (sobre todo a través de la correspondencia epistolar); en este

sentido, es realmente significativo que a partir de su conversión (en donde se incluye la enfermedad y, por supuesto, la mutilación) desaparezca por completo la voz de Tristana, reemplazada por el narrador y otros personajes.

Galdós describe ese final con ambigüedad, ya que cierra la novela con una pregunta cuya respuesta es un indefinido «tal vez», y con cierta ironía, según la crítica, ya que después de haber elaborado con tanto esmero a un personaje completamente atípico para finales del XIX, su fracaso tiene que esconder un significado oculto, traducido en una denuncia a la situación de la mujer de la época: «¿Pudo hacer Galdós que el personaje no se acomodara, digamos, tan mansamente? Sí, pero eligió un desarrollo de los acontecimientos, un discurrir de la historia más tranquilo y acorde con los tiempos, la sociedad y el fluir normal de la vida» (Palacios Martínez, 2013: 394). Andrés Amorós también opina que detrás de ese final suspendido hay algo más: «Galdós se ha detenido, no ha querido ir más allá (en todos los sentidos de la expresión). Pero, por debajo de la suave ironía resignada, la amargura implícita en la historia se puede percibir con facilidad» (1977: 323).

De esta forma, la Tristana literaria se pliega y abandona, nunca llega a ser sujeto agente de sus acciones ni deja la condición de cautiva y se evade de la vida terrenal; a todo ello se suma la decadencia física que ya se ha mencionado. Si comienza siendo una mujer incapaz de ocupar ninguno de los roles típicos de la sociedad que la rodea, lo que le confería el distintivo de personaje singular, termina casada, beata y cocinando postres, lo que la reinserta en la sociedad bajo el canon más normativo que pudiera existir y la despoja de cualquier deseo propio. Su última metamorfosis es la aceptación resignada de sus limitaciones (Palacios Martínez, 2013: 392), por lo que Tristana lleva a cabo un trayecto descendente.

No hay punto de comparación con la Tristana de Buñuel, quien, a pesar de presentar al receptor su inicial inocencia, decide potenciar una imagen de Tristana completamente sexualizada y con indicios de mujer perversa, anticipando el final de la conversión: de la virtud y la inocencia se pasa a la maldad y perversión. Muestra de ello es, entre otras, la escena del partido de fútbol de los sordomudos en donde Tristana le ofrece a Saturno una manzana, asociada al pecado y a la pérdida de inocencia (Palacios Martínez, 2013: 396).

La transformación de la Tristana de Buñuel se vincula estrechamente con la relación que mantiene con don Lope y, finalmente, por el intercambio de roles que se realiza con este. Al inicio, ella se muestra sumisa, llamándolo «señor» y, a pesar de mostrar rechazo, cuidándolo cuando él enferma; sin embargo, «expresa más claramente que en la novela su odio por don Lope» (Amorós, 1977: 324) con frases como:

«ojalá me quisiera menos»; «si pudiera largarme y no volver a verle nunca más en carne y hueso». Es un personaje más consciente de las cadenas que arrastra y va acumulando un resentimiento que se terminará por transformar en odio.

Las pantuflas de don Lope simbolizan la degradación de la relación entre ambos, pues si al principio esta, arrodillada ante él, lo calzaba cariñosamente, en señal de respeto y obediencia absoluta, hacia mitad de la obra aparecen las pantuflas roídas, desgastadas, y Tristana las tira a la basura. Es un acto simbólico que refleja la ruptura entre ambos.

Además, Tristana no lo toma en serio, para ella es un simple viejo que solo adopta un carácter despótico cuando se acicala: «el gallo pierde sus plumas y ya no canta [...] en cuanto se adoba se envalentona, vuelven a salir las plumas». Después de la operación incluso lo ridiculiza abiertamente, llamándolo «Lopito» (en contraste con el «Tristanita» del inicio), o, en la noche de bodas, le dice: «hay que ver, que tengas a tu edad todavía esas ilusiones me parece increíble».

Algo que se le ha criticado a este personaje es que, en teoría, haya dejado de lado la denuncia inicial de la situación de la mujer española a finales del XIX. Sí es cierto que aparece más reiteradamente en la novela, pero no hay que olvidar que la de Buñuel consigue, en parte, la emancipación soñada por la de Galdós y que, más que decir que quiere ser libre, lo muestra. Otra posible lectura es que el director decidiese «centrarse en el tema de la mujer juguete de un destino y de unas circunstancias adversas, progresivamente endurecida y cruel» (Amorós, 1977: 324), realizando así un estudio «profundo y terrible [...] de las relaciones humanas, de la frustración vital» (1977: 328), lo que sería coherente teniendo en cuenta el devenir del personaje.

Volviendo a la relación de don Lope y Tristana, la mutilación supone el progresivo endurecimiento del carácter de ella, que directamente evita toda clase de contacto físico con don Lope, precisamente cuando él, ya muy deteriorado, se muestra especialmente atento y cariñoso con ella: por fin (pero demasiado tarde) aparece la figura del padre. He aquí la inversión de los roles: Tristana pasa de seducida a seductora, de sumisa a dominante, y don Lope es un sirviente que le compra dulces y obedece a sus órdenes. Buñuel representa esta inversión a través de elementos visuales como el bastón: si antes era don Lope el portador, ahora lo es Tristana y lo usa tanto para andar como para dar golpes en el suelo, enfatizando sus órdenes. El bastón en don Lope ya no es símbolo de poder, sino de vejez. También esta toma del control y de superioridad se traspasa a la pantalla a través de elementos sonoros: en las últimas escenas, completamente convertido, don Lope toma chocolate con tres curas mientras suena de fondo el sonido grave e incesante de las muletas de Tristana (Hernández y Velasco, 2015: 583).

La conversión de *Tristana* deriva hacia la violencia, y la decisión de llevar a cabo una acción vengativa es lo que más la diferencia de la de Galdós. Buñuel cierra la novela sin ambigüedades ni ironías, «lleva el conflicto a sus últimas y más agrias consecuencias» (Amorós, 1977: 323) y *Tristana* «hace realidad su sueño recurrente y premonitorio, ese sueño que la liberará definitivamente» (Palacios Martínez, 2013: 397). Que el final sea más claro no lo exime de misterio: la incógnita es por qué *Tristana* regresa donde se encuentra don Lope. Si se retoma la cuestión de los deseos, nuestra lectura del final del filme es que, al sobrevivir el deseo a la mutilación, este será el motor para que se inviertan los roles: *Tristana* aparece integrada en el orden social (debido al casamiento), pero reserva sus transgresiones para la vida privada. La liberación, entonces, queda restringida al ámbito privado. La realización de la venganza se asociaría, por lo tanto, a la consecuencia de un deseo perverso originario de la represión de un deseo sexual².

En definitiva, lo que sintetiza la transformación de la recreación cinematográfica es, al contrario que en la novela, un movimiento ascendente y, en el caso de *Tristana*, de mejora. Esta acción, que en un primer momento se puede entender como violenta y excesiva, representa un empoderamiento de la mujer que ha sufrido en silencio las injusticias del tirano.

3. EL PORQUÉ DEL CAMBIO DE LA VISIÓN DE LA MUJER

No es la primera vez que Buñuel recrea una obra galdosiana y no se debe olvidar que de las treinta y dos películas que componen su filmografía, dieciocho son adaptaciones (Hernández y Velasco, 2015: 573), lo que no ha impedido que el cineasta conjugue bien su personalidad como autor con el diálogo que ha mantenido con estos textos literarios. En *Tristana* realiza una lectura e interpretación del texto de Galdós y le da una respuesta al mismo, incluyendo su particular visión del mundo y exponiendo «sus obsesiones y recuerdos de un modo perturbador» (Hernández y Velasco, 2015: 572). De esta manera, en el filme están presentes los temas por antonomasia de Luis Buñuel, como son el sexo, la muerte, el fetichismo, la relación arquetípica del viejo y la niña o el deseo (2015: 586).

A pesar de que el realizador admitió que quien captura su atención de la obra no es *Tristana*, sino don Lope, por tratarse de una especie de *alter ego* del propio cineasta, no se queda atrás el tratamiento que recibe el personaje femenino. A través de él realiza, al mismo tiempo, la

² Lectura realizada por Marcelo Topuzian (consúltese nota 1).

actualización de la Tristana de Galdós, pero al mostrar también las similitudes con esta «nos está diciendo claramente que la historia de Tristana, tal como él la ve, no es una historia del siglo pasado, sino algo mucho más próximo, que brota de la España tradicional y está en las raíces mismas del presente» (Amorós, 1977: 322).

Lejos de los motivos personales que tuviera Buñuel para conformar la identidad de Tristana, es indispensable dirigir la mirada hacia los márgenes, hacia el contexto:

El personaje responde, además, a las exigencias de otros códigos, principalmente los que encarnan los sistemas de valores de cada época histórico-cultural en lo más diversos ámbitos [...]. En este sentido sí puede decirse que todo personaje es portador de los estigmas de su tiempo (Garrido Domínguez, 1996: 103).

Así, aunque el contexto de producción varíe casi un siglo, Buñuel decide ambientar su Tristana entre los años 20-30, apenas 40 años después de la de Galdós, para, quizás, resaltar y denunciar la situación de la mujer española del siglo XX, situación que se asemejaba más a la que había en Europa en el siglo XIX, pues la mujer, aunque ya tenía acceso a la educación y derecho al voto, hacia 1930 tenía que abandonar la vida pública del trabajo asalariado en cuanto fuesen madres, para dedicarse en su plenitud a la vida doméstica, y, además, «solo existía un modelo femenino aceptado socialmente [...] estaba justificada su permanente tutela por un varón [...] lo adecuado era estar casada y ser madre, el único objetivo vital»; «las mujeres tenían obligaciones de carácter. Todas tenían que ser obedientes, abnegadas, humildes y cariñosas [...] y una única virtud era inexcusable: tener probada honradez» (Varela, 2008, s. pág.).

Esta retrógrada situación, alimentada por la dictadura franquista (como puede observarse, las definiciones de la España del XX son aplicables a la sociedad de Galdós de 1892), pudieron ser un motivo que impulsase a Buñuel a reflejar de manera crítica cómo la sociedad reprime y castra a todo sujeto que no siga el modelo hegemónico creado por las autoridades.

Así, Buñuel configura a un personaje sexualizado en un mundo extremadamente religioso en donde toda pulsión es pecado, pero al mismo tiempo muestra las hipocresías internas de ese pensamiento burgués, el cual adopta una actitud irreprochable en el espacio público, convirtiéndose en un déspota contra los que considera inferiores en el espacio privado de la casa. Además, la mujer reúne todas las herramientas intelectuales adquiridas por don Lope y, fingiendo una llamada, consigue alcanzar su libertad. Deformada y deseada, logra vengarse de un sistema que la repudia hasta el momento en el que se casa (vestida de luto, como si de un funeral se tratase) y alcanza un final victorioso porque la obediente,

abnegada y humilde Tristana, supera a la tímida y resignada de Galdós para afianzarse en la vida terrenal con más voz que nunca.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALBALADEJO, Tomás (2008), «Poética, Literatura Comparada y análisis interdiscursivo», *Acta Poética*, 29/2, págs. 245-275.
- AMORÓS, Andrés (1977), «Tristana, de Galdós a Buñuel», en AA.VV., *Actas del I Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular, págs. 319-329.
- ASENSI, Manuel (2008), «Unsex me here: Tristana y la pasión», *Scriptura*, 19/20, págs. 111-140.
- BARREIRO, Xosé Luis (2018), «Catherine Deneuve y el cardenal Tavera», *La Voz de Galicia* [En línea: https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/opinion/2018/01/13/catherine-deneuve-cardenal-tavera/0003_201801G13P12993.htm].
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2004), «La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes», *Signa*, 13, págs. 277-300.
- CASSETTI, Francesco (1991), *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós.
- DOLEŽEL, Lubomír (1990), «La transducción literaria», en *Historia breve de la poética*, Madrid, Síntesis, págs. 229-237.
- GALDÓS, Benito [Pérez] (2001), *Tristana*, Madrid, Akal.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (1996), «El personaje», en *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, págs. 67-102.
- HERNÁNDEZ, Esmeralda y Ana María VELASCO (2015), «Tristana: entre Galdós y Buñuel. Un análisis textual de la adaptación cinematográfica», en E. Camarero y M. Marcos (eds.), *III Congreso internacional. Historia, arte y literatura en el cine español y portugués. Hibridaciones, transformaciones y nuevos espacios narrativos*, Salamanca, Hergar Ediciones Antema, págs. 572-587.
- PALACIOS MARTÍNEZ, Feliciano M. (2013), «Tristana. Galdós y Buñuel, del feminismo a la violencia», en M. P. Celma, M. J. Gómez del Castillo y S. Heikel (eds.), *Actas del XLVIII Congreso Internacional de la AEPE. El español en la era digital*, Universidad de Zaragoza, págs. 391-397.
- VARELA, Nuria (2008), *Feminismo para principiantes*, Barcelona, Ediciones B [edición en formato electrónico].

Fecha de recepción: 03/07/2019.

Fecha de aceptación: 29/07/2019.

Guillermo Arriaga. El relato fronterizo

Guillermo Arriaga. The Border Story

GABRIEL RÓDENAS

Universidad de Murcia

gabriel.rodenas@um.es

ORCID ID: 0000-0002-9333-4266

Resumen: La figura de Guillermo Arriaga supone un caso atípico dentro del panorama narrativo contemporáneo. Novelista, cineasta y escritor de los libretos de películas como *Amores Perros*, *21 Gramos*, *Babel* o *Los tres entierros de Melquiades Estrada*, Arriaga nos ofrece una panorámica de lo que podría denominarse el «relato fronterizo», así como una lectura razonada de los límites de la adaptación. A través del análisis de su obra tanto filmica como literaria, así como de sus propias declaraciones y de los escasos trabajos académicos sobre su obra que a fecha de hoy existen, pretendemos aportar algo de luz sobre el fenómeno de la adaptación, el *remake*, y sus peculiaridades.

Palabras clave: adaptación, *remake*, relato fronterizo, variación, guion, formatos.

Abstract: The figure of Guillermo Arriaga supposes an atypical case within the contemporary narrative panorama. Novelist, filmmaker and writer of the librettos of films like *Amores Perros*, *21 Grams*, *Babel* or *The three burials of Melquiades Estrada*, Arriaga offers an overview of what could be denominated the border story, as well as a reasoned reading of the limits of the adaptation. Through the analysis of his work both film and literary, as well as his own statements, we intend to bring some light on the phenomenon of adaptation, the *remake* and their peculiarities.

Keywords: adaptation, *remake*, border story, variation, script, formats.

INTRODUCCIÓN

Sin duda, Guillermo Arriaga constituye una figura clave en el panorama narrativo contemporáneo. La calidad de sus trabajos (ampliamente reconocida), así como su repetida negativa a ser considerado un *guionista* (él prefiere la denominación de *escritor*), lo convierten en uno de los máximos exponentes contemporáneos en el arte de contar historias. Su privilegiada posición de cineasta, autor de libretos para cine y novelista le permite llevar a cabo una reflexión sopesada, razonada e ilustrada de las peculiaridades de la adaptación, así como de las diversas alteraciones y variaciones a que se ve sometido un guion.

Al tratarse de distintos formatos (del papel al celuloide, por ejemplo), no podemos considerar la conversión de los textos de Arriaga como *remakes*. Bien es cierto que esta circunstancia elimina casi por completo la posibilidad de transcripción exacta de un texto a otro, como sí puede hacerlo el cine, con mayor o menor acierto. Véase el caso del *remake* plano a plano que Gus Van Sant realizó en 1998 de la célebre obra de Hitchcock *Psycho* (1960). Pero plantea otras cuestiones no menos relevantes (y potencialmente aplicables al *remake*): ¿Qué podemos modificar manteniendo la identidad de la obra? ¿Todos los textos son susceptibles de adaptación cinematográfica? ¿Todas las películas pueden convertirse en novela?

Estas y otras preguntas cruzan la trayectoria del mexicano. Nuestro objetivo en el presente artículo es dar forma a esa problemática existente en la obra de Guillermo Arriaga, contribuyendo, por una parte, a aportar material para futuras investigaciones sobre su trabajo, para facilitar la comprensión del mismo y para aclarar algunas cuestiones referentes al fenómeno de la adaptación y las transformaciones de un texto.

1. DEL PAPEL AL CELULOIDE

Contrariamente a lo que suele pensarse, Guillermo Arriaga inició su andadura como escritor de novelas. Antes de los libretos de *Amores perros* (González Iñárritu, 2000), *21 Gramos* (González Iñárritu, 2004) o *Babel* (González Iñárritu, 2006), Arriaga ya contaba con una carrera literaria a sus espaldas. Al *Escuadrón Guillotina* (1991), le siguieron *Un dulce olor a muerte* (1994), llevada al cine en 1999 de la mano de Gabriel Retes, y *El búfalo de la noche* (1994), posteriormente dirigida por Jorge Hernández Aldana en 2007. No serían las últimas incursiones del autor de *El salvaje* (2016) en el universo de la literatura, escenario que ya hemos examinado en otro lugar (Ródenas, 2016).

Aunque los problemas de adaptación presentan sus propias características, comparten algunos elementos con la traducción

literaria, tal y como se desprende del estudio de la traductora de *Un dulce olor a muerte* al rumano (Petrescu, 2011). De acuerdo con Petrescu, «traducir significa desplazar espiritualmente la obra de una cultura específica hasta otra cultura de acogida, fenómeno que supone una especie de traslado de elementos lingüísticos, culturales, sociales y antropológicos» (2011: 142). ¿Qué sucede cuando tratamos de adaptar un texto de un formato a otro? ¿No nos enfrentamos a un reto mayor si cabe?

Salvo en el caso del *remake* extremo (el citado ejemplo del *Psycho* de Gus Van Sant), que a la postre supone poco más que una actualización estilística y fotográfica de la obra anterior, tanto la adaptación de un formato a otro —del papel a la pantalla— como las nuevas versiones deben hacer frente a una serie de preguntas del tipo: ¿Qué dejar? ¿Qué quitar? ¿Qué modificar?

Contamos con muchas pistas sobre la insistencia de Arriaga en diferenciar su obra literaria de la cinematográfica; sus novelas de sus libretos: sus «novelas son anticinematográficas. El guión es distinto: es sólo visual» (Enrique, 2007: 49). Mientras que él ha reconocido la práctica imposibilidad de adaptar una novela como *El salvaje* (2016) al cine —rechazando las diversas ofertas que le han propuesto—, otros trabajos suyos, como *Amores perros*, adoptaron su forma adecuada tras varios intentos fallidos de nacer en forma de novelas; dos novelas en el caso de *Amores perros* (Enrique, 2007: 49). Aunque en sus libretos el resultado es coherente con la idea de Arriaga según la cual el cine debe ser *stendhaliano*, más centrado en la acción y en el avance de la historia, la literatura (su literatura) permite explorar la interioridad de los personajes desde otro ángulo, desde otra perspectiva. Evidentemente, si se podría adaptar *El salvaje* a la gran pantalla, tal y como ha sucedido con otras novelas suyas, pero en este caso la sensación de “pérdida” probablemente sería mayor.

¿Es posible adaptar a Faulkner o Joyce al cine? Sí, siempre que se esté dispuesto a acentuar en el receptor esa posible sensación de “pérdida”. A fin de que el lector pueda contrastar esta opinión, puede revisar la adaptación del clásico de Faulkner *Mientras agonizo* que realizó James Franco: *As I Lay Dying* (2013). No es el único intento, siempre fallido, de llevar a Faulkner a la gran pantalla. En cambio, hay escritores, como Barry Gifford, cuyo estilo esquemático, visual y, en ocasiones, poco introspectivo se presta a ser filmado. Lo mismo sucede con el *thriller* y la novela negra, por poner dos géneros evidentes. ¿Se desprende de esta afirmación que la introspección no cabe el cine? Indudablemente, no de forma categórica, pues hay notables piezas en ese sentido: *8 y medio* (Fellini, 1963), *Pasión* (Bergman, 1969), *El espejo* (Tarkovski, 1975), *Sacrificio* (Tarkovski,

1986), *Mulholland Drive* (Lynch, 2001) o *INLAND EMPIRE* (Lynch, 2006), etc.

Ahora bien, frente al tipo de cine denominado *simplex* —por utilizar el término empleado por Lipovetsky y Serroy en *La pantalla global* (2009)—, la literatura permite más el juego con la narración *múltiple* (Orellana, 2012: 1158). Esto no quita que existan también buenos ejemplos de *múltiple* en cine, como *Amores perros*, *21 gramos*, *Babel*, *Vidas cruzadas* (Altman, 1993, basada en los relatos de Raymond Carver), *Pulp Fiction* (Tarantino, 1994), *Magnolia* (Anderson, 1999) o *Crash* (Haggis, 2004), por mencionar unos pocos trabajos bien conocidos.

Respecto al modo en que Arriaga afronta el guion, cabe señalar el sesgo literario del mismo, aunque intente demarcarse de él. A esto nos referimos cuando hablamos del relato fronterizo, aquel que se sitúa en el límite entre el cine y la literatura:

¿El guión es entonces una pieza literaria?

Yo es lo que procuro: pongo tanto cuidado en el lenguaje y la estructura que lo veo como literatura. Lo que he procurado es, precisamente, llevar estructuras literarias al cine (Enrique, 2007: 48).

O en la misma línea:

¿Cuál es la diferencia definitiva entre un guión y una obra de cine?

Un guionista concede, su trabajo es conceder y copiar. Un escritor de cine concilia. Concilia las necesidades de la película con el mundo que escribió, pero es un mundo completo —estética y moralmente complejo— concebido con mucho cuidado (Enrique, 2007: 50).

En este sentido, para que los universos literario y cinematográfico se combinen de un modo efectivo, es necesario que el director comparta una similar visión del mundo con el escritor, unos gustos afines. De lo contrario, la empresa podría fracasar de manera estrepitosa. Tal fue la experiencia que Arriaga tuvo con la adaptación de *El búfalo de la noche* y *Un dulce olor a muerte*, así como la que posteriormente provocaría la realización de *Babel*.

Esta última aventura nos permite introducir el siguiente apartado: el guion y sus avatares.

2. UN CINE MUY LITERARIO

Dentro de la claramente delimitada obra de Arriaga, el guion-libreto ocupa un papel central. Confesada su impronta literaria, podemos aproximarnos a ella atendiendo a esa doble dimensión.

Tal vez, algún lector o lectora estime que, una vez adquirido por una productora, el guion permanece intocable. La realidad es que las vicisitudes que debe sufrir un libreto antes de convertirse en imagen son diversas: desde la cancelación del proyecto a la modificación del texto original.

Guillermo Arriaga es autor de algunas de las obras para cine más notables de los últimos tiempos. Su exploración de nuevas formas de narratividad así como del alma humana lo convierten en un contador de historias sobresaliente. No vamos a hacer un repaso de toda su producción en este campo, y nos centraremos en el análisis de algunos aspectos del catálogo. Lo que nos interesa en el presente contexto es ilustrar hasta qué punto una obra orientada a su filmación puede (y suele ser) revisada del mismo modo que una pieza literaria.

Ya hemos señalado que *Amores perros* surgió de la imposibilidad de escribir dos novelas. Por decirlo de otro modo, aquellas historias se desarrollaban mejor en formato cinematográfico que literario, lo cual no quiere decir que en *Amores perros* no haya mucha literatura, especialmente Faulkner. Mucho Faulkner. Y Stendhal.

El guion de la primera colaboración con Alejandro González Iñárritu conoció treinta y tres versiones (Orellana, 2012: 1163). Por su parte, *21 gramos* —probablemente su libreto más complejo y faulkneriano— contó con nada menos que setenta y dos versiones (Orellana, 2012: 1164). A modo de apunte, cabe señalar que la vinculación entre la obra de Arriaga y la de Faulkner es un rasgo que no pasa desapercibido a ningún estudioso (véase Carbajosa, 2014).

En la que sería la penúltima obra realizada entre los dos mexicanos, la creciente impronta literaria del trabajo filmico de Arriaga, así como la reclamación de mayor protagonismo o reconocimiento de autoría en la figura del escritor, marcarán el creciente distanciamiento entre los puntos de vista de los dos creadores, que culminaría en la ruptura tras *Babel*.

En *21 gramos* el peso de la literatura se incrementa, aunque, en su origen, se concibió como una novela que fue reescrita para ver la luz en forma de guion (Sorrento, 2010). Además de la estructura inspirada en el autor de *El ruido y la furia*, encontramos elementos como un ejemplar de *Cruzando el paraíso* de Sam Shepard (1997) y el poema de Eugenio Montejo «La tierra giró para acercarnos». La intensificación literaria en el trabajo de Arriaga, entre otros aspectos, contribuyó a alejar los universos creativos de ambos autores. Iñárritu estaba en ese momento interesado en las historias que se desarrollaban entre diversos lapsos temporales, pero después de la «Trilogía de la muerte», escritor y director tomaron dos caminos que se bifurcaban en un bosque amarillo. El sesgo del resto de la posterior

producción del director de *Birdman* (González Iñárritu, 2014), con el irregular punto intermedio que supuso *Biutiful* (González Iñárritu, 2010), dejó bien claro que Iñárritu seguiría otros derroteros a través de los cuales cosecharía no pocos éxitos.

El caso de *Babel* supuso el distanciamiento definitivo entre los dos colaboradores. No pretendemos entrar en las cuestiones personales que hubieran podido propiciar el cisma. Nos interesa más prestar atención a algunos de los cambios a los que fue sujeto el libreto y a la reflexión sobre el papel del escritor (autor) en la historia, lo que entronca con el rechazo de Arriaga hacia el término *guionista*: el novelista dibuja un universo completo y no solo una estructura, una guía o un esqueleto que el director deba completar. De ahí que algunos escritores –sin demasiado efecto– reclamen su presencia en el proceso de producción (para así poder señalar tiros de cámara, puntos de vista o localizaciones, por ejemplo). Normalmente, esto suele ser muy mal acogido por parte de director y productores.

Algunas disputas por la naturaleza ética y estética de un proyecto son ya harto conocidas y, en ocasiones, contribuyen a consolidar la carrera de las partes implicadas. Pensamos, por ejemplo, en la polémica odisea de *Asesinos natos* (Stone, 1994), de cuyo resultado Tarantino, autor del guion original, se desvinculó por completo.

Por lo que respecta a las modificaciones del texto original de *Babel*, podemos señalar que la historia que se desarrolla en Japón, protagonizada por una chica sordomuda, tenía lugar en España. La chica perdía la vista en la versión inicial.

Para concluir este apartado, queremos mencionar un detalle de la obra con la que Guillermo Arriaga se alzó con el premio al mejor guion en Cannes, 2005. Nos referimos a *Los tres entierros de Melquiades Estrada*, dirigida y protagonizada por Tommy Lee Jones. Con una estructura en apariencia más sencilla que las anteriormente citadas, la cinta ostenta una notable carga literaria: de Homero al *Quijote*, de los fantasmas de Juan Rulfo al *Mientras agonizo* de William Faulkner.

Sin duda, la apuesta que hace Arriaga por un cine literario que no caiga en la mera contemplación, que asuma la impronta *stendhaliana* de la acción y se centre en el avance de la historia, es clara y sólida.

3. AL OTRO LADO DE LA CÁMARA. EL CINE DE GUILLERMO ARRIAGA

La faceta más estrictamente cinematográfica de Guillermo Arriaga abarca las facetas de director y productor. Autor de varios cortometrajes –muy sugerentes *El pozo* (2010) y *Broken Night* (2013)–, del largo *The Burning Plain* (2008) y de la antología *Words with God* (2014, con la participación de Emir Kusturica, Álex de la Iglesia, Hideo

Nakata, Amos Gitai y Mira Nair, entre otros), también contribuyó con una pieza al trabajo colaborativo *Rio, I Love You* (2014).

Como productor, además de participar en las adaptaciones de sus novelas, así como en *Amores perros* y *21 gramos*, ha intervenido en diversos cortos y en el largometraje del director venezolano Lorenzo Vigas, *Desde allá* (2015), ganadora del León de oro en el Festival Internacional de Cine de Venecia de 2015, entre otros premios.

The Burning Plain, traducida al castellano como *Lejos de la tierra quemada*, acentúa el sesgo literario de la concepción que Arriaga tiene del cine, y que es el objetivo de nuestro análisis¹:

If you see *The Three Burials*, it has nothing to do with *Amores Perros*, [and] the structure to *The Burning Plain* is very different from the structure of *21 Grams*. Each story has a different way to be told – a great lesson by Faulkner (Arriaga a Sorrento, 2010).

A pesar de ello, tal y como iremos viendo, sí encontramos ciertas resonancias entre *The Burning Plain* y *21 gramos*. Las hay tanto de tipo formal como temático. Asimismo, hallamos muchos elementos presentes en ambas obras (y en otras surgidas de su pluma). *The Burning Plain*, salvo por el plano inicial de un incendio en mitad del desierto, comienza del mismo modo que *21 gramos*: con un plano con ligero contraluz, en una habitación indeterminada donde aparecen dos personajes –un hombre y una mujer– cuya relación es ambigua o imprecisa. En ambos trabajos, la verdadera acción, el nudo, se inicia con un accidente. Hospitales y moteles son escenarios de las dos películas (y de casi toda su producción). La muerte también está presente en todas ellas. La infidelidad, los celos, la promiscuidad, pero también la fraternidad y los lazos paterno-filiales son lugares comunes dentro del universo diseñado por Arriaga. La cicatriz cruzará tanto *21 gramos* como *The Burning Plain*, así como su novela *El salvaje*. No obstante, tanto en *21 gramos* como en *The Burning Plain*, Guillermo Arriaga nos ofrece una metáfora de la esperanza, del cambio (la migración), de unidad dentro del caos, de fraternidad. Nos referimos a la bandada de pájaros.

Sin lugar a dudas, *The Burning Plain* recoge muchos de los temas y aspectos que Guillermo Arriaga desarrolla en sus novelas y muchos de sus guiones. No es nuestra intención, empero, realizar una exégesis completa de su obra. Sí queremos señalar la acentuación literaria presente en esta pieza. Del mismo modo, *Lejos de la tierra*

¹ Quien desee otro tipo de aproximación al filme, puede consultar Sorrento (2010) o Tomas Maier (2009).

quemada muestra un curioso ejercicio de adaptación (o *contaminación*), concretamente de algunos momentos de *El ruido y la furia* de Faulkner (Sorrento, 2010). ¿Acaso el personaje de Marian/Sylvia, interpretado en distintas franjas temporales por Charlize Theron y Jennifer Lawrence, no es sino la Caddy del relato faulkneriano?

Por último, desde nuestro punto de vista, esta película evoca a *Paris, Texas* (Wenders, 1984), escrita por Sam Shepard, un autor con una trayectoria similar a la del mexicano, si bien, en el filme que nos ocupa, el cierre –tal y como suele suceder en los trabajos de Arriaga– tiene un carácter más esperanzador.

4. CONCLUSIONES

En este trabajo, hemos intentado estudiar la propuesta narrativa de Guillermo Arriaga tomando como referencia algunas de sus novelas, libretos y piezas cinematográficas. Tal y como señalamos en la introducción, el suyo es un caso límite, fronterizo, pero extremadamente apropiado para ilustrar los problemas que queríamos examinar en el presente trabajo. A lo largo de estas páginas, confiamos en haber ofrecido suficientes argumentos que prueben nuestra afirmación.

Del análisis de sus obras se desprenden algunas peculiaridades a las que se ven sujetos tanto *remakes* como adaptaciones varias. A través de su trabajo y sus palabras, Arriaga nos ofrece numerosas pistas y claves para entenderlas. Siempre procediendo con cautela, y sabedores de los numerosos contraejemplos que podemos encontrar, hemos planteado que no todas las novelas son susceptibles de trasladarse al celuloide (o al píxel) sin provocar una cierta sensación de pérdida. Mientras que el cine se nos presenta como un formato o medio más adecuado para realizar *remakes* puros ², la literatura podría considerarse, en cierto modo, un medio más sofisticado para abordar, por ejemplo, el diálogo interior o el flujo de los pensamientos, al menos si tomamos como referencia el cine *simplex*, de acuerdo con el término propuesto por Lipovetsky y Serroy (2009), y si advertimos además que hay muchos casos de cine *múltiple*, como hemos ejemplificado, de manera que los dos terrenos artísticos pueden equipararse en cuanto a sus posibilidades expresivas.

Del mismo modo, evocando de nuevo los casos de *Amores perros* o *21 gramos*, no todas las películas/libretos son susceptibles de brillar

² Huelga decir que existen *remakes* literarios, pero no caen dentro del campo de nuestros intereses en este trabajo. Por lo demás, dentro del ámbito literario, el *remake* absoluto no es posible, salvo para el ficticio Pierre Menard de Borges.

en forma de novela. La necesidad del elemento audiovisual, el ritmo de la narración, la inclinación por un esquema más *stendhaliano* y otros factores influyen en el producto final.

Al igual que otros investigadores e investigadoras, hemos apuntado la estrecha conexión entre los trabajos de Arriaga y los de Faulkner, no solo por las cuestiones de estilo y modos de estructurar la historia, sino porque ambos autores ofrecen ejemplos sobre los límites de la adaptación y el *remake* (amén de que el propio Arriaga ha confesado su influencia en diversas entrevistas). Los dos, Arriaga y Faulkner, guardan una estrecha relación con el cine: el propio Faulkner adaptó *El sueño eterno* (1946) y *Tener y no tener* (1944) a fin de que fuesen rodadas por su amigo Howard Hawks. No serían las únicas colaboraciones entre escritor y cineasta ni las únicas incursiones del autor de *Las palmeras salvajes* en la industria cinematográfica.

Curiosamente, los trabajos de Arriaga resultan más faulknerianos conforme se alejan del formato novela (salvo, tal vez, en *El salvaje*). Se advierte en la «Trilogía de la muerte» y, por supuesto, alcanza su paroxismo en *The Burning Plain*.

Más allá de las lecturas semióticas e interpretativas y del análisis literario o filmico, nos atrevemos a sugerir que el trabajo de Arriaga conforma una suerte de universo transmedia. Al igual que sucede con *The Matrix* (Lana y Lilly Wachowski, 1999) —examinado por Henry Jenkins en su interesante *Convergence Culture* (2006)—, aunque de un modo más sutil, Guillermo Arriaga va construyendo su propio Yoknapatawpha, el condado ficticio creado por Faulkner. La diferencia reside en que el territorio Arriaga se expande de manera progresiva a lo largo de su obra hasta cubrir (al menos potencialmente) todo el globo, toda la humanidad. A lo largo de novelas, guiones y películas, el mexicano va diseminando elementos que contribuyen a que veamos su obra como un todo, donde todos los elementos se hallan conectados, aunque el lector/espectador solo pueda percibirlo de un modo inicialmente fragmentario.

Mediante estos apuntes, esperamos haber aportado algo más de luz sobre la conexión entre literatura y cine. Asimismo, hemos tratado de contribuir desde una perspectiva académica al estudio del trabajo de Guillermo Arriaga, uno de los exploradores más interesantes de las nuevas formas de narrativa contemporánea al que, a nuestro juicio, todavía no se ha hecho debida justicia.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ARRIAGA, Guillermo (1991), *Un dulce olor a muerte*, México, Planeta México.

- ARRIAGA, Guillermo (1994), *El búfalo de la noche*, México, Planeta México.
- ARRIAGA, Guillermo (2000), *Amores perros*, Barcelona, Verticales/Norma Editorial [2007].
- ARRIAGA, Guillermo (2004), *21 gramos*, Barcelona, Verticales/Norma Editorial [2007].
- ARRIAGA, Guillermo (2006), *Retorno 201*, Barcelona, Verticales/Norma Editorial.
- ARRIAGA, Guillermo (2016), *El salvaje*, Barcelona, Alfaguara.
- CARBAJOSA, Mónica (2014), «La dislocación temporal: análisis del relato “Una rosa para Emily”, de William Faulkner, y del largometraje *21 gramos* de Alejandro González Iñárritu», en P. J. Pardo y J. Sánchez Zapatero (eds.), *Sobre la adaptación y más allá: trasvases filmoliterarios*, Universidad de Salamanca, págs. 247-254.
- ENRIGUE, Álvaro (2007), «El nicho de Arriaga», *Letras libres*, 100, págs. 48-50.
- JENKINS, Henry (2006), *Convergence Culture*, Barcelona, Paidós.
- LIPOVETSKY, Gilles y Jean Serroy (2009), *La pantalla global*, Barcelona, Anagrama.
- ORELLANA, Juan (2012), «Las mixtificaciones narrativas en el cine de Alejandro González Iñárritu», *Comunicación: Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios culturales*, 10, págs. 1158-1171.
- PETRESCU, Olivia N. (2011), «La traducción de los culturemas (Discusión al margen de la traducción de una novela de Guillermo Arriaga)», *Valenciana*, 8, págs. 139-172.
- RÓDENAS, Gabri (2016), «Conexión Arriaga», *Zenda* [En línea: <http://www.zendalibros.com/conexion-arriaga/>].
- SORRENTO, Matt (2010), «Writing (and Filming) the memories: An interview with Guillermo Arriaga on *The Burning Plain*», *Bright Light Film Journal* [En línea: <http://brightlightsfilm.com/writing-and-filming-the-memories-an-interview-with-guillermo-arriaga-on-the-burning-plain/#>].
- TOMAS MAIER, Alejandra (2011), «Camino a la redención: la tragedia en el cine para la transmisión ficcionada», *Ética y cine. Congreso Online 2011* [En línea: <http://www.eticaycine.org/Camino-a-la-redencion>].

Fecha de recepción: 03/06/2019.

Fecha de aceptación: 25/07/2019.

La voz de los creadores

La voz de los creadores: entrevista a Elvira Lindo¹

INTRODUCCIÓN: ELVIRA LINDO Y SU VINCULACIÓN CINEMATOGRÁFICA

Nació en Cádiz en el año 1962. Comenzó a trabajar a los 19 años en Radio Cadena, que, más tarde, pasaría a ser Radio Nacional de España. Continuó su trayectoria profesional, seguidamente, en la SER. En el medio radiofónico hizo, literalmente, de todo, desde informativos hasta programas culturales. Fue así como pasó a ser guionista, como cuenta ella misma, de lo que hiciera falta. Precisamente en la radio, en 1987, nace su personaje más célebre, un auténtico superventas capaz de atraer a niños, jóvenes y adultos por igual, un personaje al que ella misma ponía voz: *Manolito Gafotas* fue su primera obra de ficción. Animada por el escritor Antonio Muñoz Molina, su marido, y por el editor Juan Cruz, Lindo publica la que es la primera de ocho entregas en el año 1994. Con el cuarto libro sobre el niño del extrarradio de Madrid, Carabanchel (Alto), que, con inocencia y desparpajo, sin la autocensura de la adultez, observa el mundo que le ha tocado vivir con humor, obtiene el Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil.

El éxito de *Manolito* la lleva a escribir artículos para *El País* desde el 2000, textos que verían de nuevo la luz recogidos en diversos libros. De la radio pasó a la televisión, escribiendo guiones para programas diversos en TVE. Su relación con el cine se remonta a 1998, momento en el que coescribe el guion, junto al director Miguel Albaladejo, de *La primera noche de mi vida*, película que cuenta los imprevistos de un grupo de personas en la última noche del año 1999. El director alicantino sería quien dirigiese la primera transposición de *Manolito* al cine, con un guion firmado por ambos. La tercera colaboración entre esta pareja cinematográfica bien avenida llegaría en el año 2001, con la película *El cielo abierto*, donde Lindo interpreta el papel de una divertida cleptómana. Cabe añadir que la polifacética escritora

¹ Esta entrevista tuvo lugar en Madrid, el 14 de febrero de 2019, en la sede de la emisora Cadena SER.

ya había intervenido como actriz anteriormente, de manera ocasional, en televisión; en sus colaboraciones con Albaladejo dibuja roles anecdóticos, como el de una Guardia Civil. En ese periodo de tiempo es la encargada de trasvasar al celuloide, siendo la responsable del guion, la novela *Plenilunio* de Muñoz Molina. Su último trabajo para el cine es *La vida inesperada* (2014), del director Jorge Torregrossa, protagonizada por Javier Cámara, que en el filme es un actor frustrado en busca de cumplir sus sueños en la gran ciudad.

Manolito Gafotas, que tiene una segunda versión cinematográfica, *¡Mola ser jefe!* (Joan Potau, 2001), adaptación que no posee el beneplácito de su madre literaria, no ha sido la única de sus novelas que ha sido llevada al cine. A ella hay que sumar *El otro barrio* (2000), que fue dirigida por Salvador García Ruiz, y *Una palabra tuya* (2008), Premio Biblioteca Breve, que adaptó Ángeles González-Sinde. Por lo que atañe a esta última, que gira en torno a las complicadas vidas de dos barrenderas amigas, Milagros y Rosario, que se encuentran un bebé en la basura, estamos ante un peculiar trasvase, digno de reseñar: esta adaptación es un caso único en la historia del cine español, pues nació como un episodio para el filme *Ataque verbal* (Miguel Albaladejo, 1999; con guion firmado junto a Elvira Lindo), que, después, pasó a ser novela, obra a partir de la cual se construyó la película homónima.

ENTREVISTA A ELVIRA LINDO SOBRE SUS RELACIONES CON EL CINE

Elvira Lindo nos recibe en la emisora de la Cadena SER en la Gran Vía madrileña. Con ella charlamos distendidamente sobre literatura y cine, revelándonos la autora sus impresiones desde las distintas facetas que ha vivido a lo largo de su trayectoria profesional en estos dos ámbitos.

Marina García Mérida: ¿Cómo es Elvira Lindo como espectadora?

Elvira Lindo: ¿Como espectadora? Yo creo que tengo un gusto bastante ecléctico. Me gusta casi todo tipo de géneros. Siempre he tenido un género que decía que no me gustaba, que era el género de submarinos, que es ese género de películas en las que solo aparecen hombres. Y todas esas películas desde niña me aburrían un poco, porque eran películas de acción, pero con una tensión emocional que faltaba. Me gusta de todo, me gusta el cine en general. No me gusta que me aburra. Digamos que me puede hacer llorar, me puede hacer reír, sonreír, me puede hacer pensar... pero me gusta que tenga el elemento del entretenimiento.

M. G. M.: ¿Qué le llevó a escribir guiones de cine? ¿Fue la radio, ese medio tan evocador, lo que le condujo a la gran pantalla?

E. L.: Bueno, en la radio hice guiones, pero he de confesar que yo hacía guiones sin saber que eran guiones. Es decir, yo no le ponía nombre a eso, ni le ponía nombre a mi oficio. Casi empecé a ponerle nombre a mi oficio porque en la radio, en algún momento, me hicieron contratos como

locutora y guionista. Y entonces ahí es donde dije: «Ah, esto es algo de lo que yo hago». Y luego, claro, fui aprendiendo mucho. Empecé a trabajar con 19 años, con lo cual gran parte del aprendizaje no fue en absoluto teórico, sino práctico. Ahora se supone que una persona que estudia una carrera, digamos que tiene todas esas definiciones, pero yo las iba conociendo según iba trabajando. Y después de hacer todos esos guiones en la radio (hice sketches... todo esto siendo locutora también, porque todo sucedía un poco a la vez), entré en la televisión y empecé a hacer guiones, pero era una época de una televisión muy comercial que me interesaba muy poco, muy absurda, pero sí tenía el sueño de hacer guiones para el cine. Aunque en Televisión Española hice guiones y lo pasé bien, la verdad. Esto me dio mucha pluma, mucho oficio, porque tenía que hacer sketches todos los días. Pero el caso es que un día decidí dejarlo todo, la tele, la radio... todo, y ponerme a escribir en casa. Y, curiosamente, el hecho de que me quedara a escribir en casa, yo no puedo recomendar a nadie que haga eso, fue algo que me sucedió a mí, estrictamente, a mí me empezaron a salir trabajos para que los hiciera desde casa, porque gente que yo conocía me encargaba cosas. Y ese tipo de trabajos sí que eran guiones que me servían para tener un sueldo, aparte de estar escribiendo un libro. Y llegó un momento en el que, me parece que fue al sacar el primero o el segundo *Manolito*, me ofrecieron hacer un guion con una idea, con una percha que era que tenía que tratar de la última noche del siglo. La persona que pensó en mí fue Itziar Bollaín. Era por un lado una productora e Itziar Bollaín, que iba a dirigirla. Yo escribí ese guion durante unas vacaciones y resulta que cuando volvió Itziar Bollaín, pues no era un tipo de guion que a ella le encajase porque estaba haciendo otra cosa y porque, en realidad, era como un cuento, no era algo realista, no era algo duro, entonces la productora y yo misma decidimos hacer un *casting* buscando director. Esto es algo un poco peculiar para la historia del cine, sobre todo en España, porque siempre son el productor y el director los que deciden todo. Buscamos a un director joven que solo había hecho algún corto y ahí encontramos a Miguel Albaladejo.

M. G. M.: Soñaba con hacer una historia para el cine, sueño que cumplió con esta película, *La primera noche de mi vida*. ¿Qué supuso para usted esa primera experiencia?

E. L.: Es la película en la que más he disfrutado de todo el proceso, quizá porque en ella participó mucha gente que empezaba. Era la primera película de Miguel Albaladejo; la primera de Antonia San Juan; la primera o segunda de Leonor Watling; Adriana Ozores también había hecho muy poco cine. Había una energía muy contagiosa en la película. Yo creo que a todos nos gustaba el guion, a todos nos gustaba la historia. Es una película muy, muy barata, pero yo creo que tiene mucho encanto. Luego es una película que

dio muchas satisfacciones, que dio premios en festivales internacionales y para mí me abrió el campo del cine también. También me hizo ver que, en realidad, un escritor puede ser guionista de cine, lo que pasa es que tiene que estar preparado para recibir las críticas desde el primer folio, y eso es lo que hace complicado el que los escritores se dediquen al séptimo arte.

M. G. M.: ¿Qué conexión existe entre la literatura y el cine? ¿Cuáles son para usted los puntos en común y los que los diferencian?

E. L.: Yo creo que es una relación muy provechosa. Siempre se habla de la insatisfacción. Siempre es el hecho de tener que elegir entre el libro y la película. Pero se han dado todos los casos posibles. Malas novelas de las que han salido buenas películas; buenas novelas de las que han salido malas películas; buenas novelas que han dado buenísimas películas; películas que nacen de cuentos muy cortos. Yo creo que, en realidad, lo que importa cuando te planteas hacer una película es la historia, y hay veces que una historia en una novela es algo muy, muy evocador. A lo mejor, a veces, podemos equivocarnos escribiendo el guion siendo demasiado fieles o siendo demasiado literales, pero ya eso es una cuestión de mecánica del guion, pero a veces te preguntas: «¿Y por qué eligieron esta novela, si no es muy cinematográfica?» En el caso de las cosas que he escrito creo que son muy visuales, entonces creo que van muy bien de la mano del cine.

M. G. M.: ¿Opina, como indica Juan Marsé en su artículo «El paladar exquisito de la cabra», que «la película será conveniente no por su fidelidad al argumento o al espíritu de la novela que adapta, sino por su acierto en la creación de un mundo propio, específico y autosuficiente, con sus propias leyes narrativas»?

E. L.: Creo que la fidelidad tiene que responder al espíritu de la novela. Sí que creo que tiene que haber una especie de lealtad al texto, porque tú has elegido ese texto porque te gustaba, porque si vas a cambiar absolutamente todo, no tiene sentido que compres ese texto. Sí que es verdad que, si cuentas las cosas de forma muy literal, lo haces aburrido, porque en la novela se puede contar a otro ritmo; el cine es otro medio distinto.

M. G. M.: Fue Miguel Albaladejo quien dirigió la adaptación de *Manolito Gafotas*: ¿qué supuso para usted esa primera adaptación de una de sus obras literarias?

E. L.: El proceso de adaptación de *Manolito* fue sencillo. Fue traumático en el sentido de que yo firmé un mal contrato y, entonces, durante muchos años han tenido mis derechos y yo no he controlado nada. Pero el desarrollo de esta adaptación fue muy sencillo. Yo trabajaba muy bien con Miguel Albaladejo, teníamos ideas parecidas sobre cómo tenía que ser el look de la película. Yo he de confesar que no la he visto entera, solo creo que una vez, pero luego he visto imágenes. A mí me encantó la fotografía de esa película.

Me parece que tiene como un toque retro, muy luminosa y muy bonita. Fue fácil, los actores estaban muy bien y era también una película que todos querían hacer. Parece una obviedad lo que estoy diciendo, pero esto no siempre ocurre. Hay veces que hay tensiones en los rodajes.

M. G. M.: El guion está publicado por Ocho y Medio y, leyéndolo, se observa que no es una transcripción literal de la película, sino que se trata del guion original, y posteriormente, en rodaje, sufrió muchos cambios. ¿Cómo fue el proceso a la hora de construir el guion?

E. L.: No lo recuerdo; no lo he leído. Yo la verdad es que me distancio bastante sobre las cosas que hago porque me perturba bastante volver sobre lo que he hecho, pero naturalmente habría cambios, no sé qué cambios podría haber, pero los cambios, posiblemente, fueron motivados por el niño, que no era un niño fácil para rodar, lo que llevó a que se tuvieran que hacer las cosas más sencillas.

M. G. M.: ¿Y sobre *¡Mola ser jefe!*? ¿Hubiese preferido otra secuela, haber esperado dos o tres años para esa segunda incursión en la gran pantalla de su personaje?

E. L.: No intervine en nada. Tuve una bronca muy grande con el productor. Me parecía que no podíamos exprimir tanto la historia, siendo una película tan cercana a la anterior, que podíamos malbaratar la historia, y entonces me retiraron del asunto. No me parecieron tampoco bien los actores, y no la he visto. Estaba muy cabreada para verla. Nunca la he llegado a visualizar.

M. G. M.: ¿Hay posibilidad de volver a ver a Manolito en la gran pantalla?

E. L.: Yo creo que se hará. Yo creo que hay gente interesada en hacer otra vez una nueva película. Pero, en ese caso, trataría de ser productora ejecutiva.

M. G. M.: ¿Con *Mejor Manolo* o el Manolito de hace años?

E. L.: Pues no lo sé, quizá se pueden hacer varias historias. De hecho, la película que hicimos era una composición. Actualmente, estamos viendo dicha posibilidad.

M. G. M.: En el filme interpreta a Benítez, una Guardia Civil, papel que ya había interpretado en *La primera noche de mi vida*, también junto a Geli Albaladejo. ¿Tuvo la necesidad de recuperar a aquella entrañable pareja de personajes para el cine?

E. L.: No, fue una broma. El director me había visto haciendo *sketches* en la tele. Yo tengo voz cómica y entonces se decidió que saliera y salgo en todas sus películas. Nos hacía gracia, y a mí también eso me permitía estar en el rodaje. Si no fuera por eso posiblemente no hubiese ido a la playa donde hicimos la escena.

M. G. M.: Fue Albaladejo quien recomendó a Salvador García Ruiz leer *El otro barrio*. ¿Cómo fue este otro proceso de adaptación?

E. L.: Empecé a tener relación con Salva, que era muy amigo de Albaladejo. Cuando salió la novela, que fue la primera que hice para adultos y es una novela, además, que se ha mantenido mucho en las lecturas juveniles, lo cual me encanta (ahora, además, saldrá una nueva edición con nueva portada, por el aniversario de publicación), Salva me dijo que ahí había una película. Él había hecho ya *Mensaka*, que era una película muy juvenil, y bueno, yo creo que *El otro barrio*, es una película bonita, que es diferente, con un ritmo más lento.

M. G. M.: Volviendo a sus colaboraciones con Albaladejo, en los créditos de *Ataque verbal* aparece: «El Ataque n° 6 está basado en el relato original “Dos barrenderas” de Elvira Lindo». Cuando escribió ese episodio, ¿ya pensó en hacer de él una novela?

E. L.: Claro. Eso fue porque yo quería reservarme el derecho de hacer algo más. Albaladejo me dijo que escribiese mi propia historia, y yo iba a aparecer como actriz y, entonces, hice esa historia. Le dije que pusiera esa nota al productor, pero, en realidad, no estaba basada en ninguna historia mía. Yo escribí eso como guion y del guion salió la novela.

M. G. M.: ¿Cómo fue el proceso de construcción del episodio de *Un ataque verbal* a la novela *Una palabra tuya*?

E. L.: Fue muy apasionante. Fue como si de una novela hubieses escrito el hueso, que es como lo más importante, pero la novela fue creciendo de muchas maneras y, realmente, estoy orgullosa del resultado.

M. G. M.: ¿Cómo vivió, posteriormente, la adaptación de la novela a la gran pantalla?

E. L.: Ángeles González-Sinde leyó la novela, tras ganar el Premio Biblioteca Breve, y me escribió diciendo que quería hacer una película. Está la escena que en *Ataque verbal* es muy cómica, aunque tiene esa parte dramática, y en *Una palabra tuya* es más trágica.

M. G. M.: Con respecto a esa escena de la que habla, cuando los personajes de Milagros y Rosario encuentran al bebé en la basura, ¿era la que más le preocupaba en pantalla?

E. L.: No. Yo creo que esa escena tiene tanta fuerza escrita, son tan fuertes los diálogos, que no me preocupaba nada. Me podía preocupar el reparto, las actrices. Pero me preocupaban otras cosas, no esa escena en particular.

M. G. M.: En alguna entrevista ha confesado que es la obra de la que más orgullosa se siente. ¿Por qué? ¿Qué diferencia esta obra de las otras?

E. L.: Creo que está muy bien construida, muy sólida. No todas las novelas han de estar bien construidas, no creo eso, pero esta novela en concreto cuenta lo que se tiene que contar. Creo que tiene un tono

tragicómico que es complicado. Me acuerdo de que Pere Gimferrer me decía que tenía que llamarse *Misericordia*... ;pero, hombre, si *Misericordia* es una novela de Galdós! Estuve barajando muchos nombres. La presenté al Premio Biblioteca Breve con el pseudónimo de mi madre.

M. G. M.: Qué acertados resultan los nombres de las protagonistas: Milagros y Rosario.

E. L.: Sí, son nombres que me gustaban, con connotaciones religiosas, que parecían de película de *western* mexicana, de nombres que pueden tener las mujeres que regentan un lugar de carretera, de cruces de caminos, y esto me gustaba.

M. G. M.: ¿Cómo ha vivido los distintos rodajes de las adaptaciones de sus novelas?

E. L.: Bueno, de manera distinta. Al de Ángeles González-Sinde solo asistí un momento. En los de Albaladejo estuve mucho más presente. En un rodaje, si no tienes cosas que hacer, estás un poco de más. Si se me ha solicitado, sí he acudido, pero no he estado presente todos los días.

M. G. M.: Como guionista, ¿cuáles son sus influencias?

E. L.: En España, probablemente, los guiones de Azcona han sido para mí las referencias más importantes. Por ejemplo, me encantan los guionistas de *El turista accidental*, Frank Galati y Lawrence Kasdan, adaptación de una obra de Anne Tyler. Azcona tiene un tipo de humor español muy trabajado. Otro ejemplo que me gusta mucho: Tony Huston y *Los Muertos*, basada en el relato de James Joyce. En los últimos tiempos, admiro mucho la labor de los guionistas de ciertas series que, realmente, se han convertido un poco en los creadores del momento.

M. G. M.: *Manolito Gafotas* se llevó también a la pequeña pantalla en una serie de televisión. Usted ha elaborado guiones también para este medio: ¿volvería a él?

E. L.: Sí, ¿por qué no? Si es una buena historia que contar y es un buen producto, sí.

M. G. M.: ¿Y qué opina del teatro? Ya escribió una obra para ser representada exclusivamente sobre las tablas, *La ley de la selva* (1995), a la que siguió *La sorpresa del roscón* (2004). ¿Se plantea el regreso a las tablas?

E. L.: El teatro me parece mucho más duro y la gente que trabaja de cara al teatro es muy esforzada. El cine tiene una cosa que es muy difícil de llevar, que es que hay que tener mucha paciencia, que yo no la tengo, porque son proyectos que tienen un arco del triunfo muy grande, que es que puedes empezar ahora y acabar dentro de cuatro años. En teatro, el proceso es más corto, pero sufres mucho con la taquilla. Es muy duro el teatro, pero me gusta. Ya me hubiese gustado, pero creo que no tuve suerte.

M. G. M.: Si tuviera que hacer balance con respecto al cine, ¿qué ha supuesto para usted en su carrera?

Marina García Mérida

E. L.: Ha supuesto muchísimo. Por ejemplo, rodar en Nueva York lo disfruté muchísimo. Son cosas que la literatura nunca te va a dar. La literatura te va a dar muchas cosas, pero nunca te va a permitir disfrutar de un trabajo crecido. La radio, también. Y luego, con la ficción en el cine o en la televisión tienes que tener más humildad porque trabajas con un equipo, pero al mismo tiempo te da muchos subidones en muchos momentos.

MARINA GARCÍA MÉRIDA
Universidad de Málaga

Reseñas

Manuel España Arjona,
La recepción de la narrativa picaresca en la serie televisiva
«El pícaro» (Fernando Fernán-Gómez, 1974),
Santiago de Compostela, Andavira, 2017.

A pesar de la transformación tan arrolladora que están produciendo las series en el mundo audiovisual, sobre todo a partir del cambio de hábitos que han causado las plataformas *streaming* como Netflix, que están modificando incluso nuestra forma de consumir las series y, por tanto, su propia idiosincrasia, Manuel España regresa a los orígenes de esta modalidad narrativa que tanta popularidad está adquiriendo en todo el mundo con su libro *La recepción de la narrativa picaresca en la serie televisiva «El pícaro»*. La literatura parece haber sido una rica fuente de inspiración para la televisión española, que en los albores de este formato se dedicó con gran ahínco a adaptar, una tras otra, las obras que habían hecho mella en nuestra cultura nacional. Igual que un coleccionista de DVD que vuelve a comprar todas sus películas favoritas en *blu-ray*, cabreado y rezando en silencio para que el progreso detenga un poco su ritmo y no tener que desembolsar de nuevo tanta cantidad de dinero, parece que los productores y creadores de contenido televisivo se vieron en la obligación de verter el contenido de una dimensión artística tan pobremente analógica como es la literatura en los “nuevos odres” que representan los ligeros capítulos de nuestras queridas series.

Así, entre los setenta y los noventa contamos en nuestras listas con seriales que adaptaron grandes obras como *Cañas y barro*, en 1978; *El camino*, en 1978; o *Fortunata y Jacinta*, en 1980. Sin embargo, lo que la mirada de este libro enfoca es la forma en que Fernando Fernán Gómez trasladó una tradición tan literaria como es la picaresca a la era audiovisual, sin detenerse en si es fiel a tal texto o a tal configuración del lenguaje. Es decir, no juega a encontrar las diferencias, sino que, con la picaresca de una mano y el arte televisivo de la otra, se hace preguntas que representan un avance en el estudio de estas dos artes en continua interrelación: ¿puede actualizarse con éxito una estructura narrativa con tanta solera como la picaresca al ritmo dinámico de las series?, ¿es *El pícaro* una adaptación literal o supone una actualización de la materia literaria?, ¿resultó actual al espectador de los setenta la sustancia, la temática y la crítica social que nos brindó la picaresca?, ¿representó *El pícaro* una reintroducción de la cultura española en nuestra televisión, a pesar de la avalancha de contenido estadounidense que suele ofrecer?

El libro de Manuel España se divide en dos grandes bloques, aparte de las secciones introductorias y las conclusiones y referencias, que estudian a través de un procedimiento a partes iguales filológico y de crítica cinematográfica las peculiaridades que hacen de *El pícaro* una de las obras más cuidadas de Fernando Fernán Gómez. Se disponen a lo largo de todo el libro una serie de tablas que aportan rigor y un esquematismo muy elegante y visual a la hora de mostrar los textos literarios que conforman la inspiración del serial, porque uno de los objetivos del trabajo es demostrar la excelente recopilación de textos picarescos que Fernán Gómez escogió y mezcló para crear cada capítulo, gracias a su pródigo conocimiento de la literatura picaresca y del Siglo de Oro en general. Se demuestra, por tanto, que *El pícaro* huye de una distribución elemental de textos, del esquema básico que podría haber representado un capítulo por cada una de las obras escogidas.

La primera tabla que aparece en el libro, en el capítulo que ahonda en las fuentes textuales, es muy elocuente y presenta un buen gráfico de la distribución de la serie: el primer capítulo se corresponde con el II de *Vida y hechos de Estebanillo González*, el segundo es una mezcla de capítulos del *Estebanillo* y también varios de *El Buscón*, etc. Pero, quizás, una de las mayores aportaciones de Manuel España ha sido el redescubrimiento de un texto prácticamente desconocido de la literatura española, llamado *El caballero de la Tranca*, cuyo «Discurso primero» se encuentra representado en el sexto capítulo del serial. Esto, además de una muestra del meticuloso análisis que gobierna en todo el estudio, sirve para mostrar la grandísima competencia que Fernán Gómez tenía sobre nuestra literatura. Pero, ¿por qué el texto de *El caballero de la Tranca* no aparece en los títulos de crédito junto con las demás fuentes literarias? Esta es otra de las preguntas que se responden en el libro. Y es que a menudo se comete el error de querer buscar siempre explicaciones intraliterarias, como si todas las decisiones que un autor toma se refiriesen a la obra en cuestión y no a un conjunto de circunstancias que no necesariamente tienen que ver con lo artístico. Existe también la política, la censura, la ideología del público mayoritario, etc. Estos son factores que condicionan el producto final mucho más de lo que desearíamos, y un filólogo debe tenerlos en cuenta para desentrañar este tipo de elementos extraños que pueden encontrarse al analizar una obra, como muy bien hace Manuel España: sí, *El caballero de la Tranca* poseía un alto grado de contenido erótico, por lo que su inclusión en los créditos podría haber supuesto un problema para Fernán Gómez.

En el tercer subapartado del análisis, nos encontramos con algo que no debería ser necesario a estas alturas, pero que resulta a fin de cuentas una buena decisión del autor: recordar los prejuicios, tópicos e injusticias que sufren tanto el cine como las series televisivas. Estos dos “nuevos” formatos

artísticos (nuevos, si se comparan con la solemne raigambre de la literatura) están siendo continuamente vituperados por la ideología “iconofóbica” del alto academicismo. Por ello, celebro que se introduzca y se repita en cada discurso y en cada análisis una merecida dosis de Robert Stam y de Sergio Wolf, de Sánchez Noriega y del contundente artículo de Juan Marsé «El paladar exquisito de la cabra», hasta que todos estos tercios tabúes se erradiquen del mundo académico y pueda por fin extraerse todo el rico provecho posible a la relación entre los medios audiovisuales y la literatura, que lleva casi un siglo teniendo más de colaborativa y enriquecedora que de competitiva. Este oportuno recordatorio, además de los recogidos en otras secciones que recapitulan algunos conceptos básicos de la crítica cinematográfica, hacen que el libro *La recepción de la narrativa picaresca...* sea muy interesante tanto para los profesionales de los estudios cinematográficos, por el abundante material de investigación que se presenta en él, como para los neófitos que deseen aprender los mecanismos internos que permiten que los trasvases o adaptaciones de la literatura al cine o la televisión generen obras nuevas y no se reduzcan a filmar “fielmente” lo presentado en el texto, como a menudo se pretende.

Otro elemento destacable del libro es la unión entre descripción e interpretación crítica, es decir, liberado de los prejuicios de algunos críticos que se dedican únicamente a señalar las diferencias entre el texto literario y el televisivo, Manuel España entiende que lo central en un análisis debe ser encontrar la razón de ser de estos cambios y su sentido en la coherencia interna de la serie. Para ello, también se sirve de tablas como las que mencioné anteriormente para reflejar las transformaciones en los diálogos de ambos textos, las distintas distribuciones de las funciones de los personajes y los actantes y la estructuración de las acciones, por poner algunos ejemplos. Este modelo permite al lector visualizar cómodamente una muestra exhaustiva que luego será explicada con todo lujo de detalles y razonamientos que exponen la compleja configuración de la serie a través de elementos cinematográficos como el guión y la voz *over*, además de las ya comentadas decisiones extraliterarias.

Aparte de tratar la serie *El pícaro*, el libro también presenta una faceta poco conocida de su autor, Fernando Fernán Gómez, y de su afición a la picaresca. De manera que, cuando Lucas Trapaza, el pícaro protagonista, se dirigió al público televisivo de una forma similar a los pícaros que le precedieron cuando se dirigían a sus lectores, pero esta vez con la apelación «señores», parece que fuera el propio Fernán Gómez el que se disponía a contarnos un trozo de su verdad. Después de la lectura del libro, queda clara su filiación a este género novelesco tan español que parece guardar una estrecha relación con su vida por su oficio de cómico itinerante y buscavidas, por su carrera plagada de desencantos y derrotas, por el amargor que

Diego Maíllo Baz

produce en las personas nobles como él un mundo injusto y violento, y un largo etcétera que hace que la serie cobre mucho más sentido si se analiza de este modo: como un velado proyecto vital que tiene mucho de autobiográfico y que luego continuó con otras obras como la adaptación teatral de *El Lazarillo de Tormes* (1994) y su novela *Oro y hambre* (1999).

Por último, como ya apunté más arriba, el libro posee un segundo bloque en el que, usando el mismo mecanismo de las tablas comparativas, se transcribe con acotaciones el contenido de cada capítulo y, en paralelo, aparece la obra literaria con la que se corresponde cada escena y el recurso con el que se ha adaptado al formato audiovisual. Por ejemplo, para la tercera escena del primer capítulo, basada en el *Estebanillo*, se concreta el capítulo y las páginas exactas y se indica que el recurso utilizado ha sido el de la *transformación*.

Para culminar este riguroso y minucioso estudio del serial, que mezcla a partes iguales la mirada crítica y avezada del filólogo, y un hondo y libre de prejuicios conocimiento del arte cinematográfico, Manuel España Arjona no podía sino ofrecer unas conclusiones igualmente ilustrativas y organizadas esquemáticamente, además de una bibliografía profusa y bien cuidada, de gran utilidad para cualquier estudioso que desee profundizar en el tema.

DIEGO MAÍLLO BAZ
Universidad de Málaga

Rafael Malpartida Tirado (coord.),
Recepción y canon de la literatura española en el cine,
Madrid, Síntesis, 2018.

Desde prácticamente la aparición de las artes es frecuente, casi instintivo, que el ser humano las compare entre sí. No obstante, esa comparativa suele guiarse por lastimosas cuestiones, influidas por automatismos y hábitos mentales, de jerarquía o de sumisión de unas sobre otras. Es el caso de la literatura, el gran arte, aquella que carga con el peso de toda una tradición cultural, en comparación con el cine, centenario y de carácter más popular, y que supuestamente –nada más lejos de la realidad– le debe rendir una dolorosa pleitesía.

Una de las cuestiones más espinosas, por lo tanto, es la de las adaptaciones de la literatura al cine, ejercicio comparatista objeto de controvertidas opiniones, muchas veces lanzadas al dictado implacable del prejuicio. La publicación de un libro como *Recepción y canon de la literatura española en el cine* viene a cubrir un hueco en los estudios académicos sobre las relaciones de la literatura española con el cine. Su intención es cavar los cimientos para la creación de un canon de adaptaciones, abierto pero riguroso, y desprendido de cualquier relación de jerarquía.

Coordinado por Rafael Malpartida Tirado, profesor de la Universidad de Málaga, este libro colectivo supone un paso más en los estudios comparatistas. La trayectoria del profesor Malpartida está avalada por trabajos como «El secreto de sus ojos o cómo vivir una vida vacía: de la literatura al cine (Eduardo Sacheri/Juan José Campanella)» (*Revista de crítica literaria latinoamericana*, 2011), *Espectros de cine en Japón: entre la literatura, la leyenda y las nuevas tecnologías* (Gijón, Satori, 2014) o «Subjetividad y adhesión emocional en dos adaptaciones de la novela al cine» (*Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 2015), entre otros muchos. Se trata, en consecuencia, de un investigador experimentado y de prestigio en el estudio de las adaptaciones de obras literarias al cine. Desde la órbita de la «estética de la recepción», base teórica de esta obra, lejos de jerarquizaciones oscuras e inútiles, propugna Malpartida en la «Presentación» una relación abierta y bidireccional entre las dos artes. Una correspondencia fecunda según la cual, según el autor, «al establecimiento o reajuste del canon literario ha contribuido también notablemente el hecho de que una obra se traslade al

séptimo arte, de igual modo que un texto fílmico, si procede de guion adaptado, va bosquejando su lugar en el canon en función de la relación que establece con su venero de ideas» (pág. 11).

El libro está estructurado en cuatro partes. La primera, escrita por el profesor Malpartida, es un detallado estado de la cuestión y establecimiento de los principios metodológicos para un adecuado estudio de la fértil relación entre literatura y cine, y viceversa. A partir de ese primer bloque teórico, se establecen tres bloques más, con la intención de aproximarse al estudio de literatura y cine de una manera ordenada, a partir de los tres grandes géneros literarios: narrativa, teatro y poesía. Cada bloque, a su vez, cuenta con capítulos escritos por investigadores de renombre que aplican, así, los principios metodológicos establecidos en el primer apartado.

El estado de la cuestión descrito por el autor acerca de las relaciones literatura-cine es bastante grave, pero esperanzador. Aún predominan ideas anquilosadas, es decir, tópicos y prejuicios que navegan en ambos ámbitos, y que todavía esgrimen investigadores de talla reconocida. El listado de prejuicios es amplio, pero el autor los va desmontando, paso a paso. Cuestiones como la imaginación, la subjetividad, la fidelidad, el espíritu y las equivalencias, van cayendo por el peso de las argumentaciones. Y en no pocas ocasiones, el profesor Malpartida, mediante cierto tono cercano, casi irónico, no reñido con el rigor académico, pregunta directamente al lector. Lo provoca, lo incita, antes de desarrollar los argumentos que desmontan, uno por uno, todos los prejuicios, pues «en realidad cada ámbito artístico emplea sus propios recursos y las supuestas analogías son solo metafóricas» (pág. 28). Este libro plantea, al fin y al cabo, que son dos ámbitos artísticos que no están en pugna; no es una competición de valor, sino de afinidades o de «intersección de universos», como afirma Sergio Wolf.

Ahora bien, ante este panorama, ¿cómo plantear entonces el estudio de los trasvases de la literatura al cine? Según el autor, el principal reto consiste en «analizar la conjunción de elementos que, junto con el hecho de que se esté adaptando un texto literario, contribuyen a que el filme cristalice» (pág. 48). Así, estudiada la literatura como un factor más entre múltiples estímulos, cada texto, el literario y el fílmico, es responsable de sus méritos y deméritos, que no se deben «a supuestos y abstracciones ya previstos en modelos taxonómicos y analíticos» (pág. 50). En resumidas cuentas, se trata de un viaje del prejuicio al juicio.

Además de estos sólidos planteamientos teóricos establecidos en el primer bloque, apuntalados por una extensa bibliografía, este libro destaca por las aportaciones del resto de los autores, que ejecutan de manera consecuyente los replanteamientos metodológicos del coordinador. Así, en el siguiente bloque, dedicado a las relaciones entre la narrativa española y el cine, Lucía Morillo, investigadora de la Universidad de Málaga, analiza la

recepción de las películas *Fin* (Jorge Torregrossa, 2012) y *Extinción* (Miguel Ángel Vivas, 2015), adaptaciones de las novelas de David Montegudo y Juan de Dios Garduño, respectivamente. Contrasta la recepción positiva de las novelas con las críticas muy negativas de las dos películas. En el caso de las novelas, pese a considerarse de ciencia-ficción, los lectores permiten una mayor apertura de miras, una mayor indeterminación y suspense, incluso cierta incompreensión, «un claroscuro semántico esencial para la comprensión del texto literario y de la película» (págs. 73-74). Sin embargo, la recepción de los espectadores es negativa en comparación con los lectores. Una de las hipótesis de Lucía Morillo es que los horizontes de expectativas del lector y el espectador son distintos, sobre todo por cuestiones como la publicidad y la exposición de la película en Internet, lo que sería comparable a lo que afirma Sullá: «la interpretación asegura la vida de una obra» (pág. 35). Toda recepción es generación de sentido, está condicionada por factores externos a la obra artística que deben analizarse, algo que conecta directamente con el carácter colectivo del cine: productores, actores, directores, críticos y el público receptor. Es muy acertada, por lo tanto, la inclusión de un apartado de críticas de páginas web junto con la bibliografía académica.

Por otra parte, en el mismo bloque de narrativa y cine, José Manuel Herrera, investigador de la Universidad de Málaga, estudia la recepción entre público y crítica de *La pasión turca* (Vicente Aranda, 1994), adaptación de la novela de Antonio Gala. Sus planteamientos son reveladores: «Podríamos interrogarnos acerca de si la crítica popular no carga las tintas contra el aspecto más llamativo de la película debido a un conflicto con su horizonte de expectativas», en vez de considerar cuestiones técnicas de la narración fílmica, lo que impide mostrar «una pasión al límite en la búsqueda de la libertad sexual de la protagonista» (pág. 89). En conclusión, nuestra sociedad no está aún preparada del todo para aceptar la libertad sexual de la mujer, tema controvertido que se remonta a textos antiguos como *Gilgamesh*, y que se refleja en la recepción de una película como esta y sus críticas negativas —extrapolables a la novela—, que contrastan con las cifras de espectadores y venta millonaria de ejemplares. José Manuel Herrera, además, de manera acertada, deja abierto el estudio a nuevos ejemplos literarios y cinematográficos sobre erotismo, sexualidad y su recepción, donde también incluye con acierto un apartado de críticas de páginas web, que contrastan con su reconocida bibliografía, no solo en relación con la literatura y el cine, también con la filosofía.

En el tercer apartado del bloque sobre narrativa y cine, Carlos A. Cuéllar, profesor de la Universidad de Valencia, profundiza en la relación entre literatura y cine, pero a la inversa: la adaptación de una película a novela. Es decir, se trata de una simbiosis interdisciplinar, y la ejemplifica

en la figura de un artista de culto, Jacinto Molina, conocido como Paul Naschy. El multifacético Molina, productor, actor, guionista y escritor de la novela *Alaric de Marnac* (2009), se convirtió en un referente en los círculos *underground*, sobre todo entre los aficionados al cine de terror, lo que contrasta con su nula presencia en la historiografía oficial, y que le permitió adaptar su película a novela con toda la libertad, «un ejemplo de continuidad en el capítulo final de una carrera creativa caracterizada por el *crossover* desde el punto de vista genérico» (pág. 99). Se trata de una muestra clara de la complementariedad de ambas disciplinas artísticas, y que con obras rigurosas y de calidad podría fomentar el consumo interdisciplinar: el cine como fomento de la lectura y al contrario.

El siguiente género que se estudia en el libro es el teatro. Destaca el extenso capítulo dedicado al teatro español y el cine en una época histórica crucial, la llamada Transición. Pablo Pérez Rubio, profesor del IES San José de Cuenca, cuya aportación de datos y argumentos en relación con el contexto histórico es brillante, alcanza una conclusión demoledora: se concibe aquella época como de apertura, luminosa, esperanzadora, pero esa concepción popular choca con la evolución disímil entre teatro y cine. El teatro es el receptáculo de los valores tradicionales en contraposición con el cine, que estaba abierto a todo tipo de propuestas. Según el autor, «se dieron la espalda» (pág. 136), parecieron encarnar valores opuestos, y aún hoy parece ser una tendencia, pero con excepciones.

Una de esas salvedades, y que enlaza con la idea de fomento de unas artes mediante otras, es el análisis de Manuel España Arjona, profesor de la Bergische Universität Wuppertal, de *El perro del hortelano*, la obra teatral de Lope de Vega que adaptó al cine Pilar Miró. La aportación del autor es esencial para comprender, por ejemplo, cómo funciona el canon y su construcción. En el caso de Lope de Vega, es llamativo que sus obras apenas se representaran durante el Siglo de Oro, y que su encumbramiento fuese posterior, gracias a la labor de críticos como Menéndez Pelayo. Una canonización a la que contribuyó, asimismo, años después, de manera inesperada, la película de Pilar Miró, que granjeó una gran atención editorial a Lope tras la proyección de *El perro del hortelano* y una «popularización» de todas las obras del autor. Éxito filmico que se ha convertido en pieza esencial de la formación académica de muchos alumnos por encima del texto literario, provocando su «capitalización cultural», entre otras cuestiones.

El último bloque supone una inmersión en las relaciones entre la poesía y el cine, que no son meras adaptaciones, y muestra lo fértiles que llegan a ser los intercambios, no solo la mera transposición. Es una relación absolutamente artística, dinámica y abierta. Luis Bagué, profesor de la Universidad de Murcia, analiza la parte más rebelde del canon, aquella en que relaciona *Arrebato* (Iván Zulueta, 1979) con las obras poéticas de Aníbal

Núñez y Javier Egea. Establece una relación mediante tres metáforas esenciales: la adicción, la casa tomada y el tránsito al otro lado del espejo. Sus conclusiones son la existencia del llamado «canon adicto», aquel en el que confluyen un cine y una poesía de fuertes tintes ideológicos y con ramificaciones en la experimentación con sustancias a lo Charles Baudelaire. Canon, por otra parte, formado en las periferias críticas y sociales, y cuya leyenda se ha visto acrecentada por las muertes prematuras de los tres protagonistas.

Si existe una familia con ciertos aires míticos en la literatura española es la de los Panero. Antonio J. Quesada, profesor de la Universidad de Málaga, disecciona la influencia que ha ejercido el cine sobre la imagen popular de Felicidad Blanch y sus hijos Leopoldo María, Juan Luis y Michi, con la presencia fantasmal del fallecido padre Leopoldo Panero, conocido como el poeta oficial del franquismo. Con minuciosidad y precisión en los datos y argumentos, Quesada analiza la influencia de las películas *El desencanto* (Jaime Chávarri, 1976) y *Después de tantos años* (Ricardo Franco, 1994), que supusieron un antes y un después para los Panero, que son más conocidos por la película que por sus obras. Toda una declaración acerca de la importancia, del impacto del cine, que se convierte, al mismo tiempo, en herramienta de interpretación de las obras literarias de los Panero. Es decir, los Panero no serían los que son sin las películas, un imaginario popular que se construyó con cine, exposición mediática y literatura. Una literatura que, a su vez, influye de manera decisiva en la construcción de la imagen. Sin ella no existirían los Panero como figuras del universo popular, como iconos *pop*.

Si aplicamos una mirada de conjunto, uno de los grandes aciertos de este libro es su disposición ordenada en bloques temáticos, además de su enfoque colectivo, su rigor bibliográfico y la apertura a novedosas fuentes de investigación como las críticas en páginas web. Partiendo así de unos sólidos postulados teóricos y metodológicos, se establecen los fundamentos para el estudio académico de un canon de adaptaciones literarias al cine, que será extenso y de acervo enriquecedor. Así, podrían dejarse atrás las trilladas listas de obras maestras que son adaptaciones de obras literarias para centrarse en un criterio sencillo, pero que muchas veces se olvida: el cine y la literatura se deben a los aciertos y errores respectivos a la hora de narrar una historia nueva, y no a supuestos débitos trazados de antemano. Es tarea de los investigadores —en este libro son ejemplares— romper con esos prejuicios, con cuestiones abstractas y formuladas *a priori*. En lugar de indagarse en lo que el cine *podría* o *debería* hacer con la literatura, convendría analizarse lo que aporta *de facto* cada película, sin obviar, por supuesto, los nuevos elementos que surjan en el proceso, como indica el coordinador del libro en el primer bloque. El objetivo es alcanzar un juicio acerca de la

Carlos G. Pranger

creación final en sí misma. Así, analizar una adaptación, como afirma el profesor Malpartida, consiste en preguntarse si se notan «las costuras» (pág. 50) cuando se importan elementos de otro medio.

A este libro colectivo no se le ven las costuras. Es más, el enfoque y las conclusiones vaticinan una continuación de esta brillante línea de investigación, a la que habría de añadirse otros géneros como el cuento, el ensayo e incluso el microrrelato. Claudio Guillén, uno de los grandes comparatistas españoles, en su aclamado libro *Entre lo uno y lo diverso* citaba a José Ferrater Mora, quien pensaba «que las realidades consideradas por ciertas filosofías como absolutas son en rigor términos finales de ciertas tendencias, nunca alcanzadas de manera total o definitiva» (Barcelona, Tusquets, 2015, pág. 27). Es indudable que *Recepción y canon de la literatura española en el cine* es solo el comienzo de un *hipotexto* que seguirá ofreciendo jugosos *hipertextos* en el futuro.

CARLOS G. PRANGER
Universidad de Almería

Antonio Santos,
Tiempos de ninguna edad. Distopía y cine,
Madrid, Cátedra, 2019.

Este libro de Antonio Santos, profesor de la Universidad de Cantabria, es en buena medida un monográfico sobre literatura y cine. Su autor, especialista consumado en dos de los grandes cineastas japoneses, Kenji Mizoguchi y Yasujiro Ozu, a los que ha dedicado dos espléndidos libros en la misma colección, «Signo e imagen», de la editorial Cátedra, en la que también se inscribe *Tiempos de ninguna edad*, se ha interesado habitualmente por las relaciones entre ambos medios artísticos. En sus múltiples acercamientos a los citados directores, siempre ha estado atento a la procedencia literaria de las películas (varias de ellas basadas en textos prácticamente desconocidos en nuestro país), y dedicó además un estudio a las adaptaciones de nuestra obra cumbre, *El sueño imposible: aventuras cinematográficas de Don Quijote y Sancho* (Santander, Fundación Marcelino Botín, 2006).

En *Tiempos de ninguna edad. Distopía y cine*, precioso título que hace un guiño a su anterior libro, *Tierras de ningún lugar. Utopía y cine* (Madrid, Cátedra, 2017), con el que forma un singular díptico, aborda los orígenes literarios de la extensa filmografía que estudia, dando como resultado nada menos que casi medio centenar de fuentes primarias en la bibliografía. Pero no se trata solo de adaptaciones, sino también del venero de fuentes clásicas que Antonio Santos despliega para relacionarlas con las distopías y, finalmente, con las utopías en un breve capítulo final. Así, por ejemplo, en el apartado que le dedica a *Elysium* termina citando *La Eneida*.

Entre todos estos textos, no podían faltar, naturalmente, los célebres puntales de las distopías literarias, *Un mundo feliz* y *1984*, «imprescindibles por inaugurar la mayoría de las líneas argumentales sobre las que se construyen las novelas y películas de naturaleza distópica» (pág. 12), pero emergen asimismo en sus disertaciones muestras del género menos conocidas como *Nosotros* (1924) de Yevgueni Zamiatin o *El destino de la Tierra* (1982) de Jonathan Schell, y éxitos más recientes como las series *Los juegos del hambre* de Suzanne Collins y *Divergente* de Verónica Roth. Esto confiere al conjunto una gran variedad de referentes y demuestra que el

cine, para construir sus relatos, ha puesto su mirada en textos literarios de muy distinta calidad y trascendencia, sin que esto determine sus logros.

Si ese despliegue sin prejuicios, que constituye una auténtica *summa* de la literatura y el cine distópicos, es muy de agradecer, la otra virtud principal de este libro, en cuanto a sus planteamientos teóricos, es que el autor no concibe *distopía* como antónimo de *utopía*, según podría pensarse precipitadamente. El profesor Santos funda su estudio en la idea, ya expuesta por otros investigadores, de que la distopía constituye, en todo caso, el «reverso tenebroso de la utopía», pero «ambas parten, en su esencia, de unos mismos fundamentos; unas bases comunes que el constructor distópico pervierte y desfigura» (pág. 11). Por eso no todos los textos literarios y filmicos que repasa el autor responden al paradigma de la ciencia ficción, ya que la tiranía como forma de gobierno o «el dolor, el miedo y la opresión» como ejes del relato, no solo proyectan su oscura sombra hacia el futuro, sino que nos hablan del pasado y el presente de la Humanidad. De manera consecuente, en este libro desfilan títulos como *Viva la libertad*, *Tiempos modernos*, *El triunfo de la voluntad*, *Saló o los 120 días de Sodoma* o *El evangelio de las maravillas*, que el lector seguramente no espere en un estudio sobre distopías, y una nueva sorpresa surge cuando encontramos un capítulo sobre «Bestiópolis: la utopía animal», que incluye no solo las adaptaciones de *Rebelión en la granja* y *El planeta de los simios*, sino también *Hormigaz* y *Dinotopía*. Y es que los mismos títulos de los bloques temáticos revelan que este no es un monográfico convencional y que traza una suerte de “Historia Distópica de la Humanidad” a través de la literatura y el cine: «De la eutopía a la distopía», «Distopía: en futuro imperfecto», «Hombres y máquinas», «Noticias de la sociedad biónica», «Demodistopías: la bomba demográfica», «Utopías del milenio», «Germania, año cero», «Ucronía: en tiempos de ninguna edad», el citado «Bestiópolis: la utopía animal», «La humanidad desterrada y «No renunciéis a utopía», estructura que dibuja toda una toma de postura, lejos de la aséptica ordenación por fecha de publicación/estreno que suelen presentar los libros de conjunto semejantes.

En esta línea original que encauza el autor, y en cuanto al modo en que acude a la literatura para explicar las adaptaciones, destaca, por ejemplo, su hábil enfoque de *Starship Troopers* como relato iniciático cargado de ironía. Dado que el filme de Verhoeven se lo tomaron muy en serio sus detractores y realizaron una lectura literal de lo que contaba, Antonio Santos cita muy oportunamente su origen literario, la novela homónima de Robert A. Heinlein, para reajustar la exégesis, ya que es evidente el «tono cínico y paródico» (pág. 172) en el que se inscribe el director holandés. Del mismo modo, a *Bladerunner 2049* no la juzga bajo la alargada sombra del filme de Ridley Scott, sino que valora su personalidad como obra autónoma.

No hay, por tanto, infértiles disquisiciones sobre “origen y decadencia” en el modo en que el autor pone en diálogo las piezas distópicas. De hecho, no suele enjuiciar su calidad y se limita a menudo a orquestarlas (que no es poco) y a trazar su red de relaciones, puesto que su disposición no responde a criterios estéticos (es decir, que el lector buscará en vano una “antología” en este libro), sino a una bien calibrada toma de postura sobre lo que proponen estos textos inquietantes. Así, su concepción de la distopía como «el gobierno de la sinrazón», que remite a «un dominio que se cimenta sobre la mentira y sobre la administración corrompida del poder», de manera que «es perfectamente reconocible por lectores y espectadores» (págs. 11-12), determina una selección de casos que no debe regirse por sus logros en la Historia de la Literatura o del Cine, sino por lo que aportan a la distopía como *concepto* en su variedad de manifestaciones. Y «no se trata de ficciones arbitrarias o caprichosas: la distopía representa el mundo en decadencia; la crisis y el naufragio de la civilización; la distopía del mañana se está construyendo hoy» (pág. 12), lo que no es óbice para que el profesor Santos termine abogando por la búsqueda de la utopía y de la libertad a la luz de este excelente recorrido por la literatura y el cine distópicos que representa *Tiempos de ninguna edad*.

ANA MARÍA ARAGÓN SÁNCHEZ
Universidad de Málaga

**Antonio Jesús Gil González y
Pedro Javier Pardo García (eds.),
Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad.
In honorem José Antonio Pérez Bowie,
Binges, Orbis Tertius, 2018.**

Este libro editado por Antonio J. Gil González y Pedro Javier Pardo anuncia desde su propia portada el homenaje que rinde al profesor José Antonio Pérez Bowie, cuya jubilación en el curso académico 2017-2018 culmina una brillante trayectoria en el área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, concretamente en la teoría y análisis de los discursos literarios y las relaciones entre los medios audiovisuales y la literatura. Dicho volumen se editó sustentado por la labor de dos de los proyectos de investigación nacidos en el seno del GELyC (*Grupo de Estudios sobre Literatura y Cine*) de la Universidad de Salamanca, cuya dirección también ha llevado el nombre propio de Pérez Bowie: *Transescritura, transmedialidad, transfuncionalidad: Relaciones contemporáneas entre literatura, cine y nuevos medios e Intermedialidad, adaptación, transmedialidad en el cómic, el videojuego y los nuevos medios*.

Como fruto de la investigación teórica y metodológica de dichos proyectos hallamos entre sus páginas una síntesis y reescritura de un poso anterior destinado a analizar de manera crítica un conjunto de obras, compendios y repertorios vinculados a la intermedialidad y, especialmente, la transmedialidad. Los editores Gil González y Pardo, quienes conjuntamente elaboran un punto de partida terminológico para presentar los objetivos y el enfoque del libro, firman dos de los artículos («De la transescritura a la transmedialidad: poética de la ficción transmedial» e «Intermedialidad.es: el ecosistema narrativo transmedial» respectivamente) y se ven acompañados de la colaboración de distintos autores: Javier Sánchez Zapatero («Análisis de un repertorio transmedial: Sherlock Holmes en la pantalla»), Vicente Luis Mora («La morfología compleja del transmedia: un estado de la cuestión»), el homenajeado José Antonio Pérez Bowie («En torno a la adaptación como fenómeno intermedial») y Fernando González García («Estudios intermediales y temporalidad: un acercamiento preliminar»). Cierra el volumen José Seoane Riveira, quien en la coda de la obra ofrece un glosario terminológico bajo el título «Breve diccionario intermedial».

Intermedialidad es un concepto que, como el propio Gil González señala en su artículo, no constaba ni consta en el diccionario de uso hace un lustro, si bien está cobrando cada vez más fuerza en el ámbito académico. La red de medios por la cual puede materializarse la narración de una historia está ampliando sus dominios hasta una investigación que cada vez explora territorios más recónditos que están orientados a engrandecer la teoría de la adaptación abarcando narrativas musicales, escénicas, audiovisuales o digitales, así como profundizando en los fenómenos de la expansión transfuncional. Asimismo, conceptos como *intermediación*, *transescritura*, *transmedialidad* o *intermedialidad* se vinculan en un campo de estudio donde no falta el análisis de expresiones creativas durante mucho tiempo denostadas en el mundo académico, como son los cómics o los videojuegos. Estos últimos, de hecho, se han convertido en muy poco tiempo en la viva ejemplificación de un medio autónomo con décadas de cultivo cuya industria ha cosechado un considerable éxito económico al que ahora debemos sumar, mediante reivindicación académica, el cultural y artístico.

En conjunto, la utilidad y valía de este libro surge de la necesidad de aunar la vasta red terminológica y metodológica de estos estudios comparados. El texto y su maquetación, además, evidencian un claro enfoque didáctico que alcanza su expresión simbólica en la disposición de cuadros y esquemas a color, así como en la coda final donde el glosario elaborado por Seoane Riveira supone todo un apoyo para el investigador de la transmedialidad, multimedialidad y remedialidad.

Asimismo, si ya profundizamos en un nivel más concreto de la estructura interna de la obra, señalamos que entre la revisión crítica de los artículos destacados, los lectores e investigadores podrán hallar claridad y fuentes variadas y actuales, así como revisar distintos modelos de intermedialidad, recorrer un panorama de acercamientos metodológicos y repasar de manera esclarecedora el denso bosque terminológico que brinda en esta obra la promesa de un camino para salir de él. No en vano, el propio Pérez Bowie será una de las voces que señale y revise posibles problemas terminológicos sin dejar de recuperar aportaciones más recientes como los estudios de Bárbara Zecchi y Thomas Leicht. Por su parte, otros artículos como los del valioso corpus transmedial sobre el personaje de Sherlock Holmes, de Javier Sánchez Zapatero, o la galería ludonarrativa que expone Antonio J. Gil, arrojan una necesaria luz para la expresión de medios actuales como el cómic o el videojuego en sus facetas estéticas y culturales.

Como recapitulación, no cabe más que señalar la necesidad de obras como esta, especialmente si también cuentan con un enfoque sólido y didáctico, orientado a aclarar y aunar en una síntesis metodológica. Al fin y al cabo, este tipo de estudios comparatísticos poco a poco se consolidan como un pilar académico que sustenta posibles estudios futuros que,

Antonio J. Gil González y Pedro J. Pardo García (eds.), *Adaptación 2.0*.

presumiblemente, irán más allá del análisis del mero soporte y seguirán tratando a los medios como un lenguaje con su propio código y legado estético. No hace tanto que se desvinculó a la literatura como único centro del que partir en narratología, y este homenaje al profesor José Antonio Pérez Bowie, que tanto ha aportado al respecto, es un espléndido ejemplo de ello.

MARTA GARCÍA VILLAR
Universidad de Málaga

Línea editorial, proceso de evaluación y normas de publicación

Trasvases entre la literatura y el cine es una revista de índole académica dirigida a la comunidad investigadora. Su línea temática gira en torno a las relaciones entre la literatura y el cine, y se dedica a explorar las múltiples conexiones entre ambas disciplinas artísticas, especialmente las adaptaciones o transposiciones cinematográficas de textos literarios, la influencia del cine en la novelística, sus vinculaciones temáticas y la reflexión teórica y metodológica sobre el modo de abordar su estudio comparativo, sin establecer jerarquías entre las dos artes ni emplear el equívoco y estéril concepto de “fidelidad” para realizar el análisis.

Dado que estos *trasvases* con el cine afectan a literaturas de todas las épocas y lenguas, y que el diálogo puede establecerse en ambas direcciones (de la literatura al cine, y asimismo del cine a la literatura), aspiramos a generar con esta revista un punto de encuentro multidisciplinar (dirigido en primera instancia a filólogos, pero también, entre otros, a expertos en Cine, Historia del Arte o Traducción e Interpretación) y de carácter internacional para que los investigadores interesados en este ámbito de estudio puedan dar a conocer sus trabajos.

PROCESO DE EVALUACIÓN POR PARES

El Consejo Editorial de la revista se reserva el derecho a una primera revisión de los artículos para comprobar que se ajusten a los criterios temáticos y formales. En el caso de no adecuarse a estos requisitos, se comunicará al autor las razones de la desestimación y se le permitirá enviarlo nuevamente.

Los artículos que sí cumplan con estas normas serán sometidos a una evaluación por pares de doble ciego. La plataforma electrónica OJS en que se aloja la revista será el medio a través del cual serán remitidos los artículos:

<http://www.revistas.uma.es/index.php/trasvases/information/authors>

Se remitirá asimismo copia del trabajo a la dirección de correo electrónico rmal@uma.es, de la que hará acuse de recibo el director de la revista. A continuación, los artículos serán enviados a dos evaluadores y

estos dispondrán de 15 días para emitir los informes, que incluirán estas posibilidades de dictamen:

- a) Aceptación.
- b) Aceptación sujeta a modificaciones.
- c) Rechazo.

En todos los casos, se incluirá una motivación del dictamen, que se hará llegar al autor. Se recurrirá a un tercer evaluador si no se produce la unanimidad y se mantendrá la confidencialidad tanto de autores como de revisores durante todo el proceso.

FRECUENCIA DE PUBLICACIÓN

El Consejo Editorial de la revista se compromete a mantener una regularidad de un número anual a partir de la fecha de su primera publicación.

POLÍTICA DE ACCESO ABIERTO

Esta revista proporciona un acceso abierto inmediato a su contenido, basado en el principio de que ofrecer al público un acceso libre a las investigaciones ayuda a un mayor intercambio global de conocimiento.

COMPROMISO ÉTICO DE LA PUBLICACIÓN

La revista *Trasvases entre la literatura y el cine* basa su código ético en las directrices de buenas prácticas elaboradas por el Committee On Publication Ethics.

COMPROMISO DE LOS AUTORES

Los autores se comprometen a que los artículos presentados sean originales, no incurran en plagio y no se encuentren pendientes de publicación ni aceptación por parte de otras revistas.

Los autores garantizan la veracidad de los datos aportados en el contenido de su investigación y aseguran que todos sus co-autores han contribuido de forma significativa a su elaboración.

Los autores autorizan que su artículo sea sometido a un proceso anónimo de revisión por pares y se comprometen a la corrección de los manuscritos como indiquen los informes de los evaluadores o el Comité de Redacción.

COMPROMISO DE LOS EDITORES

Los editores son responsables del contenido publicado en la revista y de que la aceptación o rechazo de los artículos se realiza exclusivamente de

Línea editorial, proceso de evaluación y normas de publicación

acuerdo con un criterio de calidad y seguimiento de las normas de la publicación, y en ningún caso de acuerdo con criterios discriminatorios de orientación sexual, confesionalidad, ideología, género o nacionalidad.

Los editores deberán velar por la independencia de la revista y de los artículos publicados, por lo que evitarán cualquier conflicto de intereses que pudiera haber entre los autores y el contenido de sus investigaciones, la entidad editora o los evaluadores externos.

Los editores someterán los artículos recibidos (siempre que cumplan con las normas temáticas y formales) a un sistema de arbitraje por pares de doble ciego antes de su publicación, y se garantizará la confidencialidad tanto del autor como de los evaluadores externos.

COMPROMISO DE LOS EVALUADORES POR PARES

La aceptación de participación en la revista como evaluador externo implica el compromiso de remitir el informe del artículo en el plazo indicado de un mes.

Los evaluadores recusarán su participación en el caso de que consideren que pueda producirse un conflicto de intereses y su imparcialidad pueda ser cuestionada.

NORMAS DE PUBLICACIÓN

Declaración de originalidad

Los artículos deberán ser originales e inéditos y no estar pendientes de aceptación en ninguna otra revista.

Idioma

Los artículos serán redactados en español. En circunstancias excepcionales, y previa consulta al Consejo Editorial de la revista, se admitirán artículos en inglés.

Resumen y palabras clave

Precederán al cuerpo del artículo y deberán incluirse obligatoriamente en español e inglés. Cada resumen no podrá sobrepasar los 800 caracteres con espacios, y el número de palabras clave deberá comprender un mínimo de 4 y un máximo de 8.

Datos personales

La primera página deberá incluir el nombre, apellido(s), título del artículo (en español y en inglés), afiliación institucional del autor, correo electrónico y código ORCID. Todos estos datos irán en letra Perpetua 9,

interlineado sencillo y centrados. Estos datos serán eliminados para garantizar el anonimato durante el proceso de evaluación por pares.

Formato y tipografía

Los artículos se enviarán en formato .doc o .docx (Microsoft Word). Los márgenes (izquierdo y derecho, superior e inferior) serán simétricos e irán a 3 cm. La fuente empleada será Perpetua 9, las citas con una extensión mayor de tres líneas irán a 8, sin comillas y sangradas a 1 cm., y las notas a pie de página a 8. El interlineado será, en todos los casos, sencillo y no habrá espaciado adicional entre párrafos. El texto irá justificado.

Se emplearán las comillas bajas «» para las citas textuales y las altas para el resto de usos; en el caso de que haya que recurrir a dos tipos de comillas (cita dentro de cita), en segunda opción se utilizarán las altas «”».

En el caso de las abreviaturas, se mantendrán los usos admitidos por la práctica filológica: p. ej. (por ejemplo), pág. (página), s. pág. (sin página), s. f. (sin fecha), sigs. (siguientes), ed. (editor), coord. (coordinador), trad. (traductor), *vid.* (véase), v. (verso), etc.

Las notas a pie de página, ordenadas numéricamente, se reservarán para incisos explicativos que se consideren imprescindibles por añadir información necesaria para una mejor comprensión del cuerpo del texto. En la medida de lo posible (y salvo que se trate de un estado de la cuestión), se evitará su uso para digresiones y ampliaciones bibliográficas acumulativas y no explicativas.

Los epígrafes irán numerados, en versales y en negrita (sin punto final). Si hubiera subepígrafes, irán en redonda y negrita: **1. PRIMER NIVEL / 1.1.**

Segundo nivel

No podrá incluirse imágenes sujetas a derechos de autoría (salvo que el autor/a aporte los permisos necesarios), exceptuando las capturas de fotogramas de películas, que están contempladas en el derecho de cita, igual que los fragmentos de textos literarios; en este caso, las capturas (siempre justificadas por la argumentación del artículo, no de forma meramente decorativa) irán situadas antes de la bibliografía, bajo la leyenda **IMÁGENES**, y se hará referencia a ellas mediante la indicación (fot. 1, 2...). El máximo de capturas de películas será cinco, y se adjuntarán aparte en formato .jpg (con una calidad suficiente para su óptima visualización).

Extensión

Los artículos tendrán un mínimo de 25.000 caracteres con espacios y no podrán sobrepasar (salvo circunstancias excepcionales y previa consulta

Línea editorial, proceso de evaluación y normas de publicación

al Consejo Editorial de la revista) los 60.000 caracteres con espacios, incluyendo cuadros de texto (si los hubiere) y notas a pie de página.

Citas y referencias bibliográficas

Las citas seguirán la secuencia (entre paréntesis) Autor, año: página/s:

La supuesta “fidelidad” que el cine debe a la literatura no es un criterio adecuado en este ámbito de estudio porque «una película “fiel” es vista como poco creativa, pero una película “no fiel” es una traición vergonzosa al original», de modo que «parece como si el adaptador nunca pudiera ganar» (Stam, 2014: 31).

Si se adelanta el nombre del autor, basta con indicar año y páginas/s:

La supuesta “fidelidad” que el cine debe a la literatura no es un criterio adecuado en este ámbito de estudio porque, según Stam, «una película “fiel” es vista como poco creativa, pero una película “no fiel” es una traición vergonzosa al original», así que «parece como si el adaptador nunca pudiera ganar» (2014: 31).

Las citas superiores a tres líneas se sangrarán (1 cm.), no irán entre comillas, se colocarán con un tamaño de 8 puntos y se dejará un espacio anterior y posterior:

Como indica Peña Ardid,

esta situación lastró, de hecho, no pocos estudios de orden comparatista, que contribuyeron con frecuencia a instaurar jerarquías y rivalidades entre el arte fílmico y el literario, ya que se aplicaron a la búsqueda de *límites expresivos* —más aparentes que reales— y a definir lo que cada sistema artístico podía o no podía “significar”, quedando el cine muy por debajo de la literatura, cuando no bajo su tutela (2009: 21).

Las referencias bibliográficas irán en un apartado final, denominado **BIBLIOGRAFÍA CITADA**, y se ordenarán alfabéticamente (en el caso de que el/la autor/a tenga varios trabajos publicados en un mismo año, se diferenciarán utilizando las letras del abecedario en minúscula tras el año de publicación: 2001a, 2001b...). Las películas no se consignarán en esta bibliografía final.

Este será el formato según el tipo de documento que se esté citando:

Libros

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2000), *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós.

Si se quiere especificar el traductor, se seguirá este modelo:

STAM, Robert (2014), *Teoría y práctica de la adaptación*, trad. de L. Zavala, México, UNAM.

Ediciones de textos literarios

CERVANTES, Miguel de (2001), *Novelas ejemplares*, ed. de J. García López, Barcelona, Crítica.

Capítulos de libro

HERRERA MORENO, José Manuel (2018), «La recepción popular de *La pasión turca* (Antonio Gala/Vicente Aranda)», en R. Malpartida Tirado (coord.), *Recepción y canon de la literatura española en el cine*, Madrid, Síntesis, págs. 81-92.

Si hay dos autores, se seguirá este modelo:

BECERRA SUÁREZ, Carmen y Susana PÉREZ PICO (2010), «La traducción de la intimidad psíquica a la pantalla», en J. A. Pérez Bowie (ed.), *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación*, Universidad de Salamanca, págs. 143-158.

Si hay dos editores o coordinadores, se seguirá este modelo:

TRECCA, Simone (2015), «Falsos amigos en la adaptación filmica del texto dramático: el caso del diálogo», en J. A. Pérez Bowie y P. J. Pardo García (eds.), *Transescrituras audiovisuales*, Madrid, Sial Pigmalión, págs. 157-169.

Si hay más de dos editores o coordinadores, se seguirá este modelo (con la indicación *et al.*):

GUARINOS, Virginia (2010), «El teatro en TVE durante la Transición (1975-1982). Un panorama con freno y marcha atrás», en A. Ansóñ et al. (eds.), *Televisión y Literatura en la España de la Transición (1973-*

Línea editorial, proceso de evaluación y normas de publicación

1982), Zaragoza, Institución *Fernando el Católico*/Diputación, págs. 97-118.

Artículos en revistas

ZECCHI, Barbara (2003), «*Canción de cuna: del papel al celuloide*», *Lecturas: Imágenes. Revista de poética del cine*, 2, págs. 423-437.

Si en la revista hay más de un número por año, se especificará así:

PÉREZ BOWIE, José Antonio (2001), «Teatro en verso y cine: una relación conflictiva», *Anales de la literatura española contemporánea*, 26/1, págs. 317-335.

Artículos disponibles en red

Se seguirá el mismo modelo que para los artículos en revistas, con el siguiente añadido entre corchetes (que valdrá para cualquier referencia a la bibliografía disponible en línea):

MARSÉ, Juan (1994), «El paladar exquisito de la cabra», *El País*, 6.403, s. pág. [En línea: https://elpais.com/diario/1994/11/13/cultura/784681209_850215.html]. Fecha de consulta: 24/05/2015].

Tesis doctorales y otros documentos académicos

CARMONA, Alba (2018), *La comedia áurea en el lienzo de plata: análisis de la recepción de la comedia nueva a partir de sus reescrituras filmicas*, Universidad Autónoma de Barcelona [Tesis Doctoral].