



Trasvases entre la literatura y el cine

2 (2020)

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)

Ana Pascual Gutiérrez (Universidad de Málaga)

Rocío Peñalta Catalán (Universidad de Málaga)

Camila Ramos Lavin (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)

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 Chihaiia (Universidad de Wuppertal)

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)

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-e: 2695-639X.

DOI: 10.24310/Trasvasestlc.vi2

Índice

Monográfico

*La hora de renacer: transhumanidad y posthumanidad
de la literatura al cine*
(coord. por Victoria Aranda Arribas)

Victoria Aranda Arribas, «Presentación»	5
Pedro Javier Pardo, «El mito de Frankenstein en el cine: transmediación y ciencia ficción (<i>Blade Runner</i> y <i>2049</i>)»	9
Anton Giulio Manciono, «¡Vigilad el cielo (y la tierra)! Cosas de este y del otro mundo»	43
Tania Padilla Aguilera, «Philip K. Dick bajo la mirada de Spielberg: <i>Minority Report</i> , una idea, dos narraciones»	59
Antonio Míguez Santa Cruz, «Alteraciones desde el antimundo. <i>La mosca</i> de George Langelaan y David Cronenberg»	83
Carmen Peña Ardid, «Rehacer cuerpos, construir identidades. <i>La piel que habito</i> (Pedro Almodóvar, 2011) y <i>Tarántula</i> (Thierry Jonquet, 1984)» ..	95

Monográfico

Nikos Kazantzakis: trasvases del papel a la gran pantalla
(coord. por Miguel Dávila Vargas-Machuca)

Miguel Dávila Vargas-Machuca, «Presentación»	119
Helena González Vaquerizo, «La adaptación de la <i>Carta al Greco</i> en el <i>Kazantzakis</i> de Smaragdís»	123
Amor López Jimeno, «De la Pasión a la revolución. Kazantzakis reinterpretado por Dassin»	141
Alejandro Valverde García, « <i>Zorba el griego</i> o cuando Nietzsche bailó el <i>syrtaki</i> »	161

Miguel Dávila Vargas-Machuca, «Kazantzakis y Scorsese, dos autores frente a la controversia: *La última tentación (de Cristo)*» 175

Miscelánea

Gemma Suñé Minguella, «Tula sin censura: un recorrido por la “otra versión” del clásico de Miguel Picazo» 211

Alex Pinar, «Àngel Guimerà en el cine japonés: intertextualidad intercultural en la adaptación de Kenji Mizoguchi del drama *Terra Baixa*» 241

Lía Noguera, «La transposición de la literatura y el teatro argentino del siglo XIX al cine del siglo XX: *El último centauro o la epopeya de Juan Moreira* de Enrique Queirolo» 253

David García-Reyes, «Reescrituras en *Soldados de Salamina* o las sendas de la memoria: desplazamientos de la literatura en el cine y en la narración figurativa» 271

Juan Agustín Mancebo Roca, «Una macabra fábula fantástica. *Macario* (Roberto Gavaldón, 1960) a partir de “El tercer invitado” (1950) de Bruno Traven» 315

Lucía González Makowski, «*Zama* y la identidad fragmentada: lectura de una transposición» 325

Enric Mas Aixalà, «Brian Garfield: la violencia como única solución» .. 335

La voz de los creadores

Gabriel Ródenas, «Entrevista a Guillermo Arriaga» 337

Monográfico

La hora de renacer: transhumanidad y posthumanidad de la literatura al cine (coord. por Victoria Aranda Arribas)

VICTORIA ARANDA ARRIBAS

Universidad de Córdoba

imberetumbra@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-2913-3918

Presentación

El nuevo milenio se inauguró bajo la amenaza del temido «efecto 2000». El avance imparable de la tecnología prometía sumergirnos en una nueva realidad distópica, pero, para alivio de muchos y decepción de unos pocos, la vida continuó por el mismo sendero que venía recorriendo durante el Novecientos. Los pronósticos catastrofistas no se cumplieron; y tampoco, al año siguiente, las predicciones de Arthur C. Clark (*El centinela*, 1951) y Stanley Kubrick (*2001: una odisea en el espacio*, 1968).

A decir verdad, los creadores de ciencia ficción del pasado siglo puede que se decepcionaran al asomarse a nuestro presente y ver que los viajes a la luna siguen siendo infrecuentes y que, hoy por hoy, los robots no se han rebelado. Baste recordar que *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (Philip K. Dick, 1968) y su reinención cinematográfica (*Blade Runner*, Ridley Scott, 1982) transcurrían en 2019. Y también quedó bien lejos 1984 de la realidad diseñada por George Orwell (*1984*, 1948). Así pues, parece que la historia de la humanidad va con cierto retraso, aunque aún tenemos por delante una centuria para emular la visión de Dan O'Bannon y Ridley Scott en *Alien: el octavo pasajero* (1979), ambientada en 2122.

Sin embargo, la llegada de la era digital y la omnipresencia de la tecnología han planteado ciertas cuestiones en el ámbito de la evolución

humana, siempre flanqueadas por cortapisas morales. En 1957, el biólogo y eugenista Julian Huxley animaba a nuestra especie a trascenderse a sí misma, para lo cual acuñó la voz «transhumanismo»:

The human species can, if it wishes, transcend itself –not just sporadically, an individual here in one way, an individual there in another way, but in its entirety, as humanity–. We need a name for this new belief. Perhaps *transhumanism* will serve: man remaining man, but transcending himself, by realizing new possibilities of and for his human nature (Huxley, 1957: 17).

Desde entonces, sus postulados han ido ganando adeptos hasta cristalizar en la actual *Asociación Transhumanista Mundial* o *Humanity Plus* (<https://humanityplus.org>), integrada por sujetos de todo el mundo que creen en la evolución del individuo a través del uso ético de la tecnología, o del Transhumanist Party (<https://transhumanist-party.org>). Sus objetivos se cifran en la mejora de la inteligencia y de las condiciones físicas y emocionales, la eliminación del sufrimiento y la enfermedad y la prolongación de la existencia. Garreau (2005) aclara que el transhumanismo ha de culminar en la creación del *posthumano*, un ser cuyas características aventajarán al *homo sapiens* hasta el punto de no poder seguir considerándolo un humano común. *Transhumano* sería, entonces, el nombre que recibirían «those who are in the process of becoming posthuman» (Garreau, 2005: 231-232).

Este monográfico ahonda en dichos conceptos a través del análisis de una serie de obras literarias y filmicas fundadas sobre ellos (ya sea de forma directa o indirecta). En primer lugar, en «El mito de Frankenstein en el cine: transmediación y ciencia ficción (*Blade Runner* y *2049*)», Pedro Javier Pardo (Universidad de Salamanca) toma *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley como piedra de toque para un recorrido por las transmediaciones del moderno Prometeo hasta alcanzar así una definición del mito y perseguir sus huellas en el cine de ciencia ficción, centrandose su análisis en la mencionada *Blade Runner* y su reciente secuela, *2049* (Denis Villeneuve, 2017).

Por su parte, Anton Giulio Mancino (Università di Macerata) explora en «¡Vigilad el cielo (y la tierra)! Cosas de este y del otro mundo» la impronta del relato «Who goes there?» (John W. Campbell, 1938) en el clásico de Christian Nyby *El enigma de otro mundo* (1938) y el *remake* de John Carpenter *La Cosa* (1982). Profundiza después en el término «cosa», verdadero protagonista de estas narraciones, cuya sugestiva indefinición ha funcionado como un fantasma imperioso en la cultura italiana, no solo a través del cine (*Todo modo*, Elio Petri, 1976; *Identificación de una mujer*, Michelangelo Antonioni, 1982; *La Cosa*, Nanni Moretti, 1990; *Buenos días*,

noche, Marco Bellocchio, 2003), sino también dentro de la idiosincrasia política del país («Cosa Nostra»).

Y de Italia viajamos hasta Estados Unidos, donde en 1956 se pudo leer «El informe de la minoría», aparecido en la revista *Fantastic Universe*. Casi medio siglo después, Steven Spielberg lo llevaría a la pantalla en *Minority Report* (2002). Tania Padilla Aguilera (Universidad de Córdoba) («Philip K. Dick bajo la mirada de Spielberg: *Minority Report*, una idea, dos narraciones») examina la metamorfosis fílmica de esta historia. Atendiendo tanto a los perfiles autoriales de los responsables de ambas versiones como a sus implicaciones genéricas, explica cómo las decisiones del maestro estadounidense acaban subvirtiendo el sentido del texto base.

Solo un año después del relato de Philip K. Dick, *Playboy* publicó *La mosca*, ficción escrita por George Langelaan en la que se centra el trabajo de Antonio Míguez Santa Cruz (Universidad de Córdoba): «Alteraciones desde el antimundo. *La mosca* de George Langelaan y David Cronenberg». Como el título deja entrever, se sondea aquí el trasvase del relato al celuloide de la mano de David Cronenberg (*La mosca*, 1986), acudiendo a los estilemas del cineasta para analizar las transformaciones operadas sobre el cuento.

El monográfico se cierra con «Rehacer cuerpos, construir identidades. *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011) y *Tarántula* (Thierry Jonquet, 1984)», artículo que aúna transescritura, transhumanidad y transexualidad. Carmen Peña Ardid (Universidad de Zaragoza) firma un análisis comparativo de la novela de Thierry Jonquet que inspiró a Almodóvar en 2011. Pone el acento sobre el uso del arte plástico en la cinta, subrayando que el director manchego supo diferenciar entre género y sexo, en su afán por «comprender la cárcel que representa para algunos seres habitar un cuerpo no deseado».

En definitiva, este conjunto de ensayos tantea distintas formas de transhumanismo (de los replicantes y los *precogs* de Dick al binomio Vicente/Vera de Almodóvar) y transmedialidad (de la transposición comercial de Spielberg, a la relectura de Cronenberg y a la estela cinematográfica de Frankenstein). Con ello, se contemplan distintas perspectivas desde las que el arte reflexiona sobre el devenir del hombre y sus posibilidades, haciéndose eco, claro está, de los avances tecnológicos del siglo XX. Conviene preguntarse, no obstante, hasta qué punto posturas como las de Huxley y otros transhumanistas no se vieron influidas por la ciencia ficción, género que se fraguó por las mismas fechas. Sin duda, los títulos aquí glosados invitan a transgredir nuestros propios límites en el marco de una realidad que muta día a día. Y si a Roy Batty, como replicante, le había llegado la hora de morir, puede que, en nuestro caso, sea la hora de renacer.

Victoria Aranda Arribas

BIBLIOGRAFÍA CITADA

GARREAU, Joel (2005), *Radical Evolution: The Promise and Peril of Enhancing Our Minds, Our Bodies —and What it Means to Be Human*, Nueva York, Random House.

HUXLEY, Julian (1957), «Transhumanism», en *New Bottles for New Wine*, Londres, Chatto&Windus, págs. 13-17.

**El mito de Frankenstein en el cine:
transmediación y ciencia ficción
(*Blade Runner* y *2049*)**

**The Frankenstein Myth in Film:
Transmediation and Science Fiction
(*Blade Runner* and *2049*)**

PEDRO JAVIER PARDO
Universidad de Salamanca
pardo@usal.es
ORCID ID: 0000-0001-8347-5738

Resumen: Este trabajo explora la presencia de *Frankenstein* en el cine a partir de un marco teórico basado en los conceptos de transtextualidad y transescritura. En su primera parte hace un recorrido por las transmediaciones que han convertido la novela en un mito, con un doble objetivo: en primer lugar, ilustrar el rendimiento del marco teórico y, en segundo lugar, alcanzar una definición del mito frankensteiniano, que se cifra en la dialéctica creador-criatura articulada por tres motivos narrativos y desarrollada en tres mitemas. En la segunda parte el artículo se interroga sobre la presencia de este paradigma en el cine de ciencia ficción y, primero, separa género de mito (lo que permite establecer grados de presencialidad), para luego ocuparse del grado máximo (donde el mito se hace sentir con su dialéctica característica), que se ilustra con el análisis detallado de *Blade Runner* y *2049*.

Palabras clave: transescritura, transtextualidad, architexto, reescritura, transficción, posthumanidad, *Frankenstein*, *Blade Runner*, *2049*.

Abstract: This essay explores the presence of *Frankenstein* in film through a theoretical frame based on the notions of transtextuality and transwriting. The first part is a survey of the series of transmediations which have turned the novel into a myth and entails a double aim: in the first place, to illustrate the efficiency of the theoretical frame and, in the second place, to reach a definition of the Frankensteinian myth, which is anchored in the dialectics between creator and creature, articulated by three narrative motifs and expressed in three mythemes. The second part probes the presence of this paradigm in science fiction and, firstly, it distinguishes between myth and genre (which leaves room for different degrees in this presence), so then it focuses on the highest degree (where the dialectics of myth can be detected), which is illustrated by a detailed analysis of *Blade Runner* and *2049*.

Key Words: transwriting, transtextuality, architext, rewriting, transfiction, posthumanity, *Frankenstein*, *Blade Runner*, *2049*.

1. INTRODUCCIÓN: TRANSTEXTUALIDAD Y TRANSESCRITURA

What is a Frankenstein film? Esta es la pregunta que plantea Shane Denson en la introducción (2014: 27) de la penúltima monografía sobre la progenie filmica de la novela de Mary Shelley, *Frankenstein, or The Modern Prometheus* (1818). Por un lado, este autor admite que no podemos limitarnos a incluir en esta categoría las adaptaciones de la novela de Shelley, pues ya las primeras películas de la Universal que la llevaron al cine fueron mucho más allá de la novela e iniciaron una tradición de lo que Denson denomina *derivaciones* y *desviaciones* de la narrativa fundacional. Pero, por otro lado, reconoce que incluir en esta categoría todas las películas que llevan en el título la palabra *Frankenstein*, empezando por las famosas series de películas no solo de la Universal sino también de la Hammer, nos deja sin «a particular set of narrative events; at most, there is a shared focus on acts of creation and the consequences of such acts, along with a very general thematic exploration of human-technology relations and attendant socio-cultural conflicts» (2014: 30). Si, además, ampliamos el *Frankensteinian cinemath* (Picart, 2003: 1) a títulos de ciencia ficción como *The Thing*, las sagas *Alien* y *Terminator*, o *Blade Runner*, estamos ante lo que Denson denomina *inflationary approach* (2014: 31), pues, en su opinión, expande en exceso el concepto de filme de Frankenstein y lo hace inoperativo, por ocultar o al menos relegar en exceso su historicidad¹. Por ello, descarta esta categoría de mito cinematográfico para el corpus que es su objeto de estudio y sugiere una vía intermedia que lo considera algo parecido a un género (*quasi-generic formation*) por su dinámica de repetición y variación (2014: 34). Desde nuestro punto de vista, la vía intermedia no pasa tanto por unificar el concepto de *Frankenstein film* en una sola categoría (sea esta la de adaptación concebida en términos de fidelidad, de género para dar cabida a la desviación, o de mito que permite un parentesco más lejano), excluyendo por tanto aquellos filmes que no encajan en ella; sino por identificar los diferentes modos en que el potencial corpus cinematográfico frankensteiniano puede relacionarse con el modelo literario.

Para ello, y como ya apunté en un artículo (2005) que el propio Denson comenta en su libro como representativo del enfoque mítico (2014: 32), es fundamental distinguir claramente la novela del mito generado a partir de ella y ser conscientes de que muchas –por no decir la

¹ Caroline Picart cifra este mito filmico en el nacimiento por partenogénesis y la representación de lo femenino como monstruoso: «Two elements bind my previous work to this project: (1) the emphasis on parthenogenetic births (male self-births, such as Frankenstein's birthing of his creature), and (2) the focus on the third shadow, the representation of the female monster and the feminine-as-monstruous, as a crucial site of ambivalence revelatory of tensions regarding gender, power, and technology» (2003: 2). Para este enfoque que incluye en el mito películas de ciencia ficción, véase también, entre otros, Frenzy y Hocker (1994), Clayton (2003) o Pardo (2008).

mayoría— de las películas, han tomado este más que aquella como su punto de referencia. Por ello, hay que estudiar, en primer lugar, el trasvase de la novela a otros medios (no solo el cine sino, como veremos, también el teatro), aunque sin limitarlo a la reproducción y dando cabida a la expansión y la transformación, es decir, contemplando las tres operaciones que he denominado *imitación*, *transficción* y *reescritura* y he estudiado bajo la rúbrica de *transescritura*, esto es, la transferencia o migración de universos diegéticos entre obras, en un trabajo anterior (2018). Y hay que reconocer, en segundo lugar, que este proceso de transescritura ha dado lugar a un mito, es decir, un patrón narrativo recurrente que puede identificarse en productos cuya relación con la novela es ya muy tenue o incluso inexistente. La situación es aún más compleja porque, para muchos, la novela de Mary Shelley es un texto fundacional del género de la ciencia ficción, que no se caracteriza tanto por un patrón narrativo recurrente que pudiera considerarse o confundirse con un mito, sino por una serie de problemas o temas y, sobre todo, por una manera de plantearlos, como veremos más adelante. Ello nos ofrece tres vías de acceso a la fortuna cinematográfica de *Frankenstein* —la novela, el género y el mito— que pueden enriquecerse aún más si atendemos a la tipología genettiana de la transtextualidad (1982) e incorporamos sus conceptos de *intertextualidad*, *hipertextualidad* y *architextualidad*. El primero designa la referencia específica y microtextual (cita, alusión, préstamo); el segundo el modelo macrotextual (*hipotexto*) sobre el que se construye otro texto (*hipertexto*); el tercero la relación de un texto con paradigmas generales o *architextos* (formas, motivos, géneros, mitos), es decir, con cualquier tipo de patrón narrativo, configuración formal o agrupamiento temático que se hace presente en él.

La adaptación cinematográfica de textos literarios es, evidentemente, una forma de hipertextualidad que incluye las operaciones de transescritura que hemos enumerado arriba. En otras palabras, la *transmediación*, es decir, la transferencia de una obra desde un medio a otro, no tiene por qué limitarse a la reproducción de sus contenidos, sino que puede intervenir sobre ellos transformándolos o expandiéndolos, lo que amplía considerablemente el arco de las adaptaciones filmicas de *Frankenstein*. Pero ello no agota su *transmedialidad*, es decir, la copresencia de varios medios en una obra, ya que esta incluye también otras variantes de la transtextualidad genettiana; de forma que una película puede utilizar la novela de Mary Shelley no solo como hipotexto (modelo global), sino también como intertexto (referencias puntuales) o como architexto, y en este último caso puede hacerlo como paradigma genérico (ciencia ficción) o narrativo (mito). Además, tales posibilidades pueden darse de manera aislada o en combinación, de forma que, por ejemplo, una película basada en el hipotexto literario puede desplazarlo architextualmente a otros géneros filmicos diferentes del terror o la ciencia ficción; filmes que utilizan no tanto el hipotexto literario como el architexto filmico generado

a partir de él pueden incluir alusiones intertextuales a la novela; y la architextualidad puede detectarse simultáneamente en la traza del argumento mítico y en el sustrato genérico común. La intersección de todas estas categorías teóricas, por tanto, nos da un instrumental no solo terminológico sino metodológico muy valioso para abordar la posteridad fílmica de *Frankenstein*, de la que nos ocuparemos en la primera parte de este trabajo. Además, nos permite acometer con rigor lo que será su segunda parte, a saber, la espinosa cuestión de la indudable relación que algunas películas de ciencia ficción mantienen con la obra de Shelley más allá de su parentesco genérico.

1. DEL LIBRO AL MITO: *FRANKENSTEIN* TRANSMEDIAL

1.1. Del teatro al cine

La transformación de *Frankenstein* en un mito se debe al teatro antes que al cine: el séptimo arte vendrá a desarrollar en el siglo XX y en la pantalla el proceso que ya se había empezado a producir sobre los escenarios decimonónicos, como demuestra el hecho de que el referente inicial de las primeras transmisiones fílmicas no será la novela de Shelley sino alguna de sus dramatizaciones.

En este sentido, el proceso de mitificación está ligado desde el principio a la transmediación, pues surge del impulso de adaptar el texto literario a un modo de presentación mimético en vez de diegético. Hoeveler (2016: 175-76) explica perfectamente cómo la popularidad de la novela (en 1831 aparece ya una tercera edición revisada) no se debió al éxito de la misma, cuyas ventas en su primera edición de 1818 fueron escasas, sino al de la adaptación teatral que se estrenó pocos años después, en 1823, a una de cuyas representaciones en la English Opera House (puesto que, aunque suele olvidarse, era un musical que incluía canciones) asistió la propia Shelley en compañía de su padre William Godwin el 29 de agosto (Schor, 2003: 63). Tal adaptación era la obra de Richard Brinsley Peake *Presumption; or The Fate of Frankenstein*, que se representó 37 veces en la temporada de su estreno, lo que provocó la aparición de otras adaptaciones ya ese mismo año, como informa Hoeveler². Y el teatro

² «[...] another melodrama which has been lost –Henry M. Milner’s *Frankenstein; or, The Demon of Switzerland* (Royal Coburg Theatre, 18 August 1823– an early version of his later *The Man and the Monster*; Peake’s adaptation of his own earlier adaptation, *Another Piece of Presumption* (Adelphi Theatre, 20 October 1823); and three very light burlesques. It was because of the success of these various theatrical adaptations that a second edition of the novel was commissioned and published in 1823 by Whittaker. And, as William St Clair has noted, “every single night when one of the *Frankenstein* plays was performed brought a version of the story of the manmade monster to more men and women than the book did in ten or twenty years”» (2016: 176). Más adelante añade: «The popularity of the Peake adaptation can be seen in the fact that performances in Great Britain continued throughout the 1820s

seguirá siendo el medio principal de popularización y difusión de la obra a lo largo del siglo XIX, de forma que a esta primera dramatización seguirán la de Henry M. Milner, *The Man and the Monster; or, The Fate of Frankenstein* (1826), y la de John Kerr, *The Monster and the Magician; or, The Fate of Frankenstein* (1826), que, curiosamente, es la traducción inglesa de la versión francesa de la obra de Peake (*Le monstre et le magicien*, 1826). Más tarde llegarán la de William and Robert Brough *Frankenstein; or, The Model Man* (1849), una interesante politización del mito, y la de Richard Henry (pseudónimo de Richard Butler y Henry Chance Newton) *Frankenstein; or, The Vampire's Victim* (1887). Aunque al poco aparece el cine para convertirse en el hábitat natural de Victor y su criatura, ello no ha sido incompatible con la continuidad de las dramatizaciones en el siglo XX, como ha puesto de manifiesto Lavalley (1979), quien menciona la de Peggy Webling (escrita en 1927), la del Living Theatre en 1966 y el musical *The Rocky Horror Show* (Richard O'Brien y Jim Sharman, 1973), y que llega hasta nuestros días. La última es la de Nick Dear, estrenada en el National Theatre en 2011 y, por fortuna, grabada para su difusión en salas de cine. Ello es muy revelador de cómo, si bien es cierto que el medio filmico no ha extinguido las adaptaciones teatrales, su dominio las ha condicionado, como prueba no solo que el acceso mayoritario a esta última haya sido como grabación audiovisual (quien esto escribe pudo verla en un cine de Salamanca en 2018), sino que su director fuera el cineasta Danny Boyle, algo que se deja notar en la puesta en escena.

Esta doble cinematización del *Frankenstein* del National Theatre es un buen testimonio de cómo el advenimiento del cine en el siglo XX ha desplazado al teatro a los márgenes del proceso de transmediación. El cine mudo ya se ocupa tempranamente de la obra de Mary Shelley en tres adaptaciones³, pero la entrada en el medio filmico por la puerta grande se produce con el sonoro y las dos películas de James Whale para la Universal, *Frankenstein* (1931) y *The Bride of Frankenstein* (1935), cuyas notables divergencias de la novela se explican en parte por su inspiración en la tradición teatral. La primera, en efecto, se basa en la adaptación de Webling, a su vez adaptada para el público norteamericano por John L. Balderstone, y en ella se privaba del lenguaje a la criatura, como ya había ocurrido en la primera adaptación de Peake; la segunda se lo devolvía con la propina de un nombre (el del creador, origen de una confusión que se ha hecho endémica), como apunta Tropp (1999: 77); y aparecía la figura del ayudante de Frankenstein que había incorporado también Peake y que se convertirá en una constante. Los hipertextos teatrales se convierten así

and 1830s. The first American performance was staged in 1825, and the French version, *Le monstre et la magicien*, opened in Paris in 1826» (Hoeveler, 2016: 179).

³ Además del *Frankenstein* de la Edison (J. Searle Dawley, 1910), hay dos filmes mudos perdidos, *Life Without Soul* (Joseph W. Smiley, 1915) e *Il monstro di Frankenstein* (Eugenio Testa, 1920).

en hipotexto del primer hipertexto cinematográfico sonoro, o al menos este tiene un hipotexto múltiple (el teatral y el novelesco), lo que explica la lógica transformacional que hace del filme una reescritura en vez de una imitación. La proliferación de secuelas transfuncionales de esta primera película introduce una lógica expansiva hasta crear un ciclo (siete filmes entre 1931 y 1945) en el que la criatura acabará desplazando al creador como protagonista⁴. La dinámica de variación y repetición que introduce la serialidad desarrolla el proceso de mitificación que había iniciado el teatro y que se prolonga con una nueva serie, la de la productora británica Hammer, que se extiende de 1957 a 1974 a lo largo de otras siete películas. En ellas se rehistoriza el mito, aunque en la época victoriana, el creador —ahora más Decadente que Romántico— tendrá primacía sobre la criatura y el color se pondrá al servicio de un erotismo evidente y de unos decorados más llamativos⁵. Después de la Hammer el paradigma mítico continúa su desarrollo filmico en un largo recorrido que puede seguirse en las visiones de conjunto de Tropp (1999), Jancovich (2016), y Friedman y Kavey (2016). Nos limitaremos a apuntar aquí los hitos fundamentales de este que podemos denominar el *Frankenstein* transmedial, con el propósito de ilustrar las diferentes modalidades de transescritura y transtextualidad que hemos apuntado más arriba, y como paso previo a la descripción del paradigma architextual.

1.2. Del siglo XX al XXI

Coincidiendo con el final del ciclo de la Hammer aparecen un grupo de películas que tienen en común el afán de modernizar y renovar un mito cuyos exponentes filmicos han quedado obsoletos, un proceso que Lavalley explica como fruto de la autoconciencia dada por la larga práctica instaurada por la Universal y la Hammer (1979: 278). Sin duda estos filmes pueden reinterpretar el mito de manera más personal y creativa porque este ya está firmemente establecido en el imaginario colectivo, y lo hacen siguiendo una serie de prácticas transescriturales que serán recurrentes a partir de ese momento.

⁴ Dejamos fuera *Abbott and Costello Meet Frankenstein* (1948), que no pertenece propiamente a este ciclo sino a un ciclo diferente en el que estos famosos cómicos se van encontrando con todas las criaturas de las películas de terror de la Universal, en esta primera con Frankenstein, el hombre lobo y Drácula. Hay otra película que continúa la dinámica expansiva creada por la Universal llevándola al siglo XX, *Frankenstein 1970* (Howard W. Koch, 1958), como revela el hecho de que en ella interviene Boris Karloff, aunque interpretando ahora al creador, un descendiente de Victor Frankenstein, en vez de la criatura (como hacía en el ciclo de la Universal).

⁵ Su huella es evidente en una curiosa producción italiana, *La figlia de Frankenstein*, conocida internacionalmente como *Lady Frankenstein* (Mel Welles y Aureliano Lupi, 1971), en la que Joseph Cotten interpreta al barón Frankenstein y Rosalba Neri a su hija.

(1) En primer lugar, podemos detectar el tipo de reescritura *heterodiegética transnacional* (es decir, desarrollada en un universo diegético diferente al del hipotexto, en este caso otro país) observable en *Flesh for Frankenstein* (Paul Morrissey, 1973, conocida en Norteamérica como *Andy Warhol's Frankenstein*), cuya truculencia y morbosidad, tanto en lo referente al sexo como a las vísceras, apunta a los filmes de la Hammer, llevando el comportamiento aberrante que define a su creador a tal extremo que bordea la parodia. Lo más interesante, sin embargo, es el giro político que se le da al mito: el barón Frankenstein es un noble serbio de ideas clasistas y supremacistas que crea tanto un hombre como una mujer con la aspiración de que su copulación dé lugar a una raza superior que solo lo obedezca a él. Además de esa voluntad de *führer*, sus concomitancias con el proyecto nazi se explicitan en el aspecto ario de las criaturas (con la extrema importancia que le da a la nariz) y la música de Wagner que acompaña la creación. El final sugiere que son los vástagos naturales del barón, que han aprendido como *voyeurs* las aberraciones científicas y sexuales de sus padres, los llamados a consumir el proyecto racial y los herederos de la *monstruosidad* paterna.

(2) Si esta película mira a la Hammer, *Young Frankenstein* (Mel Brooks, 1974) se inspira en la Universal, que parodia abiertamente (como se observa ya en la misma fotografía en blanco y negro o la presencia de una serie de escenas clave: la creación, el encuentro con la niña o con el ermitaño ciego) y convierte en comedia, dando lugar a una *transgeneración*. Su carácter heterodiegético viene aquí dado por la trasferencia temporal en vez de espacial: se trata de una *actualización* que lleva el universo diegético original a un contexto contemporáneo. Ello explica la interpretación psicoanalítica que puede vislumbrarse e incide en la *dualidad*: el nieto de Victor Frankenstein, profesor en una universidad norteamericana, puede superar la escisión interna que supone la autorrepresión de sus raíces familiares (por ello pronuncia su apellido Fronk-en-steen) y la represión sexual a que lo somete su prometida, gracias a su criatura, a la que transfiere parte de su inteligencia y de la que obtiene un *aumento* de virilidad, quedando así unidos por una cierta especularidad invertida. Parecidas actualizaciones y transgeneraciones del mito abundan en productos más abiertamente comerciales o incluso de ínfima categoría a partir de los 70, empezando por la inclasificable *Frankenstein on Campus* (Gilbert W. Taylor, 1970), el curioso cruce *-crossover* en inglés, muy cultivado en el ciclo de la Universal— *Dracula vs Frankenstein* (Al Adamson, Samuel M. Sherman, 1971), o el *blaxploitation* *Blackenstein* (también distribuida como *Black Frankenstein*, William A. Levey, 1973); y siguiendo con otras cintas en los 80 y 90, casi todas

herederas de la *sexualización* del mito observable en todos estos filmes de los 70⁶.

(3) Además, una película de la misma época que abunda en esta reinterpretación sexual y convierte el musical teatral que transmedializa en objeto de culto, *The Rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman, 1975), representa lo que podemos denominar el *desplazamiento*, que es una forma de reescritura heterodiegética similar a la actualización en la que simplemente falta la identificación explícita del mito, aunque puede incluir alusiones más o menos sutiles. A la *transgresión* frankensteiniana se añade aquí la transexualidad, que abarca desde el travestismo que domina el vestuario del creador y la estética del filme hasta su promiscua y subversiva bisexualidad. El hecho de que Frankfurter es un «transexual transvestite from Transylvania» y de que Transilvania es un planeta al que retorna el castillo entero con sus moradores al final, acerca el filme de forma lúdica a la ciencia ficción. En esta línea podemos también englobar otras tres películas: *Making Mr. Right* (Susan Seidelman, 1987), que prescinde por completo de alusiones al mito para explotar esa misma veta de la comedia de ciencia ficción con un propósito supuestamente feminista; *Edward Scissorhands* (Tim Burton, 1990), que convierte el mito en un cuento de hadas ambientado en un barrio residencial norteamericano yuxtapuesto de manera imposible con un castillo y un creador que proclaman sus orígenes góticos; y *May* (Lucky McKee, 2002), un relato de inadaptación juvenil y búsqueda de identidad sexual en el que el mito está tan desplazado (hay

⁶ *I was a Teenage Frankenstein* (Herbert L. Strock, 1957) y *Frankenstein Meets the Space Man* (Robert Gaffney, 1965) son las precursoras de esta veta popular claramente reconocible porque el *Frankenstein* del título se refiere a la criatura. Todas ellas transforman a la criatura ahora identificada con el nombre del creador en un género de persona o de película de carácter marcadamente contemporáneo, a veces en otro contexto nacional: tras llevarlo a la adolescencia, a enfrentarse con extraterrestres, a la universidad y a la raza negra, la criatura será prostituta en la paródica *Frankenhooker* (Frank Henenlotter, 1990) y lesbiana en una película a medio camino entre el fantástico y el porno, *Lust for Frankenstein* (Jesús Franco, 1998), *Lady Frankenstein* (España), en el que se inscriben abiertamente *Mistress Frankenstein* (Fred Bacchus, 2000) y *Bikini Frankenstein* (Fred Olen Ray, 2010); se trasplanta en Italia con un carácter marcadamente erótico en *Frankenstein '80* (Mario Mancini, 1972) o en Francia con uno abiertamente cómico en *Frankenstein 90* (Alain Jessua, 1984); incluso será estrella musical hecha de partes de conocidos rockeros en *Rock 'n' Roll Frankenstein* (Brian O'Hara, 1999). Pueden encontrarse más transgenerizaciones cómicas en *Frankenstein: The College Years* (Tom Shadyac, 1991), *Frankenstein and Me* (Robert Tinnell, 1996) y *Billy Frankenstein* (Fred Olen Ray, 1998). Hay otro cruce actualizador en la europea *Los monstruos del terror* (Tulio Demichelli, 1970) y, ya sin actualización, en la cinta de Jesús Franco *Drácula contra Frankenstein* (1972), al igual que en la delirante transgenerización que lleva la criatura al oeste americano *Jesse James Meets Frankenstein's Daughter* (William Beaudine, 1966) o a competir en potencia sexual con Drácula en *House of Bare Mountain* (1962).

una única alusión en el tatuaje de Boris Karloff como la criatura que un personaje secundario exhibe en el hombro) que no aparece en ningún repertorio de filmes frankensteinianos. A ellas se puede añadir el quinto episodio de la sexta temporada de *The X-Files*, significativamente titulado *The Post-modern Prometheus* (1997), un claro homenaje a los filmes de la Universal (el episodio está rodado en blanco y negro) y su construcción social de la monstruosidad que nos recuerda que en nuestro recorrido por el *Frankenstein* transmedial debemos también mirar a la televisión.

(4) En efecto, todas estas películas se inspiran en el architexto más que en el texto fundador, pero, si acudimos a la pequeña pantalla, podemos detectar también en los 70 un retorno al hipotexto literario para construir un hipertexto que se presenta como restauración cinematográfica de la novela original, como se observa ya en el subtítulo del telefilme que inicia esta tendencia: *Frankenstein: The True Story* (Jack Smight, 1973, con la participación de Christopher Isherwood en el guion). La realidad, sin embargo, es que, en vez de una imitación, se trata de una reescritura homodiegética, pues transforma el universo diegético de la novela de Mary Shelley sirviéndose de elementos tomados de la tradición cinematográfica previa (incluido un interesante subtexto sexual en línea con lo que parece ser la reinterpretación dominante en los 70, que aquí se orienta hacia la temática homosexual: al final la historia verdadera resulta ser no la que contó Mary Shelley, sino la que *no* contó). Sí es real el retorno a la novela en otros telefilmes que se anunciaron con fundamento como «the true dramatisation of Mary Shelley's classic novel» (James Ormerod, 1984) o *the real story* (David Wickes, 1992). Y, de manera más engañosa, la estrategia reaparece en la adaptación cinematográfica posiblemente de referencia: *Mary Shelley's Frankenstein* (Kenneth Branagh, 1994). El título llama la atención sobre la presencia de la novela como hipotexto, pero las diferencias son muy llamativas, sobre todo en lo referente a la criatura femenina y la temática de género⁷.

(5) Finalmente, la posibilidad de que *Frankenstein* se haga presente como intertexto se actualiza en otro filme de los años 70, *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1974), donde se cita la primera película de Whale mediante su proyección en un pueblo de la España de posguerra y sirve

⁷ En ello es también heredera, además de *Frankenstein: The True Story*, de otra película más cercana y centrada en Eva, la criatura femenina: *The Bride* (Franc Roddam, 1985), que comparte el carácter homodiegético aunque vagamente victoriano (lo que muestra cómo lo que hemos llamado feminización del mito no se limita a las reescrituras heterodiegéticas), si bien el nombre del creador (Charles Frankenstein) marca distancias tanto con el texto literario (Victor) como con los hipertextos fílmicos (Henry en el ciclo de la Universal, con cuya *The Bride of Frankenstein* puede relacionarse), situándose así en una posición abiertamente architextual.

para explicar así su presencia en la imaginación de una niña. Algo similar, pero ahora con la novela, ocurre en *Remando al viento* (Gonzalo Suárez, 1988), que narra la gestación y escritura de la obra por parte de Mary Shelley y cómo la criatura salta del libro a la realidad para perseguir a su creadora y su círculo. En ambos casos, la presencia intertextual de novela o filme en el nivel metadieético apunta a la presencia del architexto frankensteiniano en el intradieético, y caracteriza ambas obras como el tipo de expansión transfuncional que Saint-Gelais, en su exhaustivo estudio de esta categoría (2011), ha denominado *captura*. Otro ejemplo de este tipo de transfunción es *Frankenstein Unbound* (Roger Corman, 1990), basada en la novela de Brian Aldiss del mismo título.

En los años 70 se produce así una renovación en el tratamiento cinematográfico del mito cuyas líneas maestras se extienden no solo a las décadas finales del siglo XX, sino también a las iniciales del siglo XXI, aunque este también traerá innovaciones propias: un nuevo énfasis en la expansión transfuncional y en la reconstrucción histórica neovictoriana, así como la irrupción de la serialidad televisiva que también expande, aunque en otro sentido. De hecho, lo que podríamos llamar el *Frankenstein* catódico del nuevo siglo ofrece un perfecto compendio tanto de los tres tipos de transescritura transmedial que hemos establecido más arriba como de la sustitución del texto por el architexto:

(1) La *imitación* es evidente en la que es tal vez la ilustración audiovisual más fiel de la novela (como revela la presencia inicial de Walton como receptor del relato oral de Victor), el *Frankenstein* norteamericano de Kevin Connor (2004).

(2) El británico de Jed Mercurio (2007) es una *reescritura* concebida como actualización heterodieética de naturaleza architextual (como revelan los evidentes ecos intertextuales con el ciclo de la Universal), que además completa el proceso de feminización comentado más arriba, pues en vez de añadir una criatura femenina o mujeres empáticas como compañeras del doctor o de la criatura, presenta a una doctora Victoria Frankenstein que accidentalmente resucita a su hijo como criatura.

(3) Esta naturaleza architextual es aún más manifiesta en el *Frankenstein* de Marcus Nispel (2004), pues se trata de una *transfunción* basada en la captura (con unos Victor Helios y Deucalión inmortales, los supuestos modelos en que se inspiró Shelley, moviéndose por una Nueva Orleans contemporánea), además de una transgenerización hacia el relato policial, con una criatura que posee capacidades que lo aproximan al superhéroe.

La transfunción expansiva se hace también evidente en el cine, donde el mito se diluye y es apenas reconocible. Así ocurre cuando penetra en el

territorio genérico del cine de superhéroes retrofuturista y distópico, con claros ecos de la saga *Underworld*, en *I, Frankenstein* (Stuart Beattie, 2014). Reencontramos a la criatura inmortal, pero ahora de vuelta en el género de terror, como un monstruo salvaje en vez de superhéroe en *The Frankenstein Theory* (Andrew Weiner, 2013), que hace un muy interesante uso de la captura. Dos expansiones curiosamente similares ya desde el título, *Frankenstein's Army* (Richard Raaphorst, 2013) y *Army of Frankensteins* (Ryan Bellgardt, 2014), ponen el mito en un contexto bélico pasado, la Segunda Guerra Mundial y la Guerra de Secesión norteamericana, respectivamente, en el que la fabricación seriada de criaturas por un científico fuera de control (identificado como un descendiente de Frankenstein en la primera) amenaza con cambiar el curso de la historia⁸. El cine del siglo XXI también ha practicado la reescritura tanto heterodiegética como homodiegética, aunque con el dominio de la primera en su variante actualizadora. Aquí hay tres filmes de mucho interés que reinterpretan el mito en diferentes direcciones: (1) *Frankenweenie* (Tim Burton, 2012), parodia en blanco y negro los filmes de James Whale en la Universal llevándolos a un territorio genérico sorprendente, el cine de animación de temática infantil (lo que no quiere decir que sea para niños); (2) *Frankenstein* (Bernard Rose, 2015) actualiza el mito, potencia la marginalización e introduce a una compañera del creador que juega un rol maternal con la criatura; (3) *Depraved* (Larry Fessenden, 2019) hace lo mismo, ahora con el trasfondo de la relación paterno-filial entre creador y criatura y de la guerra de Irak cuyas consecuencias traumáticas desencadenan la empresa creadora. Además, *Victor Frankenstein* (Paul McGuigan, 2015) lleva la reescritura homodiegética a ese territorio en que empieza a deja de serlo, la reconstrucción histórica del mito en la época victoriana. El referente no es el texto sino el architekto, como pone de manifiesto la presencia como

⁸ Un antecedente de estas expansiones por la importancia que cobra la dimensión fantástica, monstruosa e incluso futurista que desdibuja o diluye el mito y roza el despropósito, es la película japonesa *Frankenstein Conquers the World* (Ishiro Honda, 1965), también conocida como *Frankenstein vs. Baragon* (siendo este un sucedáneo de la conocida *Godzilla*). También debemos incluir aquí la ya citada *Frankenstein 1970*, protagonizada por un descendiente del doctor Frankenstein, como ocurre con un tercer antecedente, *Frankenstein's Daughter* (Richard E. Cunha, 1958). Hay expansiones posteriores con el mismo énfasis en el científico emparentado con su eminente ancestro y en las aberraciones de la ciencia y los científicos fuera de control, como *Frankenstein's Island* (Jerry Warren, 1981), con un planteamiento que evoca el clásico de H. G. Wells *The Island of Doctor Moreau* (1896); y, repitiendo el motivo de la isla, pero ya en el siglo XXI, *Frankenstein Reborn* (Leigh Scott, 2005). Además, sin parentesco con el doctor Frankenstein, pero en esta misma línea muy cercana a la ciencia ficción o la fantasía con base científica, hay tres actualizaciones: *Frankenstein vs. the Creature from Blood Cove* (William Winckler, 2005), *The Frankenstein Syndrome* (originalmente *The Prometheus Project*, Sean Tretta, 2010) y *Frankenstein vs. The Mummy* (Damien Lee, 2015).

coprotagonista del ayudante Igor, quien encuentra refugio para su marginalidad en el circo (al igual que la criatura en *The Bride*), en la tradición de *Freaks* (Tod Browning, 1932).

Naturalmente, tal reconstrucción está concebida desde la sensibilidad (pos)moderna, por lo que forma parte de la corriente que se ha dado en llamar *Neovictorianismo*, y este *Frankenstein* neovictoriano ha dado sus mejores frutos en la pequeña pantalla. *Penny Dreadful* (John Logan, 2014-2016, 3 temporadas) desarrolla las posibilidades de un cruce de personajes literarios decimonónicos tomados de diferentes obras a los que se hace coincidir al final de la época victoriana⁹. En la línea de acción del doctor Frankenstein tomará protagonismo primero una criatura masculina, Caliban, con clara conciencia de su marginalidad, que reivindica citando de memoria a los poetas Románticos, y luego una femenina, Lily, que es la *new woman* victoriana pasada por el tamiz del feminismo radical. En *The Frankenstein Chronicles* (Benjamin Ross y Barry Langford, 2015-2017, 2 temporadas), un detective neovictoriano, es decir, atormentado por los males del sujeto (pos)moderno, investiga las muertes que lo conducirán a la realidad en la que supuestamente se inspiró Mary Shelley para escribir su novela; la autora aparece como un personaje más de la serie, lo que identifica a esta como una transficción basada en la captura. En ambos casos estamos ante una nueva serialidad televisiva que no se limita a producir episodios autónomos en torno a uno o varios protagonistas, sino ciclos que permiten desarrollar su universo diegético con una extensión y a veces profundidad similar lo que permite una novela, y que se ha convertido así en un factor de revitalización del mito característico del siglo XXI. Ello se ve confirmado por el hecho de que la imitación televisiva de Kevin Connor, si bien comercializada en DVD como como una película de aproximadamente tres horas, fue originalmente emitida como una miniserie de 204 minutos repartidos en 2 episodios; o que el *Frankenstein* de Marcus Nispel, producido nada menos que por Martin Scorsese, era el episodio piloto de lo que aspiraba a ser una serie. De hecho, su guionista, Dean Koontz, trasladaría no solo la trama de la película sino esta voluntad de serialidad a un ciclo de cinco novelas conocidas como *Dean Koontz's Frankenstein*, cuya primera entrega, *Prodigal Son* (2005), apareció justo al año siguiente del filme. Los libros de Koontz, naturalmente, nos recuerdan que la literatura también ha sido territorio abonado para

⁹ El antecesor de este cruce neovictoriano en la gran pantalla es *Van Helsing* (Stephen Sommers, 2004), en el que la criatura aparece esporádicamente, aunque con el marchamo futurista propio de los relatos de superhéroes y el *steampunk*. Su inspiración evidente es la serie de cómics de Alan Moore y Kevin O'Neill *The League of Extraordinary Gentlemen* (1999-2019, cinco volúmenes), cuyo universo fue llevado al cine en la película del mismo nombre (Stephen Norrington, 2003).

transcribir el mito de Frankenstein, aunque ello queda fuera de nuestro alcance en este artículo¹⁰.

1.3. Del texto al architexto

Nuestro recorrido por el *Frankenstein* transmedial confirma la presencia y pujanza del mito más que del libro, como dejan ver las siguientes palabras de Jancovich:

Consequently, it is not that Mary Shelley's novel has ceased to inspire filmmakers. On the contrary, as was suggested at the start of this chapter, the novel's influence may be so dispersed that it is almost impossible to capture. Rather than a narrative of decline, it is therefore the case that the most interesting appropriations are by films that do not explicitly invoke the novel, while those films that explicitly establish a relationship often do so in an uninspired bid for respectability or as a simple exercise in branding (2016: 203)¹¹.

La pregunta a la que conduce esta constatación, naturalmente, es una variante de la que nos hacíamos al principio: ¿qué es lo que comparten todos estos filmes? La respuesta, desde nuestro punto de vista, es sencilla: un architexto generado a partir del hipotexto fundador por sus derivaciones hipertextuales, convertidas a su vez en hipotextos e intertextos de nuevos hipertextos (el caso de las películas de Whale es muy revelador en este sentido). Para describir este architexto solo tenemos que identificar el paradigma que da cabida a los diferentes y sucesivos sintagmas en que se ha encarnado, es decir, un *Frankenstein* architextual. Tal paradigma es un patrón narrativo que gira en torno al

¹⁰ Por acudir solo a ejemplos del siglo XXI, baste citar una de las novelas finalistas del Booker Prize de 2018, *Frankenstein in Baghdad* (Ahmed Saadawi), o a la del prestigioso autor británico Peter Ackroyd, *The Casebook of Victor Frankenstein* (2008). De entre las aproximadamente treinta que declara tener localizadas David Punter (2016), este se ocupa, junto a la ya citada aquí *Frankenstein Unbound* (Biran Aldiss, 1973), de la primera entrega de Koontz, de *Frankenstein's Monster* (Heyboer O'Keefe, 2010) y de *Brother, Frankenstein* (Michael Bunker, 2015). Podemos citar también, por el interés que ofrece su variedad, la recopilación de relatos cortos *The Ultimate Frankenstein* (1992), que Genara Pulido (2017) ha tomado como base para estudiar la pervivencia del mito en la Posmodernidad, aunque dejando de lado otros muchos ejemplos tal vez de más interés. Para la pervivencia del mito en la novela gráfica, véase Murray (2016).

¹¹ La desaparición de la novela como hipotexto la constataba ya Tropp cuando escribía que en la historia de Frankenstein en el cine «theater and film have supplanted the novel as a source of myth» (1999: 39). Jancovich insiste en la misma idea cuando escribe: «Few, if any, of the films that are associated with Mary Shelley's novel were actually an adaptation of this source text. Many are actually adaptations of other sources, such as plays, other films and comic books. They are also rarely even simply adaptations of these other sources but are rather produced in relation to a range of different intertexts» (2016: 191)

personaje que le da nombre –o, mejor dicho, personajes, pues no olvidemos que en el mito la criatura sin nombre se ha apropiado del nombre del creador– y la acción que emana de ellos. El núcleo de tal acción, naturalmente, es la creación artificial de un ser adánico por parte de una figura prometeica, pero lo que la diferencia de mitos creacionales afines como el de Prometeo o Pigmalión, es la dialéctica que pone en marcha entre creador y criatura. Tal *dialéctica* está definida por la *confrontación*, naturalmente heredada del gótico y su dualidad entre héroe y villano, aunque refuncionalizada, esto es, sometida a un proceso de (1) interiorización, (2) domesticación y (3) naturalización: (1) la criatura no es un mero villano ajeno y externo sino un doble o *doppelgänger* del héroe, Victor, tanto de sus luces como de sus sombras; (2) no queda confinada en un remoto y lejano espacio gótico sino que irrumpe en el ámbito doméstico y ordinario del creador; y (3) su creación no tiene una explicación sobrenatural –como en el otro gran mito de la creación artificial, el del Golem– sino racional o científica. Del gótico también ha quedado de forma residual el tercer vértice del triángulo actancial que define al género, la heroína que solía ser su protagonista, de nuevo refuncionalizada: Elizabeth, la prometida de Victor, por una parte, pasa del centro a los márgenes, pero, por otra, encarna de forma pasiva valores alternativos a los del héroe creador, de forma que su silencio acaba siendo una crítica implícita al ego patriarcal y Romántico que la victimiza.

Es posible articular la dinámica oposicional que define la narrativa frankensteiniana en tres motivos fácilmente reconocibles en el texto fundacional: *creación, alienación y rebelión*. Victor da vida a la criatura, pero su rechazo y el de la sociedad la aliena, lo que provoca su rebelión. De manera análoga a cómo la creación empareja a creador y criatura, lo mismo ocurre con la alienación (Victor se aliena primero voluntariamente para crear y luego es alienado por la persecución de la criatura) y con la rebelión (Victor también se rebela contra las leyes no solo humanas sino incluso divinas). Y a cada uno de estos motivos corresponde un mitema que lleva la dialéctica creador-criatura a diferentes territorios o ámbitos, reconocibles en las diferentes actualizaciones del mito: *dualidad, monstruosidad y transgresión*. La primera tiene que ver con el yo individual y se manifiesta tanto en la *escisión* como en la *duplicación*: la discrepancia entre lo externo e interno del creador tiene su reflejo especular –que es también un vínculo de humanidad compartida– en la de la criatura, aunque con los términos invertidos. La segunda es social y se explora en términos de la *marginalización* y *animalización* que hace un monstruo o deshumaniza tanto al que la sufre como al que la perpetra. La tercera es resultado de la *tecnología*, que produce un *empoderamiento* sobrehumano tanto del sujeto que hace un uso inapropiado y disruptivo de ella como de su objeto, al que otorga poderes que lo ponen fuera de todo control. En esta visión de la ciencia, más como amenaza que como promesa, radica,

como veremos, la conexión architextual de *Frankenstein* con la ciencia ficción, aunque en la novela la crítica de la ciencia va unida a la denuncia del ego Romántico; como ambas convergen en la misma matriz de Victor, conviene matizar, como ha hecho Clayton (2003), que se censuran más los excesos y aspiraciones desmesuradas del primero que de la segunda. De esta somera descripción no es difícil concluir que el mito de Frankenstein tiene que ver mucho con la identidad (y su precariedad), lo que explica su permanencia en la modernidad: en su dimensión interior o psicológica, en la social o exterior, y en la biológica o relativa a la especie. En la primera explora lo *humano*, es decir, la especularidad que nos humaniza porque nos permite asumir al otro y su oscuridad como parte de nosotros; en la segunda lo *inhumano*, la marginación que infrahumaniza a sus víctimas y deshumaniza a sus victimarios; en la tercera, lo *posthumano*, es decir, el empoderamiento tecnológico que nos sobrehumaniza, que nos sitúa más allá de los límites de lo humano.

Podríamos ejemplificar este paradigma architextual con algunos de los sintagmas del *Frankenstein* transmedial, pero entonces no tendríamos espacio para abordar ese otro ámbito architextual, el del género de la ciencia ficción, en el que también vamos a rastrear el mito. Deberán bastar algunas consideraciones generales para dar cuenta de las posibilidades que este enfoque permite. La principal es la sustitución, a la hora de estudiar la transmediación, de la dialéctica fidelidad-traición que valora ante todo el primer término por una de repetición y variación que privilegia el segundo, para así concentrarse en cómo sucesivos filmes dan diferentes respuestas a las cuestiones planteadas por el mito. Tal estudio muestra la elasticidad y versatilidad de sus motivos y mitemas, que es lo que explica su constante transescritura y, por ello, su carácter mítico.

(1) La creación puede adoptar las formas y procedimientos más variados, desde lo más rudimentario (la construcción *a mano* de un amigo perfecto, como en *May*) a lo más sofisticado, hasta el punto de requerir un equipo (*Creature from Blood Cove*) o producir *ejércitos* de criaturas; y puede incluso llegar a no ser científica o material sino imaginativa o literaria (*Remando al viento*). La alienación puede explorarse en términos de género (*Making Mr Right*), añadiendo la divergencia de la norma social y moral (*The Rocky Horror Picture Show*) o la explotación sexual (*Frankenhooker*), o políticos (*El espíritu de la colmena*). La rebelión del creador puede tener una causa loable (*Mary Shelley's Frankenstein*) o destestable (*Flesh for Frankenstein*), y la de la criatura puede servirse de poderes sobrehumanos (*I, Frankenstein*) o de unas simples aunque enormes tijeras (*Edward Scissorhands*).

(2) La dualidad se puede dramatizar en la reanimación casera y múltiple de mascotas (*Frankenweenie*), en la transferencia mutua de cualidades (*Young Frankenstein*) o en la proyección de los propios traumas y

desequilibrios (*Depraved*). La monstruosidad puede tener aspecto robótico (los filmes de la Universal) o parecer una horrible deformación congénita (*The Post-Modern Prometheus*), puede incluso estar disfrazada de una belleza que luego va degenerando, como si de Dorian Gray se tratara (*The True Story*). El empoderamiento transgresor intenta vencer a la muerte con transplantes cerebrales (Hammer) o porque implica la resurrección de los muertos (*The Frankenstein Syndrome*), incluso la inmortalidad (*The Frankenstein Theory*), pero también puede suponer la extinción de la raza humana por la amenaza nuclear (*Frankenstein 1970*) o de un virus devastador (*Frankenstein Reborn*).

(3) Además, este corpus tan variado y aparentemente heterogéneo se presta a agrupamientos que permiten establecer interesantes líneas de filiación y estudio. Las categorías transescriturales que hemos aplicado ponen de relieve que las reescrituras siguen más de cerca el architexto que las transicciones, pues la transformación está siempre regulada por la equivalencia, que no es tan importante cuando se trata de expandir o continuar la historia más allá de su final, lo que permite dejar volar la imaginación con mayor libertad. Los desplazamientos que no declaran su filiación con el mito son especialmente valiosos para comprender la dinámica architextual, pues suelen encontrarse más cercanos al architexto que filmes que llevan la palabra *Frankenstein* en el título, lo que las sitúa a medio camino entre imitación y reescritura, reproducción y transformación, por eso en otro lugar me he referido a ellos como *recreaciones* (2018).

(4) Más allá de estas tipologías formales, podemos observar tendencias transversales que historizan el desarrollo del mito: ya hemos apuntado su sexualización y explotación erótica que empieza con la Hammer y es casi una constante hasta finales de siglo XX. Otra muy interesante es la feminización no solo observable en el desarrollo de la criatura femenina (que culmina en *The Bride*, pero empezó ya con el segundo filme de la Universal y continúa en la adaptación de Branagh, pasando por *Frankenstein: The True Story*), sino en la vocalización de la crítica a la ciencia patriarcal desde presupuestos de género, observable en *Making Mr Right*, el *Frankenstein* de Rose o *Depraved*, en las que la mujer adopta un rol maternal; y que en el de Mercurio ha llegado hasta la feminización de la propia ciencia y la utilización del mito para reflexionar sobre la maternidad.

(5) Finalmente, y tal vez lo más importante, pues es nuestra respuesta final a la pregunta con la que iniciamos esta indagación, para que un filme se considere parte del mito frankensteiniano, no tiene que manifestar *todos* los motivos y sus mitemas asociados. Lo determinante es la aparición de la dialéctica creador-criatura en cualquiera de ellos: no hay ninguna

condición más allá de la presencia de estas dos figuras y la dinámica de creación y confrontación que las une, que suele manifestarse en forma de persecución, aunque puede adoptar otras (incluyendo inversiones o subversiones). Nuestra visión es así diferente de la tradicional explicación del mito a través de una serie de invariantes cuya repetición es imprescindible, que la mitocrítica francesa ha desarrollado de manera magistral. Esta visión normativa es insuficiente para dar cuenta del tipo de mito del que nos estamos ocupando aquí, que se presta más a un análisis no tanto de invariantes como de variantes combinables. De su conjugación y, sobre todo, de su mayor o menor número en una obra, surgen diferentes grados de presencia del mito. En su forma plena, el grado más alto, estarán los tres motivos y mitemas (aunque no necesariamente con la misma importancia); en la mínima, habrá al menos uno, la creación (pues este determina las dos figuras cuya dialéctica sí es imprescindible), aunque puede desplazarse fuera del relato y estar así presente *in absentia*; desde luego, puede haber alienación sin rebelión, o rebelión sin alienación; y, por supuesto, puede privilegiarse uno de los mitemas en detrimento de los otros.

2. DEL MITO AL GÉNERO: *FRANKENSTEIN* POSTHUMANO

2.1. Ciencia ficción y posthumanidad

Una vez comprendida la estructura architextual de la trascendencia transmedial de la novela de Mary Shelley, es el momento de abordar su frecuentemente señalada presencia en el cine de ciencia ficción. Para ello, es fundamental entender que el género es también una configuración architextual, pero diferente del mito. Si este se define por un argumento, estructura narrativa o acción, habitualmente en torno a un personaje específico, aquel engloba un conjunto de características no referidas exclusivamente a un personaje o acción específicas, pues pueden incluir también un determinado cronotopo, temas o ideas específicas, una galería de personajes, ciclos o procesos generales, un método o enfoque particular. De hecho, si bien hay géneros que se solapan con el mito, como la ficción policial o la novela picaresca lo hacen con el mito del detective o el del pícaro (lo que no quiere decir que incluso ahí no podamos diferenciar el enfoque mítico del genérico), hay otros como el *bildungsroman*, el *Western*, el *roman à clef* o la novela histórica, donde la ausencia de una estructura narrativa determinada genéricamente deja un margen más amplio a la siempre fructífera interacción de ambas categorías architextuales. Tal es el caso de la ciencia ficción, que se define por su utilización de la extrapolación o especulación científica para racionalizar una presencia extrañante, bien sea en forma de extrañamiento que irrumpe en nuestro mundo contemporáneo, aquí y ahora, o de una visita a un mundo extrañante, que puede ser el nuestro en un futuro distante o uno ajeno en un espacio lejano. Al enfatizar esta presencia extrañante estoy siguiendo la teoría del extrañamiento de base científica y con propósito especulativo y

no simplemente escapista que Darko Suvin denominó *connaissance distanciée* o *cognitive estrangement* en un estudio capital del género (1979), aunque mi formulación dual remite al título del clásico de Robert Heinlein, *Stranger in a Strange Land*. Si el antecedente de los mundos extraños de la ciencia ficción son las utopías y los viajes fantásticos que se remontan a la Antigüedad, pero que Swift vincula a la exploración y especulación científica en el libro III de *Gulliver's Travels* (1726), el de los sujetos extraños naturalizados por la ciencia es sin duda *Frankenstein*. Para muchos historiadores del género, especialmente de habla inglesa (el caso más conocido es el de Brian Aldiss), Mary Shelley es la madre de la ciencia ficción¹². Esta posición privilegiada de *Frankenstein* como texto fundador del género ha tenido la paradójica consecuencia de ocultar cómo el mito que también ha fundado puede estar presente en obras que tienen este parentesco genérico de base.

Detectar su presencia exige, naturalmente, deslindar el paradigma narrativo mítico del ADN genérico, como acabamos de hacer. El problema es que ambos parecen mezclarse en una línea temática de la ciencia ficción que explora el tercer mitema del *Frankenstein* architextual, la transgresión dada por el empoderamiento tecnológico, eso que se ha denominado el *complejo de Frankenstein*: los peligros de la tecnología, provenientes tanto del científico demente como de la rebelión de la máquina, siendo esta encarnada por diferentes variantes de la criatura como inteligencia artificial, desde un simple ordenador o sistema operativo a una figura humanoide (ciborg, robot, androide). Si el extrañamiento científico proporciona el sustrato genérico común, una especie de grado 0 de la presencia architextual de *Frankenstein* en la ciencia ficción, podemos discernir, en primer lugar, un grado 1 representado por ciertos relatos de empoderamiento tecnológico (de nefastas consecuencias), en los que no tiene por qué haber una criatura; y, en segundo lugar, un grado 2 en los que este empoderamiento adopta la forma de la creación artificial, que podemos denominar *relatos de la posthumanidad*. Es aquí donde puede encontrarse el mito que nos eleva al grado 3, pero antes de abordarlo debemos detenemos a clarificar el término *posthumanidad*.

En 2013 Rosi Braidotti publicó un estudio de gran impacto titulado *The Posthuman*, en el que postulaba un posthumanismo filosófico, que ya había sido apuntado o formulado por autores como Ihab Hassan a finales del los 70 o Donna Haraway en los 80, como crítica y superación del antropocentrismo del humanismo tradicional, cuya concepción de lo

¹² El título del primer capítulo de su *Trillion Year Spree* (1986) lo deja ya muy claro: «On the Origin of Species: Mary Shelley». Para Suvin (1979), sin embargo, el autor de referencia es H. G. Wells, y, ciertamente, en este convergen las dos líneas genealógicas indicadas: el extraño como creación científica (*The Island of Dr Moreau*) pero también como extraterrestre (*The War of the Worlds*), y el mundo extraño como evolución distópica del nuestro (*The Time Machine*).

humano basada en jerarquías y dualidades del tipo humano/animal, cultura/natura, individuo/especie, intentaba trascender. Pero, como apunta bien Sara Martín (2021: 6-7), mucho antes de eso, el término *posthuman* había hecho su aparición en la ciencia ficción, concretamente en un relato de H. P. Lovecraft, *The Shadow Out of Time* (1936), en el que se usa para referirse a los alienígenas que reemplazarán al *homo sapiens* y, por tanto, a la sustitución de este por una especie posthumana, sea esta extraterrestre o artificial, es decir, creada por el ser humano. Por ello, si se consulta el *Posthuman Glossary* (2018), David Roden diferencia este posthumanismo que denomina *especulativo* del *crítico*: ambos implican una nueva concepción de lo humano, pero el segundo dirige su crítica al área de la cultura y la política, el primero especula sobre el uso de la tecnología y sus consecuencias para la humanidad: «Speculative posthumanists claim that there could be posthumans: that is, there could be powerful non-human agents that arise through some human-instigated technological process»¹³. Esto es exactamente lo que hace ya dos siglos planteó Mary Shelley en su novela, que puede ser leída desde esta óptica posthumana, algo que Martín cuestiona con razón por su anacronismo (2021: 5, 9-10), pero Mousley hace de manera admirable amparado en la idea de una *prehistoria* de lo posthumano en la literatura anterior a la ciencia ficción (2016: 158-159). Más allá de esta lectura retrospectiva de la obra, es evidente que su criatura es el primer ancestro del sujeto posthumano, es decir, de una creación tecnológica, un ente fabricado por el ser humano, cuya humanidad es objeto de debate y cuya existencia cuestiona los límites de lo humano: ¿es máquina/artefacto, o es una nueva forma de vida/humanidad? De esta manera, tal sujeto tiene un efecto transformador del concepto de humanidad en posthumanidad e incluso plantea –por esa posibilidad que tanto aterra a Victor, la de su reproducción con una compañera– la sustitución de la primera por la segunda. Por ello, Mary Shelley, además de ser para muchos el origen de la ciencia ficción, es la fuente indiscutible de los relatos de la posthumanidad, es decir, su paradigma architextual¹⁴. Y ello no solo en un sentido genérico, es decir,

¹³ Roden añade: «Another way of putting this is to say that posthumans would be “wide human descendants” of current humans who have become non-human in virtue of a process of technical alteration». Estas palabras apuntan de manera más clara que el posthumanismo especulativo no se limita al campo de la ciencia ficción, sino que también se observa en el área de la investigación tecnocientífica conocida como *transhumanismo*, que ha llevado a la práctica las hipótesis de la ciencia ficción y busca la mejora del ser humano tanto en sus capacidades físicas como intelectuales a través de la tecnología (véase Martín, 2021: 7). Agradezco mucho a Sara Martín el haberme permitido leer su artículo antes de ser publicado; las páginas referenciadas son las del texto en Word que me ha hecho amablemente llegar.

¹⁴ Véase Elaine Graham *Representations of the Post/Human*, donde parte de la novela de Shelley para estudiar este tipo de relatos no solo en la ciencia ficción, también en ensayos como el bien conocido de la ya citada Donna Haraway «A Cyborg

Frankenstein como génesis y modelo de la ciencia ficción de temática posthumana; sino también mítico, es decir, *Frankenstein* como origen y patrón de una estructura narrativa en la que la dialéctica creador-criatura ocupa una posición central. Ello permite postular un *Frankenstein* posthumano en la ciencia ficción, que estaría conformado por aquellos relatos de la posthumanidad en los que podemos detectar esta dialéctica: a través de diferentes avatares, la criatura de Mary Shelley se sigue enfrentando a su creador para hablarnos así sobre la posthumanidad.

2.2. El sujeto posthumano: *Blade Runner*

A la hora de diferenciar este ámbito posthumano en la ciencia ficción, nada mejor que empezar asomándonos muy brevemente a una obra en la que la huella mítica de *Frankenstein* no toma la forma posthumana que nos interesa. Me estoy refiriendo a *Solaris* (1961), la novela de Stanislaw Lem, llevada al cine primero por Andréi Tarkovski (1972) y luego por Steven Soderbergh (2002). Lem llama la atención sobre la presencia del mito frankensteiniano en su obra a través de una referencia intertextual indirecta, como es característico del tipo de reescritura que hemos denominado desplazamiento: la plataforma espacial desde la que los científicos investigan el desconocido planeta que da título a la novela se llama *Prometheus*. Esta presencia se activa cuando la proximidad de Solaris tiene la extraña virtud de materializar las fantasías, miedos, obsesiones de los investigadores espaciales, que toman cuerpo en criaturas resucitadas de su pasado, de las que no pueden desprenderse y acaban dando al traste con la misión. El mito se deja sentir no tanto en la mera aparición de estas criaturas, pues no son creaciones tecnológicas sino mentales o fantasmáticas, como en la dialéctica que genera con sus involuntarios creadores; y esta, al menos en el caso del protagonista, posee la dinámica confrontacional que define el mito. De esta manera, si bien el motivo de la creación se ha desplazado tanto que cuesta reconocerlo, los motivos de la alienación y la rebelión, y los mitemas de la dualidad y la transgresión, junto con el cuestionamiento del empoderamiento tecnológico desde el universo femenino que aparecía también en *Frankenstein*, confluyen en una innovadora y original transcritura, a la altura del reconocido talento de su autor. O tal vez no tan original, pues las confluencias con el filme de ciencia ficción *Forbidden Planet* (Fred M. Wilcox, 1956), rescatado por Tropp para el mito frankensteiniano (1999: 56-57), son llamativas.

Manifiesto» (1985), en mitos como el del Golem y en la propia ciencia. Clayton (2003) ha llamado la atención sobre la deuda de este territorio de la ciencia ficción con Shelley: «Contemporary advocates of AI emphasize many of the same things Shelley did: the emotional vulnerability of this new being, its abandonment in a hostile world, existentially alone, its sheer *creatureliness*. Turning its artificial origins from a liability to a virtue, writers and filmmakers focus on what humans owe to the things they create» (86).

Si comparamos las criaturas de *Solaris* con las de una novela publicada solo siete años después, *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968), escrita por otro grande de la ciencia ficción, Philip K. Dick, la diferencia es evidente. Los androides o *andys* Nexus-6 son productos tecnológicos de la Rosen Corporation, robots orgánicos casi imposibles de diferenciar de los humanos, como es el objetivo declarado de la compañía; tanto que hace falta una prueba de empatía (Voight-Kampff Test) para detectar la diferencia. De hecho, el cazarrecompensas de Los Ángeles Rick Deckard que debe retirar a los Nexus-6 escapados, antes de hacerlo debe asegurarse de que la prueba funciona con ellos para poder así detectarlos. La novela es por tanto un relato de la posthumanidad, pues presenta un mundo en el que la tecnología ha dado lugar a una nueva concepción de lo humano que incluye no solo creaciones humanizadas sino humanos deshumanizados. Plantea así una transformación de la humanidad en las dos direcciones que ya estaban sugeridas en Víctor y su criatura: la humanización de la máquina (visible sobre todo en los androides femeninos, la cantante de ópera Luba Luft y Rachael) y la mecanización del ser humano (visible sobre todo en el otro cazarrecompensas, Phil Resch, y en Iran, la mujer de Deckard, con su compulsivo uso de los tres dispositivos tecnológicos que parecen regir la vida de los humanos: la *empathy box*, el *Penfield mood organ* y la televisión). A este respecto, lo más interesante es que la trama de detección tomada del género policial es también de desarrollo personal de su protagonista, que pasa de asesinar androides a empatizar con ellos y abandonar su trabajo, lo que justifica la llamativa descripción de la novela como «a bildungsroman for the cybernetic age» (Galvan, 1997: 414). En este sentido, puede interpretarse su peripecia como la del despertar de la conciencia posthumana, en cuanto que Deckard amplía su concepción de lo humano para incluir no solo a los androides sino incluso a los animales eléctricos: «Electric things have their lives, too» (Dick, 2003: 108). El episodio final en Oregon, en el que parece asumir el papel de Mercer, quien da nombre a la religión del mercerismo, lo convierte, además, en una especie de mesías de la nueva posthumanidad.

La novela Philip K. Dick nos sirve para entender la presencia de lo posthumano en la ciencia ficción, pero, como este breve comentario pone de manifiesto, no la del mito de Frankenstein. Si Lem ilustra el mito sin lo posthumano, Dick ilustra lo posthumano sin el mito. Sin embargo, encontrar una obra en la que convergen ambos no requiere ir muy lejos, basta con acudir a la transmediación de la novela al cine. *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), una de las películas más influyentes en la historia de la ciencia ficción cinematográfica, mantiene la estructura básica de acción y actantes del original literario, pero lo somete a un profundo proceso de reescritura, resultado en gran medida de intervenciones sucesivas en el guion a lo largo de un dilatado período de tiempo que lo fueron alejando

del libro¹⁵. Muchas de las transformaciones específicas que opera, que no tenemos tiempo de anotar, responden a una lógica reescritural de empoderamiento del *replicante* (que es como se denominan ahora los androides Nexus), además de a una romantización de los personajes y trama de la novela. Tal empoderamiento resulta, en última instancia, de la mediación del mito de Frankenstein en el proceso de transmediación, es decir, de la superposición del architexto frankensteiniano sobre el hipotexto de Dick. La superposición es observable en la adición de una serie de escenas a través de las cuales se articula la dialéctica creador-criatura ausente en la fuente literaria, en virtud de las cuales el personaje del replicante Roy Batty (Irmgard Baty en la novela) no solo cobra un protagonismo del que carecía por completo en ella, sino que emerge como sujeto posthumano. Tales escenas son los encuentros entre Batty como criatura con diferentes avatares del creador:

(1) *Encuentro Batty-Chew/Sebastian*. Hannibal Chew es fabricante de ojos para la Tyrell Corporation, de modo que es una especie de subcreador o creador de segundo grado, y su encuentro con Batty tiene la función primordial de poner en marcha la dinámica de confrontación en los mismos términos de persecución del creador por parte de la criatura que adopta en *Frankenstein*. Tal persecución lo llevará luego a J. F. Sebastian, un segundo subcreador por su condición tanto de ingeniero de la misma corporación como de constructor de autómatas y juguetes humanoides con los que intenta mitigar su soledad. El asesinato de ambos prefigura el del creador, pero, además, como este, está al servicio de la reflexión que propone la criatura replicante. Si en el caso de Sebastian está implícita en la marginalidad y las carencias emocionales que este comparte con el androide, en el de Chew, Batty llama la atención sobre los ojos y la visión («If you could see what I have seen with your eyes»), tan importante en todo el filme desde ese plano inicial de una pupila que refleja la ciudad, y que imaginamos pertenece a uno de los replicantes, posiblemente Batty, volviendo a la tierra. Los ojos como símbolo de la agudeza visionaria o metáfora de la lucidez, pero también como lugar del alma (el Voigt-Kampff Test utiliza los ojos), dan cuerpo a la paradoja central de la película de que los no humanos, que no tienen alma, son los que mejor ven a la humanidad, porque son «more human than human», como reza el lema de

¹⁵ Véase Frenzy y Hocker (1994) y Kolb (1997) sobre este proceso, que empieza con Hampton Fancher comprando los derechos de la novela en 1978 (y escribiendo un primer y breve tratamiento de la historia) y prosigue a través de varias productoras y cambios del guion, en el que al final interviene de forma decisiva David Peoples, quien sigue cambiando cosas incluso durante el rodaje. El proceso, como es bien sabido, se extendió a la posproducción: ante las negativas reacciones de las *previews*, se modificó el final y se añadió la voz *over* de Deckard. El montaje original se restituyó primero en el *director's cut* aparecido en 1992 y luego en el *final cut* de 2007.

la Tyrell. Además, en este primer encuentro Batty empieza producir un discurso propio y articulado que lo promoverá a la posición de sujeto posthumano. Llegará incluso a citar un poema de William Blake que remite indirectamente a *Frankenstein* y es, por ello, un marcador intertextual de su presencia architextual¹⁶.

(2) *Encuentro Batty-Tyrell*. El encuentro con Eldon Tyrell, el creador intelectual de los replicantes y, además, dueño y señor de la corporación que en la película sustituye a la Rosen (un detalle importante que apunta a la evolución del creador hacia la figura del magnate o potentado que asume su papel en otras obras), supone la irrupción definitiva de Batty como sujeto discursivo plenamente desarrollado, lo mismo que ocurre con la criatura en su encuentro en el mar de hielo con Victor, en el que hace pensar el androide cuando se dirige a Tyrell como *padre* y *Dios de la biomecánica*. Como en el caso de la criatura, tras sus actos criminales no hay sino una humanidad caída: no son monstruos, sino un reflejo especular de los humanos (como subraya el término *replicante*), atormentados por la angustia de su mortalidad, por la certeza de que la extinción se aproxima, por el deseo de vivir más. La duplicación se extiende también a la alienación, que podemos detectar no solo en las criaturas en perpetua huida sino en el aislamiento del creador en su torre, cuyo interior cobra forma gótica y se antoja por ello equivalente a la buhardilla en la que Victor se aísla del mundo durante su creación. Y es significativo, finalmente, que la destrucción del creador que es el clímax de la rebelión de la criatura se produzca hundiéndole los ojos, la misma forma en que Leon está a punto de matar a Deckard, lo que nos remite de nuevo al tema de la visión y caracteriza tal rebelión como castigo por su ceguera a las consecuencias de su acto de creación. Tal ceguera, que es la de Victor, queda subrayada por la miopía que ponen de manifiesto las enormes y anacrónicas gafas de culo de vaso que luce Tyrell: frente a los ojos brillantes e iluminados de los replicantes, que revelan su visión lúcida respecto a la condición humana, la ceguera o miopía de los humanos.

¹⁶ Como explica Desser (1997: 64-65) en un detallado e iluminador inventario de los paralelismos entre *Blade Runner* y *Frankenstein*, aunque con cierta dispersión y falta de coherencia por el afán de llevarlos demasiado lejos, la forma en que Batty cambia la cita del poema *America: A Prophecy* para hacer que sus ángeles caigan en vez de levantarse sugiere que Batty se identifica con el ángel caído, es decir, con Satán, al igual que la criatura de Shelley, que ha leído *Paradise Lost*, y esta obra es por ello un importante intertexto tanto en *Frankenstein* como en *Blade Runner*. De hecho, Desser argumenta que media la presencia de la primera en la segunda, lo que le lleva a postular que Batty, como la criatura, es tanto Satán como Adán e incluso Eva, en una multiplicación de roles que extiende a Deckard y cuyo exceso nos parece que resta valor a su análisis. Parece más sensato asociar a Batty con Satán, y a Deckard y Rachael con Adán y Eva, expulsados del paraíso al final y listos para fundar una nueva humanidad, como confirmará *2049*.

(3) *Encuentro Batty-Deckard*. Con la muerte del creador, Deckard asume el papel de perseguidor de la criatura que corresponde a Victor al final de la novela de Shelley, para instaurar así en el filme la doble dinámica de persecución que define la dialéctica creador-criatura del mito. Y esa persecución conduce a un encuentro que, a diferencia de la novela, es prolongado y climático, y que termina con Deckard derrotado. Pero, en contra de lo previsible, aunque no tanto si tenemos la novela de Shelley en mente, Batty le perdona la vida y pronuncia antes de morir el memorable monólogo *Tears in the rain*, que completa su proceso de humanización y vocalización discursiva como sujeto posthumano iniciado en el primero de esta serie de encuentros. Y lo hace, muy significativamente, volviendo al tema de su obertura, la visión («I've seen things you people wouldn't believe»)¹⁷; y a la experiencia de la muerte y la pérdida que entraña, como con Tyrell. Pero ahora hay un elemento nuevo respecto a lo ocurrido con este, como es la capacidad de perdonar y aceptar la muerte propia poniendo en valor la vida ajena (esta explicación añadida como voz *over* de Deckard en la posproducción nos parece la mejor) y, por tanto, de evolucionar y alcanzar la humanidad plena, simbólicamente sancionada por la paloma que Batty deja escapar de sus manos al morir, cual alma que abandona su cuerpo. Ello le da una dimensión no solo humana, sino también mesiánica, como portador de un mensaje de amor a todos los seres vivos, tanto los de la vieja como los de la nueva forma de humanidad, y por tanto para la posthumanidad. Esta dimensión es ratificada por la simbología religiosa que Desser detecta perfectamente: su muerte es asociada con la de Cristo por el clavo atravesando su mano y la paloma que representaría no solo su alma sino también el Espíritu Santo (1997: 56). La película transfiere así a Batty la dimensión mesiánica que en la novela poseía Deckard, pero la atención con que este lo escucha y su decisión inmediata de escapar con la replicante Rachael parece sugerir que ha cambiado su forma de ver a los androides y, en ese sentido, ha sido redimido por el sacrificio de Batty para convertirse así él también en un sujeto posthumano, algo confirmado porque a ello sigue el descubrimiento de su propia condición de replicante. Batty es el mesías de los replicantes

¹⁷ Justo antes, y de forma un tanto irónica, Pris se pinta los ojos como si llevara un antifaz y Roy juega con los ojos falsos de Sebastian. Clayton (2003) ve una conexión entre este tema de la visión y la pesadilla de Victor Frankenstein en la novela de Shelley, en la que ojos sin cuerpo lo atormentan, o la importancia de los ojos en el proceso de creación (89). El análisis de Clayton de los paralelismos entre *Frankenstein* y *Blade Runner* (88-91) es muy acertado, pues recoge la conexión arquetipal tanto del relato de la posthumanidad como de la dialéctica creador-criatura.

que muere para salvar/redimir a la (post)humanidad representada por Deckard, quien podemos imaginar es su Adán¹⁸.

De la aparición de la conciencia posthumana en la novela de Dick hemos pasado a la emergencia del sujeto posthumano como resultado de la dialéctica frankensteiniana presente en el filme. En este, siguiendo también al texto fundador, juega un papel importante el elemento femenino, en este caso representado por Rachael. Es ella la que da voz a la crítica de la tecnología y sus negativas consecuencias como víctima femenina de la misma, puesto que ignoraba su condición de androide hasta que Deckard se la descubre, y contribuye a desplazar a los replicantes del rol de victimarios al de víctimas. Rachael cuestiona la separación humano-replicante y afirma que *retirar* a estos es como asesinar a aquellos, lo que hace que Deckard empiece a verse como una máquina de matar y contribuye así a su redención. Rachael es la criatura femenina que Victor no llega a terminar, que ya se había convertido en Eva artificial en *L'Ève future* (Auguste Villiers de l'Isle-Adam, 1886) y hecho su entrada en el cine de ciencia ficción de manera muy temprana con *Metropolis* (Fritz Lang, 1927), muy influyente en *Blade Runner* por la visualización retrofuturista de la distopía urbana. La prole de Evas posthumanas será abundante tras el filme de Scott, como veremos más abajo, en armonía con la

¹⁸ La emergencia del sujeto posthumano, que en literatura debe mucho a los relatos de robots de Isaac Asimov, otro maestro del género, se deja sentir inmediatamente después de *Blade Runner* en *Terminator* (James Cameron, 1984) y *Robocop* (Paul Verhoeven, 1987), que se han relacionado insistentemente con el mito frankensteiniano, pero cuya relación es muy lejana, de grado 1 (al igual que la de otros filmes como *The Thing* [John Carpenter, 1982] o *Alien: Resurrection* [Jean-Pierre Jeunet 1997]). Más cercano (en el grado 2) se encuentra *Bicentennial Man* (Chris Columbus, 1992), basada en *The Positronic Man* (1992), novela del propio Asimov y Robert Silverberg, en la que aparece la figura del creador como Rupert Burns, al que se dirige el robot protagonista Andrew, como ocurre también en *A. I. Artificial Intelligence* (Steven Spielberg, 2001), basada en un relato de Aldiss, donde se narra el encuentro del niño androide David con su creador el profesor Hobby; en ambos casos, sin embargo, los encuentros no llegan a convertirse en dialéctica, pues el énfasis recae en la criatura casi exclusivamente. La presencia de un creador junto a la criatura posthumana no es, por tanto, suficiente para postular tal dialéctica, como no lo es tampoco la promoción de la criatura desde su posición inicial de objeto a la de sujeto; un caso paradigmático de este proceso sin mito frankensteiniano sería *WALL-E* (Andrew Stanton, 2008). La dialéctica, y con ella el grado 3, sí puede encontrarse en dos filmes de ciencia ficción española, una asociación que por su escasez parece un oxímoron: *Eva* (Kike Maíllo, 2011) y *Autómata* (Gaby Ibáñez, 2014), clara heredera de *Blade Runner* en la dinámica de la persecución y el desplazamiento del creador al papel de perseguidor. También puede encontrarse en otros dos filmes españoles que abandonan la temática posthumana para orientar el mito hacia la resurrección: *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011) y *Proyecto Lázaro* (Mateo Gil, 2016).

feminización del mito que hemos constatado en las transmisiones, observable en otro filme de esos mismos años, *The Bride* (1985). En una década que brilla por la ausencia de adaptaciones del hipotexto de Mary Shelley (con excepción hecha del telefilme de bajo presupuesto ya mencionado), solo esta película, junto con *Making Mr. Right* (1987), dan continuidad al mito de Frankenstein en el cine. En tal compañía, no es descabellado considerar *Blade Runner* la expresión más acabada del mismo para así proponerlo, al igual que hice en un trabajo previo (2008), como *el Frankenstein* de los 80; aunque, por supuesto, un *Frankenstein* posthumano.

2.3. El héroe posthumano: *Blade Runner 2049*

Con el salto de la página a la pantalla Batty y los replicantes saltan también de los márgenes al centro y desarrollan su capacidad emocional, intelectual y física, un proceso al que nos hemos referido como empoderamiento del replicante. Pero Batty sigue siendo heredero del villano gótico, como la criatura de Frankenstein, pese a que su discurso y su acción finales le acaban confirmando una cierta dimensión heroica y hasta mesiánica. Ello pone en marcha un proceso de heroicización (similar al que han experimentado otros villanos de origen gótico, el caso más llamativo es tal vez el del Hannibal Lecter de Thomas Harris) que culmina en la secuela estrenada en 2017, *Blade Runner 2049*, con Ridley Scott en la producción, Hampton Fancher en la creación (con la colaboración de Michael Green en el guion) y con la dirección a cargo de Denis Villeneuve (*The Arrival, Sicario, Enemy, Incendies...*). Con este trío de ases la película no podía sino ser otra obra maestra, que en absoluto desdice de su modelo y consigue eso tan difícil que es refutar la verdad universalmente admitida de que segundas partes nunca fueron buenas. El filme conjuga la libertad creativa y de innovación respecto de su hipotexto con la continuidad y el perfecto entendimiento del mismo; y, si bien tal hipotexto es filmico, está enriquecido por la literatura, tanto por el texto de Dick que sirvió de modelo primigenio como por los hipertextos de K. W. Jeter generados por *Blade Runner*. Todos juntos conforman un auténtico ciclo transfuncional, pues se basa en una dinámica expansiva, y transmediático, pues utiliza diferentes medios que incluyen también el video juego y la novela gráfica¹⁹. En este contexto, lo más interesante de *2049* como

¹⁹ Ya antes del estreno de *Blade Runner*, la novela de Dick volvió a publicarse con el título del filme, publicándola como de interés para los fans del mismo, y empezando así la confluencia de ambas en una especie de architexto común, consolidado en una secuela literaria autorizada, pues partió de la película, pero incorporó aspectos de la novela: *Blade Runner 2: The Edge of Human* (1995). A esta seguiría una tercera (1996) y cuarta (2000) entregas, lo que configura una trilogía escrita por K. W. Jeter, amigo de Philip K. Dick, en la que se fusiona la novela de este con la película de Scott, al igual que hará el videojuego *Blade Runner* de 1997. Además, la novela se adaptó al cómic en 1982 (con una versión autorizada y otra paródica), y el filme en 2009. Todo ello convierte *Blade Runner* en una narrativa

transficción es que sigue utilizando architextualmente a *Frankenstein*, colocando la dialéctica creador-criatura en el centro de la película, tanto de su desarrollo argumental como de su estructura actancial: el creador es el protagonista principal de la criatura protagonista, pero esta ahora es más inocente y empática, el creador más alienado y perverso. Se produce así la culminación del proceso de empoderamiento del replicante al convertirlo no solo en sujeto, como en *Blade Runner*, sino incluso en héroe posthumano, y tanto en su variante masculina como femenina. La amenaza para la humanidad ya no proviene de la criatura posthumana sino del creador inhumano o deshumanizado, que es el que asume ahora el papel de villano gótico.

(1) *De Tyrell a Wallace: creación y procreación.* El creador en *2049* carece ya de la dimensión científica que tenía en *Blade Runner* para asumir en exclusiva la de magnate que se apuntaba allí: es el CEO de la corporación que lleva su nombre y ha sustituido a la Tyrell como fabricante de replicantes (o *angels*, como los llama él mismo, jugando así con la intertextualidad miltoniana y religiosa). Niander Wallace es un claro emblema del capitalismo monopolista, multinacional y descontrolado, aunque pasa por filántropo, y en las dos escenas en las que tiene lugar su confrontación con la criatura, primero K pero luego el propio Deckard, aparece destruyendo más que creando: en la primera, a una androide recién nacida, en la segunda a la copia de Rachael clonada para seducir a Deckard²⁰. En este sentido, es muy significativo que la miopía de Tyrell se ha convertido en ceguera y que su rol creador se ha desplazado a otro personaje, Ana Stelline, quien humaniza con los recuerdos que fabrica a los replicantes y los contempla con empatía. Pese a la ausencia de esta dimensión en Wallace, es fácil identificarlo con la figura frankensteiniana en su aspiración prometeica, caracterizada en los mismos términos de obsesión y exceso, empoderamiento y transgresión; pero tal aspiración ya no gira en torno a la creación de vida artificial sino a la capacidad de procreación de la misma, con un móvil económico-político (a saber, los evidentes beneficios y el poder que una nueva generación de androides

transmedia, es decir, un ciclo de imitaciones y expansiones sucesivas architextual, multiautoral y transmedial, cuya última entrega es *2049*, que, además, cuenta con tres precuelas en forma de cortometraje. Estas pueden visualizarse desde *Off-world: The Blade Runner wiki* (https://bladerunner.fandom.com/wiki/Blade_Runner).

²⁰ Lo mismo ocurría en una de las precuelas de *2049*, el corto de Luke Scott (hijo de Ridley Scott) en el que sacrifica a un replicante, en este caso masculino, para demostrar que son inofensivos. La predilección de Wallace en el filme por replicantes féminas apunta a una soterrada misoginia que ha sido un tema recurrente a la hora de analizar *Frankenstein* y su victimización del cuerpo femenino (los asesinatos de Justine y Elizabeth), de la que sacará partido la ya comentada explotación erótica del mito, con su predilección por víctimas (o criaturas) femeninas ligeras de ropa.

capaces de reproducirse le reportarán). Su obsesión por crear replicantes con capacidad reproductiva introduce un nuevo tema que recorre toda la película e incide en su humanización: la capacidad de generar vida (más que de empatía) aparece como la clave de lo humano; la deconstrucción de la dualidad *born/made* formulada por K es ahora donde reside un nuevo salto hacia el sujeto posthumano. Y la frustración de esta aspiración desencadena la persecución de la criatura, del hijo perdido de Rachael y Deckard que contiene en su cuerpo la explicación genética de esa capacidad reproductiva, aunque su búsqueda pasa por Deckard y conduce finalmente a la confrontación con K. Si estos personajes desplazan a la criatura perseguida, la persecución tampoco la realiza directamente el creador, sino que se transfiere a su brazo ejecutor, la replicante Luv (un nombre que sugiere irónicamente *love* pero también el miltoniano *Lucifer*); de forma que su combate final con K es una versión desplazada del enfrentamiento climático entre creador y criatura.

(2) *De Deckard a K: heroísmo posthumano*. Naturalmente, lo más llamativo de 2049 en un primer momento es que un replicante presentado desde el principio como tal asuma el papel de protagonista, no solo de la trama policial que busca al hijo perdido de Rachael y Deckard sino de una trama adicional superpuesta a esta, aunque complementaria, que podemos denominar de los orígenes. En el curso de su investigación, K encuentra indicios para creer que él es ese hijo, lo que no solo le da una identidad como *nacido* y por tanto *humano* que lo saca de la esclavitud y niebla existencial que envuelve a los replicantes, sino como *elegido*, mesías de una emergente y rebelde posthumanidad, con evidentes ecos crísticos (su nacimiento es descrito como *miracle* y tiene que ser escondido para salvar su vida, que transcurre ajena a su destino mesiánico hasta que llega su momento; se crea así un claro paralelismo con la vida de Jesús narrada en la Biblia). Ello le otorga una dimensión heroica que lo convierte no solo en sujeto sino en héroe posthumano, profundizando así en el empoderamiento de la criatura que *Blade Runner* imponía ya sobre *Do Androids*. Este papel heroico se ve reforzado por la superposición de otro architexto ajeno al frankensteiniano, el arquetipo del héroe, particularmente en su actualización caballeresca que va de Perceval el Galés a Amadís de Gaula, articulado en una serie de motivos recurrentes detectables en 2049: (1) los orígenes desconocidos pero extraordinarios que determinan tanto como anuncian el destino heroico (aquí remiten al orfanato de San Diego en el que se crio); (2) el *token* o señal que permite recuperar esos orígenes e identificar al héroe como tal (aquí el caballo de madera con su fecha de nacimiento: 6.10.21); (3) su carácter de elegido para una misión redentora concebida como aventura *guardada* para él (aquí liderar la revolución de los replicantes esclavizados). Este architexto, sin embargo, recibe un tratamiento irónico al final: K no es el hijo de Rachael porque los recuerdos que lo identifican como tal son implantados y

pertenecen a otro, el auténtico mesías; de hecho, a otra, Ana Stelline, lo que añade un giro subversivo del arquetipo heroico al feminizarlo y por tanto alejado del heroísmo tradicional. Ello, sin embargo, no subvierte la posición heroica de K, pues muere para salvar a Deckard y su hija Ana de Wallace y permitir su encuentro: esa era la misión que le estaba reservada y en la que reside su heroísmo. La música de la banda sonora de *Blade Runner* que oímos mientras K agoniza en la nieve es un eco intertextual que vincula los finales de ambas películas, y a K tanto con Deckard salvando a Rachael como con Batty salvando a Deckard. Si no es el mesías, al menos es el apóstol cuyo sacrificio permitirá el advenimiento de la posthumanidad²¹.

(3) *De Rachael a Ana/Joi: posthumanidad aumentada.* El elemento femenino que participa en el mito de Frankenstein desde sus orígenes cobra en *2049* mayor relevancia por la introducción de la temática de la reproducción. La película da cuerpo a la profecía contenida en la intertextualidad miltoniana de *Blade Runner* y convierte a Deckard y Rachael en los Adán y Eva de una nueva posthumanidad en la que la separación entre lo mecánico y lo humano se diluye: Rachael es la primera replicante capaz de crear vida de manera biológica y no artificial; su *criatura* Ana ya no es fabricada sino nacida, lo que impide considerarla como una máquina. Estamos ante una posthumanidad aumentada, y no solo por su capacidad reproductiva sino también por su conciencia política. La dimensión política del filme puede ya intuirse en una soterrada conciencia feminista consistente no tanto en su vocalización reivindicativa como en la feminización del architekto. No solo Rachael y Ana son el alfa y omega de una trama que arranca con la primera madre replicante y se cierra con la hija mesiánica, sino que también está Freysa, líder del *Replicant Freedom Movement*, o Joshi, la jefa de K en la policía, e incluso la asesina Luv. Pero lo más distintivo de la politización del architekto frankensteiniano que caracteriza, junto con su anejió al heroico, su

²¹ El giro irónico a esta trama de los orígenes está sugerido por la rica intertextualidad literaria de que hace gala la película, en la que podemos detectar el mismo neovictorianismo posmoderno que veíamos en las transmisiones del mito frankensteiniano en el siglo XXI. El orfanato Morrillcole contiene evidentes ecos de *Oliver Twist* de Dickens, y Dickens conduce al relato de los orígenes en *Great Expectations*; pero, esta trama identitaria victoriana está contemplada e ironizada a través de la modernidad de Kafka (el K perdido en el laberinto burocrático y existencial de *El castillo*) y la posmodernidad de Nabokov (los malentendidos que son centrales en la trama de *Pale Fire*, el libro de cabecera de K). K as así el depositario de una riquísima intertextualidad literaria que va de la ficción caballeresca a Nabokov, pasando por Dickens y Kafka. Sobre la primera y sus motivos recurrentes que son relevantes en *2049*, véanse, entre otros, Köhler (1970/1990), Stevens (1973), o Cacho Bleuca (1979); y sobre el arquetipo del héroe, naturalmente, Campbell (1968/1972).

tratamiento en *2049* es llevar la rebelión del plano individual o existencial al colectivo de clase y no de género, para convertirla en una revolución contra la esclavitud, la opresión y la segregación de tintes racistas y supremacistas (observables en el apelativo despectivo que se utiliza contra los replicantes: *skins*). «A revolution is coming», declara Freysa, y así lo anticipa una de las precuelas del filme, el corto de animación manga, donde el *blackout* provocado por los replicantes tiene similares fines políticos (el que se centra en el replicante Sapper Morton muestra la opresión y el racismo). En esa capacidad de lucha, de hecho, radica también su nueva y aumentada posthumanidad, como ponen de manifiesto las palabras de Freysa: «Dying for the right cause is the most human thing we can do». Y así lo dramatiza no solo el sacrificio de K, sino el de Joi, la mujer hologramática o virtual generada por un programa informático, digital en vez de robótica, pero que adquiere identidad y humanidad a partir de lo que parece su amor verdadero –pese a programado y de contornos claramente patriarcales– por K. Joy aumenta la posthumanidad en un tercer sentido: lleva lo posthumano a la esfera de la realidad aumentada por la que, tal vez, discurran sus caminos en el futuro²².

CONCLUSIÓN: CONTINUARÁ...

Si Rachael es capaz de crear vida mediante la procreación biológica y Ana lo hace mediante la creación artística (recordemos que su labor no es muy diferente de la de un autor que inventa historias para dotar de biografía y recuerdos a los replicantes), ambas nos remiten a los territorios en los que el mito de Frankenstein parece haberse implantado firmemente en la ciencia ficción filmica del siglo XXI. Su segunda década, muy fructífera en transmisiones tanto cinemáticas como televisivas, tal y como hemos visto, lo ha sido también en relatos frankensteinianos de

²² El antecedente inmediato de Joi es Samantha, el sistema operativo que protagoniza *Her* (Spike Jonze, 2013), donde se utiliza al margen de conexión alguna con el mito de Frankenstein para explorar la naturaleza del amor. Esta conexión sí existe en *Transcendence* (Wally Pfister, 2014), donde la criatura se convierte en un sistema operativo en el que el creador vacía o descarga su cerebro/identidad (el proceso de duplicación o especularidad llevado al extremo, aquí vinculado con el de resurrección), dando lugar a una combinación de inteligencia artificial e inteligencia humana (planteando las consabidas preguntas sobre monstruosidad o humanidad), que nos conduce al mismo territorio de la posthumanidad (en el que se exploran las consecuencias perniciosas de la tecnología sin control). Ciertamente la fusión creador-criatura en un ente no corporal da un giro novedoso a los motivos del mito, pero se exploran igualmente los tres mitemas de *Frankenstein* y se incluye la crítica femenina al complejo de Frankenstein. Naturalmente, la dramatización de este complejo en la creación de un superordenador que acaba estando fuera de control remiten a un filme capital en la historia de la ciencia ficción cinematográfica *2001: A Space Odyssey* (Stanley Kubrick, 1968), basado en los relatos de Arthur C. Clarke (especialmente «The Sentinel», 1951).

temática posthumana: *The Machine* (Caradog James, 2013), *Ex Machina* (Alex Garland, 2014), *Uncanny* (Matthew Leutwyler, 2015) y *Morgan* (Luke Scott, 2016). Todos ellos, que no podemos comentar en detalle aquí por obvias razones de espacio, tienen en común la feminización del mito: en tres de ellos la criatura es femenina y en el cuarto (*Uncanny*) hay una mujer que triangula la dialéctica creador-criatura porque se centra en la posibilidad de reproducción posthumana, que al final se hace efectiva en un embarazo. Este interés en la reproducción que tan importante es en *2049* también aparece en una película de ciencia ficción posterior a esta, pero no de temática posthumana, y por tanto con un parentesco más lejano o de menor grado. Me refiero a *High Life* (Claire Denis, 2018), donde aparece una doctora de claros ecos frankensteinianos en su compulsiva y prometeica persecución de la reproducción biológica («I am devoted to reproduction», dice en cierto momento) a bordo de una nave espacial sin destino ni futuro claros. A diferencia de esta última, todas las anteriores giran en torno a la dialéctica creador-criatura, cada una añadiendo un énfasis o temática distintivos.

Si en *Uncanny* es la reproducción, *The Machine* insiste en la resurrección, con el cerebro como lugar de la memoria y la identidad, más la transformación de la criatura en una sofisticada arma de guerra; esto último ocurre también en *Morgan*, en la que, además, el tema de la humanidad de la criatura se vincula al de la relación paterno-filial, la educación y el debate entre lo natural y lo cultural; finalmente, en *Ex Machina*, cobra primacía la temática de género, con el mito de Pigmalión más que el de Prometeo como intertexto, y con una criatura concebida como *femme fatale*, víctima al tiempo que verdugo de un villano gótico que es su creador. A este (Nathan) y su criatura femenina (Ava, una evidente variante de *Eva*), se les une un tercero en discordia (Caleb), que es invitado como testigo para ponerla a prueba e introduce un esquema triangular en la dialéctica creador-criatura, lo que nos remite al triángulo gótico que estaba también en *Frankenstein*, aunque con interesantes matices aquí. A los temas prometeicos e identitarios habituales se añaden cuestiones de género: los estereotipos patriarcales (la mujer que utiliza su belleza para manipular como único recurso, la mirada masculina que comodifica a la mujer), la explotación sexual (por parte de un creador narcisista que abusa de las androides femeninas, especialmente su criada Kyoko) y el empoderamiento femenino (la liberación final del sometimiento al creador y la autoafirmación o independencia que supone prescindir también de Caleb).

Ex Machina es posiblemente la exploración más original y sofisticada del *Frankenstein* posthumano en la pasada década, junto con una serie de TV que lo lleva en una dirección radicalmente diferente, *Westworld* (Jonathan Nolan y Lisa Joy, 2016, 3 temporadas hasta el momento). En ella el creador aparece caracterizado como autor y la dialéctica creador-criatura sirve para articular una reflexión sobre la narrativa y la ficción, lo que da

como resultado lo que podríamos calificar como un *Frankenstein* meta. Esta dialéctica aquí está encarnada por Robert Ford, interpretado por Anthony Hopkins, el creador del parque temático Westworld habitado por cientos de androides que permiten a sus usuarios vivir y no solo leer o ver historias de ficción²³; y por Bernard Lowe, su ayudante, que va a descubrir que es su criatura en el desarrollo de la primera temporada. La dimensión metaficcional de esta dialéctica, que ha estudiado acertadamente Miguel Sebastián (2018), está muy bien expresada por el cartel en el que Ford aparece moviendo los hilos de Bernard como si este fuera un títere, y es explorada en muchas reflexiones y referencias a la narrativa y la ficcionalidad a lo largo de la primera temporada. En ella Ford aparece como autor de la narrativa maestra que rige las micronarrativas de cada androide, que solo se desvela del todo en la segunda temporada, muy inferior en calidad a la primera; y que en la tercera sale del parque temático para transferirse a un gigantesco ingenio de inteligencia artificial, Roboam, capaz de predecir el futuro de todos los habitantes del planeta y fabricado por los hermanos Serac. La reflexión metaficcional se extrovierte para aplicarse al mundo real y presentar a los seres humanos como personajes de una narrativa maestra controlada ahora por Engerraund Serac, que adopta así el rol frankensteiniano de Ford, lo que equipara humanos a androides. El regreso de Bernard al parque temático al final hace pensar que la serie volverá a sus orígenes en la siguiente temporada. Pero, sea como fuere, nos permite cerrar este ya excesivamente largo trabajo con la única conclusión posible: *Continuará...*

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALDISS, Brian (1986), *Trillion Year Spree*, London, Gollancz.
- BRAIDOTTI, Rosi (2013), *The Posthuman*, Cambridge, Polity Press.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel (1979), *Amadís: heroísmo mítico y cortesano*, Madrid, Cupsa/Universidad de Zaragoza.
- CAMPBELL, Joseph (1972 [1968]), *The Hero with a Thousand Faces*, Princeton, Princeton UP.
- CLAYTON, Jay (2003), «*Frankenstein's* Futurity: Robots and Replicants», en E. Schor (ed.), *The Cambridge Companion to Mary Shelley*, Cambridge, Cambridge University Press, págs. 84-99.
- DENSON, Shane (2014), *Postnaturalism: Frankenstein, Film, and the Anthropological Interface*, Bielefeld, Transcript.
- DESSER, David (1997), «The New Eve: The Influence of *Paradise Lost* and *Frankenstein* on *Blade Runner*», en J. B. Kerman (ed.), *Retrofitting Blade*

²³ En realidad, la idea estaba ya planteada en una película del mismo título (en español *Almas de metal*) estrenada en 1973, dirigida por Michael Crichton y protagonizada por Yul Brynner, pero en la que tanto la dialéctica creador-criatura como la reflexividad metanarrativa están ausentes.

- Runner. Issues in Ridley Scott's "Blade Runner" and Philip K. Dick's "Do Androids Dream of Electric Sheep?"*, Madison, The University of Wisconsin Press, págs. 53-65.
- DICK, Philip K. (2003 [1968]), *Do Androids Dream of Electric Sheep*, London/Gollancz, SF Masterworks.
- FRENTZ, Thomas S. y Janice HOCKER RUSHING (1994), «The Frankenstein Myth in Contemporary Cinema», en W. L. Nothsine, C. Blair y G. A. Copeland (eds.), *Critical Questions: Inventions, Creativity, and the Criticism of Discourse and Media*, New York, St Martin's, págs. 155-182.
- FRIEDMAN, Lester D. y Allison B. KAVEY (2016), *Monstrous Progeny: A History of the Frankenstein Narratives*, New Brunswick, Rutgers UP.
- GALVAN, Jill (1997), «Entering the Posthuman Collective in Philip K. Dick's *Do Androids Dream of Electric Sheep?*», *Science Fiction Studies*, 24/3, págs. 413-429.
- GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- GRAHAM, Elaine L. (2003), *Representations of the Post/Human*, New Brunswick, Rutgers UP.
- HOEVELER, Diane Long (2016), «Nineteenth-Century Adaptations of *Frankenstein*», en A. Smith (ed.), *The Cambridge Companion to Frankenstein*, Cambridge, Cambridge University Press, págs. 175-189.
- JANCOVICH, Mark (2016), «*Frankenstein* and Film», en A. Smith (ed.), *The Cambridge Companion to Frankenstein*, Cambridge, Cambridge University Press, págs. 190-204.
- KERMAN, Judith B. (ed.) (1997), *Retrofitting Blade Runner. Issues in Ridley Scott's "Blade Runner" and Philip K. Dick's "Do Androids Dream of Electric Sheep?"*, Madison, The University of Wisconsin Press.
- KÖHLER, Erich (1990 [1970]), *La Aventura caballescica: ideal y realidad en la narrativa cortés*, Barcelona, Sirmio.
- KOLB, William (1997), «Script to Screen: *Blade Runner* in Perspective», en J. B. Kerman (ed.), *Retrofitting Blade Runner. Issues in Ridley Scott's "Blade Runner" and Philip K. Dick's "Do Androids Dream of Electric Sheep?"*, Madison, The University of Wisconsin Press, págs. 132-153.
- LAVALLEY, Albert J. (1979), «The Stage and Film Children of *Frankenstein*: A Survey», en G. Levine y U. C. Knoepfelmacher (eds.), *The Endurance of Frankenstein: Essays on Mary Shelley's Novel*, Berkeley, University of California Press, págs. 243-280.
- MARTÍN, Sara (2021), «Retrospective Posthumanism: *Frankenstein* According to Our New Vocabulary», *Hélice*, 30 (en prensa).
- MOUSLEY, Andy (2016), «The Posthuman», en A. Smith (ed.), *The Cambridge Companion to Frankenstein*, Cambridge, Cambridge University Press, págs. 158-172.
- PARDO, Pedro Javier (2005), «Beyond Adaptation: *Frankenstein's* Postmodern Progeny», en M. Aragay (ed.), *Books in Motion*:

- Adaptation, Intertextuality, Authorship*, Amsterdam, Rodopi, págs. 223-42.
- PARDO, Pedro Javier (2008), «From *Blade Runner* to *Solaris*: Covert Adaptations of Mary Shelley's *Frankenstein* in Contemporary Cinema», en F. García Bermejo (ed.), *Multidisciplinary Studies in Language and Literature: English, American and Canadian*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, págs. 247-57.
- PARDO, Pedro Javier (2018), «De la transescritura a la transmedialidad: poética de la ficción transmedial», en A. Gil González y P. J. Pardo (eds.), *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad*, Binges, Éditions Orbis Tertius, págs. 41-92.
- PICART, Caroline Joan S. (2003), *Remaking the Frankenstein Myth on Film: Between Laughter and Horror*, Albany, State University of New York Press.
- PULIDO, Genara (2017), *El Frankenstein de Mary Shelley y su descendencia literaria*, Vigo, Academia del Hispanismo.
- PUNTER, David (2016), «Literature», en A. Smith (ed.), *The Cambridge Companion to Frankenstein*, Cambridge, Cambridge University Press, págs. 205-218.
- RODEN, David (2018), «Speculative Posthumanism», en R. Braidotti y M. Hlavajova (eds.), *Posthuman Glossary*, London, Bloomsbury Academic.
- SAINT-GELAIS, Richard (2011), *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil.
- SCHOR, Esther (2003), «Frankenstein and Film», en E. Schor (ed.), *The Cambridge Companion to Mary Shelley*, Cambridge, Cambridge University Press, págs. 63-83.
- SCHOR, Esther (ed.) (2003), *The Cambridge Companion to Mary Shelley*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SEBASTIÁN MARTÍN, Miguel (2018), «All the Park's a Stage: *Westworld* as the Metafictional *Frankenstein*», *ES Review. Spanish Journal of English Studies*, 39, págs. 52-67.
- SMITH, Andrew (ed.) (2016), *The Cambridge Companion to Frankenstein*, Cambridge, Cambridge University Press.
- STEVENS, John (1973), *Medieval Romance: Themes and Approaches*, London, Hutchinson.
- SUVIN, Dark (1979), *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven, Yale University Press.
- TROPP, Martin (1999), «Re-creating the Monster: *Frankenstein* and Film», en B. Tapa Lupack (ed.), *Nineteenth-Century Women at the Movies: Adapting Classic Women's Fiction to Film*, Bowling Green, Bowling Green State University Popular Press, págs. 23-77.

Fecha de recepción: 08/06/2020.

Fecha de aceptación: 25/07/2020.

¡Vigilad el cielo (y la tierra)! Cosas de este y del otro mundo¹

Watch the Skies (and the Earth)! Things From In and Out Of This World

ANTON GIULIO MANCINO

Università degli Studi di Macerata (Italia)

antongiulio@virgilio.it

ORCID ID: 0000-0001-9305-0039

Resumen: ¿Cuáles y cuántas «Cosas» han atestado la literatura y el cine de ciencia ficción, comenzando por el relato «Who Goes There?» de John W. Campbell y la primera película, *El enigma de otro mundo*, basada en este mismo, a cargo de Christian Nyby y Howard Hawks, y después versionada por John Carpenter con el simple título de *La Cosa*? ¿Y cómo se llega al cuadro histórico-político de la Italia de los años setenta a través del filtro de la ciencia ficción? ¿Por qué, por ejemplo, la Italia marcada por el poder mafioso («Cosa Nostra») y por el terrorismo se convierte en el espacio funcional privilegiado del «paradigma de la cosa»? A desentrañar el fantasma imperioso de estas oscuras, a veces concomitantes «Cosas» italianas, duraderas, insidiosas, se encomienda el presente artículo.

Palabras clave: adaptación filmica; John W. Campbell; John Carpenter; «Who Goes There?»; *La Cosa*.

Abstract: What and how many are the «Things» that have crowded science fiction literature and cinema, beginning with the story «Who goes there?», by John W. Campbell, and the first film, *The Thing from Another World*, extracted from this book by Christian Nyby and Howard Hawks and, after that, the remake by John Carpenter with the simple title *The Thing*? And how do we get to the historical-political chart of Italy in the 70s through the filter of science fiction? Why, for example, the Italy marked by the mafia power («Cosa Nostra») and terrorism becomes the privileged functional space of the «thing paradigm»? This paper is entrusted unravel the imperious ghost of these dark, sometimes concomitant, enduring, insidious, Italian «Things».

Keywords: film adaptation; John W. Campbell; John Carpenter; «Who Goes There?»; *The Thing*.

¹ La traducción del artículo, redactado originalmente en italiano, ha sido efectuada por Pedro J. Plaza González (Universidad de Málaga) y Lorenzo Cittadini (Università Ca' Foscari Venezia).

Anton Giulio Mancino

No, by the grace of God, who evidently does hear very well, even down here, and the margin of half an hour, we keep our world, and the planets of the system too. Anti-gravity, you know, and atomic power. Because They came from another sun, a star beyond the stars. They came from a world with a bluer sun.

(John W. Campbell, *Who Goes There?*)

Yo no tenía ninguna esperanza, y sin embargo vivía de esperanzas; desde que ella había desaparecido, no me quedaba otra cosa. No sabía qué descubrimientos, qué burlas, qué torturas me aguardaban aún. No sabía nada, y me empecinaba en creer que el tiempo de los milagros crueles aún no había terminado.

(Stanislaw Lem, *Solaris*)

No es, desde luego, tarea fácil dibujar a la «Cosa» basándose en las descripciones verbales contenidas en el relato original de Don A. Stuart, pseudónimo de John Wood Campbell, «Who Goes There?», publicado en el número de agosto de 1938 de la revista *Astounding*. El problema de fondo de tratar de representar a la «Cosa» es el mismo que el del inefable «enorme insecto» en el que «se encontró convertido» de repente Gregor Samsa, sin tan siquiera la posibilidad de verse correctamente. Si de *La metamorfosis* de Franz Kafka ha sido, por tanto, difícil sacar un «insecto desde el agujero», imaginen con la «Cosa» de Stuart/Campbell. No obstante, si de *La metamorfosis* (*Die Verwandlung*, 1915) no existen versiones cinematográficas de nivel, de «Who Goes There?» sí que las hay. Dos: *El enigma de otro mundo* (*The Thing from Another World*, 1951) de Christian Nyby y Howard Hawks —no reconocido en los créditos—, y más tarde el *remake* de John Carpenter, *La Cosa* (*The Thing*, 1982); e incluso una tercera versión, añadiendo la precuela homónima del filme de Carpenter, *La Cosa* (*The Thing*, 2011), dirigido por Matthijs van Heijningen Jr.; y eso sin contar las innumerables derivaciones o contaminaciones no oficiales.

A «reconstruirla» gráficamente, porque en la película de Nyby y Hawks la «Cosa» era demasiado antropomórfica, probó el diseñador americano George Barr en 1961. Esta imagen de la «Cosa» tiene tres ojos, brazos como tentáculos, pies armados de uñas fuera de lo común, cabellos comparables —por usar las palabras de Campbell— a un «repugnante nido de gusanos temblorosos». Carpenter y los creadores de los efectos especiales mecánicos de *La Cosa* de 1982 debieron de tener presente el diseño de Barr o, en cualquier caso, debieron de haber leído y releído el relato original, adentrándose más allá del umbral de una obra que simplemente se deja ver. Más allá de la propia película, muy admirada por Nyby y, sobre todo, por

Hawks. El diseño es retomado por la revista española *Nueva Dimensión*, número 6 de noviembre-diciembre de 1968. Y 1968 es un año fundamental para el nacimiento del *new horror* americano, ya filtrado por sugerencias de la ciencia ficción, con *La noche de los muertos vivientes* (*Night of the Living Dead*, 1968) de George A. Romero, inspirada, por otra parte, en una célebre novela de ciencia ficción de Richard Matheson, *Soy leyenda* (*I Am Legend*, 1954), llevada a la gran pantalla oficialmente al menos en tres ocasiones: *El último hombre sobre la tierra* (*The Last Man on Earth*, 1964), de Sidney Salkow y Ubaldo Ragona; *El último hombre vivo* (*The Omega Man*, 1971), de Boris Sagal; y *Soy leyenda* (*I Am Legend*, 2007), de Francis Lawrence.

La proliferación de todas estas «Cosas» nos lleva a reflexionar sobre la naturaleza fundamental de la «Cosa» original y de sus derivaciones, metamorfosis en todos los sentidos o implicaciones estratificadas y cruzadas (Arona, 1983). Es evidente que la «Cosa» es un concepto muy fértil cinematográficamente hablando, especialmente a través de la ciencia ficción, cuando intercepta el terror o cuando el terror intercepta la ciencia ficción. Un concepto, aparte de los géneros de referencia más acreditados, ya ejemplificado en clave estrictamente cinematográfica por Lacan mediante el recurso de la

figura [...] del terrible mudo de los cuatro hermanos Marx, Harpo. ¿Hay quizás algo que pueda poner una cuestión en un modo más presente, más urgente, más involucrador, más molesto, más nauseabundo, más hecho para lanzar al abismo y a la nada todo aquello que sucede en su presencia, que esa cara marcada por una sonrisa de la cual no se sabe si es aquella de la más extrema perversión o aquella de la estupidez más absoluta, la cara de Harpo Marx? Este mudo basta solo para resistir el clima de cuestionamiento y aniquilación radical, el cual constituye la trama de la farsa formidable de los Marx y del ininterrumpido juego de bromas que da todo el valor a su número (2008: 65).

Žižek, retomando debidamente el ejemplo lacaniano, lo desarrolla en sentido cinematográfico. Y añade: «Esta incertidumbre, o más bien inconmensurabilidad absoluta, lo convierte en una Cosa monstruosa, una Cosa de Otro *aquí*, no un compañero intersubjetivo, sino un compañero completamente no humano» (2011: 7). El trasvase de Harpo/Cosa a *La Cosa*, preferiblemente en la versión de Carpenter, dada la predilección del filósofo esloveno por el autor de *Están vivos* (*They Live*, 1988) —el filme con el cual eligió inaugurar el documental *Guía ideológica para pervertidos* (*The Pervert's Guide to Ideology*, 2012), de Sophie Fiennes—, es, por tanto, breve y obligado. Por un lado, pues, está Carpenter, que intenta resolver el problema figurativo creando una progresión de formas mixtas que conducen gradualmente a la acumulación, y de ahí a la abstracción. Y lo hace mostrando desde el principio el *shock* visual de un inocuo perro que se abre y se pela como un plátano, generando otras formas animales dotadas de piernas-tentáculos y de todo lo demás. Luego, sabiendo que ya no puede

obtener el mismo resultado de la primera vez, se vuelca hacia la invención de los dibujos animados, por lo que muestra un vientre humano que abre la boca con dientes enormes y una cabeza humana que saca las patas y se convierte en una especie de araña gigante con ojos de caracol. La tercera vez ya no se centra en el «monstruo», sino en su porción mínima, o sea, la sangre que salpica las calles sin que haya escapatoria. Aplica, prácticamente, lo que en literatura se conoce como la figura retórica de la sinécdoque, jugando, por lo tanto, con la parte que hace referencia al todo. También el *shock* está asegurado, en esta ocasión por vías transversales. Al final, puede permitirse mostrar una «Cosa» general, sumando todas las «cosas» parciales ya vistas. Y hasta aquí Carpenter. Žižek construye casi enteramente en su libre excursu cinematográfico que trae de vuelta a la «Cosa», y por consiguiente a *La Cosa* carpenteriana, la aplicación del paradigma de la «Cosa» sobre la filmografía de Andrej Tarkovskij, en particular sobre dos películas de ciencia ficción: *Solaris* (*Солярис*, 1972) y consecuentemente *Stalker* (*Сталкер*, 1979), basadas respectivamente en la novela homónima de Stanislaw Lem de 1961 y de la novela *Picnic extraterrestre* (*Пикник на обочине*, 1972) de los hermanos Arkadij y Boris Strugackij, publicada en 1972. Ahora, en la primera *El enigma de otro mundo*, es fácil imaginar el ser inmundo que pone patas arriba la base militar en el Antártico. No solo el Alienígena, que, desde la página escrita en 1938, tal vez haciendo referencia al fascismo nazi que estaba a punto de desatar la Segunda Guerra Mundial, pasa en 1951 a la amenaza comunista o a la Guerra Fría. La película de Hawks y Nyby —y la inversión del orden asignado a los dos apellidos no es casual— invita al final a «vigilar el cielo», pero también un poco la Tierra, desde el momento en que la verdadera amenaza para el equipo masculino y para un modelo de sociedad inmaduro y violento de matriz machista, como siempre en las películas de Hawks, es más bien la mujer. En el filme de Carpenter, en los inicios de los años ochenta, en un clima recrudecido por la Guerra Fría, no es, sin embargo, el peligro comunista el problema. Carpenter, mostrando plenamente la «Cosa», sobre las líneas literarias de Campbell, se atreve a ir más allá y advierte al hombre del hombre, a la humanidad de sí misma, de sus monstruosidades internas, de sus propias entrañas. A Carpenter la forma ya no le interesa, porque sabe que asustar, desde 1982 hasta hoy, es la ausencia de forma, de dimensiones y de localización del objeto del miedo. Ayer, los platillos volantes, los marcianos o los comunistas, que provenían del otro lado y de este mundo; hoy, los virus que nacen y proliferan únicamente sobre este mundo, capilares e invisibles como las gotas de sangre que se arrastran hacia fuera y pueden difundirse por cualquier parte. Carpenter, en suma, al exhibir a simple vista a la «Cosa», le devuelve la invisibilidad absoluta e inminente.

Conviene ahora, no obstante, tratar de dar un paso atrás, retornando a los contenidos políticos de la «Cosa», contenidos que en Italia encuentran una aplicación específica. Y, de hecho, en Italia la «Cosa» en particular y la ciencia ficción en general asumen una fuerte y declarada connotación

política. Si se mira a un cierto modelo de cine italiano, que concretamente en los años setenta interactúa con cuestiones de carácter político-circunstancial de inmensa gravedad, se descubre cómo la «Cosa» sintomática de la ciencia ficción y de la política, sin soluciones de continuidad, se halla en equilibrio entre la «perversidad más extrema» y la «estupidez más completa». De una parte, Harpo Marx, expresión consumada del singular y cinematográfico «cuestionamiento», y de la «aniquilación radical» (Lacan, 2008: 65); de otra parte, la posibilidad concreta de transferir tales características tocantes a la muy italiana faceta de la profunda incertidumbre cognitiva y a la crisis irremediable del valor civil, histórico y judicial de toda una época. Operación que tiene sus ventajas prácticas y contribuye, a menudo, «a explicar la razón de tantas Cosas», como diría Niccolò Farra, el protagonista de *Identificazione di una donna* (1982), de Michelangelo Antonioni. Niccolò es, casualmente, un director de cine que lidia con «Cosas» y con acontecimientos no del todo privados, que se entrelazan con los de la pareja de exponentes de las Brigadas Rojas que en aquel entonces apenas habían sido arrestados, después del secuestro y del asesinato del presidente del partido Democracia Cristiana (DC), el honorable Aldo Moro: se trata de los «disociados» Adriana Faranda y Valerio Morucci. Pero hay también otros objetos y sucesos no menos extraños o indescifrables que involucran en primera persona a Niccolò Farra como personaje y a Michelangelo Antonioni como intelectual. El director de la película, en el filme, quizá no capta el vínculo existente entre estas «Cosas», o quizá lo capta demasiado, mezclando el ámbito privado con la pantalla. Él está pensando en la enésima «historia de amor», como le reprocha su amigo guionista. Pese a ello, al final renuncia a «su» historia de amor cinematográfica porque en su vida privada fracasa en el amor dos veces, tres si se cuenta acaso el matrimonio a sus espaldas. Llegado a este punto, no le queda más que dedicarse a una película de ciencia ficción; sin embargo, no se dice que haya descartado por completo el proyecto de una historia donde la única certeza parecía ser «que el personaje femenino es una mujer» o, en realidad, «un sentimiento que tiene formas femeninas». Desde la «Cosa-Mujer», guiándose por el paradigma hawksiano, se ha desplazado, aunque poco, a la «Cosa-Sol», la cual puede tratar de aproximarse únicamente a un vehículo de este tipo: «Mi astronave», explica Niccolò a su sobrino, «es un asteroide capturado en el espacio y transformado en astronave». En la práctica, otra «Cosa», el Hombre, que apunta hacia la «Cosa» por excelencia, la Mujer, entidad desconocida, escurridiza, inaccesible y que irradia luz y calor. Como el Sol. «Entonces», pregunta el niño, «¿por qué acercarse al Sol?». Respuesta del adulto: «Para estudiarlo. El día en que el hombre logre comprender cómo está distribuida la materia dentro del sol, y su dinámica, tal vez entienda cómo está hecho todo el universo... y la

razón de muchas cosas»². Fundido cruzado. En el guion transcrito, se usa la *c* minúscula (Antonioni, 1983: 155). Nosotros preferimos la mayúscula: «Cosas». Tantas *otras* oscuras «Cosas». Todas conectadas, concomitantes, contingentes.

He aquí el recurso de la ciencia ficción, el principal género en el que la «Cosa» encuentra desde siempre un amplio espacio mediático como un «misterioso objeto alienígena no muerto que cae del universo, un objeto no humano, pero, sin embargo, viviente e incluso capaz de tener, a menudo, su propia voluntad maligna» (Antonioni, 1983: 135). Resulta extremadamente valioso en un determinado contexto, fílmico y profílmico a un tiempo, porque vehicula con frecuencia el discurso de la «Cosa» y con él el de la ciencia ficción, el cual en el ámbito italiano no se presenta solo bajo la especie metafórica, sino que, por el contrario, se presta muy bien a hacerse cargo de indescifrables, oscuras «Cosas» que transitan desde los años setenta a los primeros años ochenta, esto es, cuando Antonioni decide dedicarse a su parábola del amor y de la ciencia ficción. Hasta que, a las puertas de los noventa, con el conocimiento apropiado de la causa no solo cinéfila, es a Nanni Moretti a quien le corresponde actuar sin miramientos para legitimar «el paradigma de la Cosa» al pie de la letra. Moretti, de hecho, explicita todo al titular su documental de 1990 como la película de Nyby/Hawks o, más probablemente, la relectura no eufemística de Carpenter: *La cosa*, un documental sobre el nuevo sujeto político que se está preparando para copiar, remodelar y reemplazar al «viejo» Partido Comunista Italiano (PCI). En resumen, Moretti sabe que se ha aventurado —con la complicidad del título *La cosa*— en la exploración de la génesis de una criatura relativamente «alienígena», ajena a la tradición y a la ortodoxia comunista, destinada a surgir de un debate sobre los límites de la autoconciencia colectiva, en la cual tanto la cúspide como la base de los militantes afronta/exorciza una crisis histórica. ¿Qué mejor título que aquel del *remake* de autor de un filme de autor y de género, un género preciso, para dar cuenta del éxito de una complicada y combatida metamorfosis, como si estuviese lidiando con un ser venido de otro planeta? ¿Qué mejor cita fílmica para testificar en tiempo real el estado de un objeto no identificado, aún sin un nombre, una abreviatura, un reconocimiento compartido y, por lo tanto, vagamente de ciencia ficción? ¿Qué mejor atributo para ese PCI a punto de convertirse en otra Cosa, más actual y prescindible en la escena política nacional? Dicho de otro modo, la llamada

² En el tratamiento original, escrito en forma de novela, es el sobrino quien sugiere a Niccolò la idea de una película de ciencia ficción, que produce de inmediato un resultado: «Cuando regresa a casa, el sol está cayendo. El horizonte es plano frente a sus ventanas. Niccolò saca el telescopio y lo lleva hacia el sol. Una vez más lo que ve es fascinante. Un pedazo de sol de color naranja violento, con pocas manchas negras, y los contornos que fluctúan como ondas incandescentes: las llamas solares. Le parece ver algo que se mueve, en medio de las llamas. Es su imaginación que trabaja. Sigue trabajando hasta que el sol no se va bajo el horizonte» (Antonioni, 1983: 36).

de Moretti a la enésima «Cosa» suena, asimismo, oportuna, además de ser filológicamente correcta, ya que lo que está en juego es la nueva versión del PCI.

Si no fuera así, no se lograría ni siquiera comprender la decisión previa de Damiano Damiani de adjudicar, a mitad de los años setenta, al protagonista de *¿Por qué se asesina a un magistrado?* (*Perché si uccide un magistrato*, 1975) un apellido emblemático: «Solaris». A través de su *Solaris*, Damiani intenta afrontar bajo la forma de un examen de conciencia personal el excelente asesinato del fiscal de Palermo, Pietro Scaglione. Por este motivo, recurre al título y a la idea del ya citado *Solaris* de Lem. Atención a las fechas: la novela se publica en 1961, mientras Tarkovskij la lleva a la gran pantalla once años después, apenas tres años antes de *¿Por qué se asesina a un magistrado?*. La denuncia, la investigación y la contrainvestigación de la película de Damiani sobre un delito atribuido a la mafia lo induce a optar por el modelo de la «Cosa». En síntesis, una «Cosa» tira de la otra, de la «Cosa Nostra» a la «Cosa» de Lem y a la consecuente de Tarkovskij. Según Žižek, «este Cerebro gigante, esta otra Cosa», el planeta «que implica un cortocircuito psicótico»; «una oscura máquina descentralizada que “lee” los [...] sueños más íntimos [del hombre] y se los devuelve como síntomas, es decir, le devuelve el mensaje en su forma verdadera, que, no obstante, el sujeto no está preparado para reconocer»; «un mecanismo que materializa directamente nuestras fantasías inconfesadas (2011: 20, 26 y 30).

Y así,

la comunicación con la Cosa-Solaris fracasa no porque Solaris sea demasiado alienígena, el signo de un intelecto infinitamente superior a nuestras limitadas capacidades, el cual lleva a cabo con nosotros juegos perversos cuyo sentido permanecerá por siempre más allá de nuestra comprensión, sino porque nos lleva demasiado cerca de lo que, dentro de nosotros, debe mantener una cierta distancia si queremos preservar la coherencia de nuestro universo simbólico (2011: 34-35).

La praxis contradeductiva de *¿Por qué se asesina a un magistrado?*, encomendada a otro director principal, que precede al director Niccolò/Antonioni de *Identificazione di una donna*, pasa a través del reclamo no solo onomástico del mayor ejemplar de «con-ciencia ficción» literaria y, sobre todo, cinematográfica: *Solaris*, uno y dos (Mancino, 2012: 89-90 y 150). El propio Damiani cuenta que concibió su película como un acto respiratorio, *de conciencia*, hacia un enfoque determinístico, no importa si más o menos correcto, de hechos sorprendentes de la crónica político-judicial italiana que confluyeron pocos años antes en *Confessione di un commissario di polizia al procuratore della repubblica* (1971). La razón subyacente induce a Damiani a volver sobre sus pasos, a ajustar las cuentas con los fantasmas de sus (excesivas) seguridades político-circunstanciales, compartidas por una opinión pública legítimamente indignada y, en parte, por una máquina judicial lenta, averiada, ambigua, lo cual revela a *posteriori*

cómo el límite entre realidad e imaginación, verdad y mistificación, certeza y engaño, corre el peligro de desaparecer trágicamente en la Italia de la época. Y generar, si no remordimiento, una petición de falsificación necesaria, metodológicamente indispensable. O sea, un modo de reacción y de responsabilidad cinematográfica traducido en una trama capaz de rebatir la credibilidad oficial, insinuando, en lugar de la satisfacción con las formas de represalia y de justicia, una dosis significativa de inquietud, perplejidad y escepticismo:

Dos meses después de haber realizado yo *Confessione di un commissario* asesinaron a un magistrado [el controvertido fiscal Pietro Scaglione, el 5 de mayo de 1971, en Palermo]. Mi película no tenía nada que ver con ese caso, pero no pude hacer menos que sentir cierta perturbación frente a un hecho que, incluso sin una relación precisa con mi película, había venido para quedarse, si, naturalmente, aquel crimen no era un crimen privado, sino que tenía todas las motivaciones que constituían la columna vertebral dramática e ideológica de mi película. Fue aquel *si*, con toda la ambigüedad de sus posibles soluciones, el que me sugirió *¿Por qué se asesina a un magistrado?* (apud Pezzotta, 2004: 263).

Con un fin provocativo o un propósito terapéutico, incluso frente a las pistas más fiables y manifiestas, Damiani se empeña entonces en contradecirse, sin eludir por ello la enormidad contextual de las Cosas italianas, que continúan siendo la contrapartida de la ciencia ficción o la deuda contraída con ella, de ahí el apellido, *nomem omen*, elegido en forma de presagio: Solaris. Un contrapunto que halla la máxima razón de ser en la fase particularmente aguda del crónico «déficit de verdad» nacional, principalmente en aquellos años setenta, por muchos motivos similares a un agujero negro o a un planeta que interactúa con la conciencia de cada uno de sus intrusos racionales, destrozándola. Años a los que, por otro lado, la expresión actual, aunque reductora de «años de plomo», ayuda a explicar al menos el recrudecimiento inaudito de la violencia terrorista, en continuidad, cuando no está esta en relación directa con el equilibrio criminal de la mafia siempre en activo. Después de todo, se trata, como siempre, de una Cosa (Nostra)³ inaprensible, siniestra e insidiosa. No sorprende, por lo tanto, percatarse en retrospectiva de cómo la «Cosa», con su marcada connotación y su legado inconfundible, obviamente en clave de ciencia ficción, había proporcionado la base para una interpretación excéntrica o paradójica de los acontecimientos, presentándose en ocasiones también como una contingencia efectiva. Sea como sea, metáfora, interpretación o contingencia, una «Cosa» indispensable para penetrar lo

³ Por una curiosa coincidencia, también de fechas, la novela de Edward Wellen con el título de *Hijack* (Nueva York, Ballantine Books/Random House, 1970), se tituló en Italia *Cosa Nostra che sei nei cieli* (Milano, Mondadori, 1974).

indecible en materia de atentados de origen mafioso y/o terrorista, entretejidos por oscuras tramas políticas.

Pero no acaba aquí la «Cosa». La «sincronicidad» y las redes de «coincidencias significativas» estimadas por Carl Gustav Jung (*Synchronizität als ein Prinzip akausaler Zusammenhänge*, 1952) y recibidas sobre un terreno muy tangible y detallado por el politólogo Giorgio Galle (*Le coincidenze significative. Da Lovecraft a Jung, da Mussolini a Moro la sincronicità e la politica*, 2010), crecen a nivel exponencial en aquellos años, en realidad tanto como en la recreación irónica provista por el medio cinematográfico, tanto de inmediato como a la distancia adecuada, también temporal. El indicio de estas «coincidencias», destinadas a cruzarse y a multiplicarse más allá de la medida del hombre, de la ciencia y del conocimiento, autorizando el recurso ya cotidiano y normal, ya paradójico y visionario de la «Cosa» como desencadenante de la ciencia ficción, es la difusión y el consumo de novelas y relatos de ciencia ficción que registra un aumento significativo en los años setenta, topándose con entusiastas o, asimismo, con simples admiradores, o tal vez sea más apropiado decir fisiológicamente entre los mismos brigadistas, como se evidencia en el caso Moro y, por ende, en *Buenos días, noche* (*Buongiorno, notte*, 2003), de Marco Bellocchio, que ya se había enfrentado emblemáticamente con la simulación delirante de la ciencia ficción en las secuencias de *En el nombre del padre* (*Nel nome del padre*, 1972), filme dispuesto a sugerir desde el título la función simbólica que Lacan ha llamado notoriamente «Nombre-del-padre». Elección más tarde confirmada a partir del trasunto de las películas que Bellocchio dedicó al fenómeno brigadista y al caso Moro, desde el último cartel de los créditos iniciales de *El diablo en el cuerpo* (*Diavolo in corpo*, 1986), que al nombre del director ejemplificado en la persona del analista antifreudiano Fagioli añade: «Dirección de Marco Bellocchio, quien dedica personalmente la película a Massimo Fagioli», y desde la dedicatoria «A mi padre» que inaugura *Buenos días, noche*. Y corresponde también a la ciencia ficción la indudable primacía de conceptualizar el estado insostenible de las Cosas que ocurren o actúan en un decenio «en los límites de la realidad», como demuestra *Todo modo* (1976), de Elio Petri, transposición cinematográfica muy libre y sugestiva de la novela homónima de Leonardo Sciascia, la cual empuja mucho el pedal moroteo. No por casualidad la referencia a la ciencia ficción se reserva, por derecho, al presidente «M[oro]», que lo expone al fiscal:

Doctor, yo debo presentar una hipótesis. Dura, dolorosa, amarga hipótesis, pero creíble teniendo en cuenta el momento que desde algunos años atrás está atravesando nuestra vida política y los lazos que la vinculan cada vez más tenazmente a la crónica de sucesos criminales, a la maldad, a la ciencia ficción, incluso. [...] A través de los muertos, alguien, no sé quién, que me oiga: no sé quién quiere hacernos llegar un mensaje, un aviso, una señal. [...] ¿Los hechos acaecidos en los últimos diez años en nuestro país no han tenido jamás, a su parecer, una explicación?

La literatura de género y el cine italiano litigando con misterios, secretos y «pasos oscuros» de todo tipo dan vida, en el fondo, a un sistema de vasos comunicantes de realidad y ficción, *Cose Nostre* de diferente origen y procedencia. Extrañas, muy extrañas, y extrañantes. No menos que el objeto subespecie de la «Cosa» que conduce a Niccolò en *Identificazione di una donna* hasta su punto de observación/investigación favorito, la ventana, claro está. La escena en el guion transcrito encuentra su significado inequívoco en las palabras empleadas:

Mientras busca los cigarrillos que están sobre el alféizar de la ventana mira afuera. Algo llama su atención. Se levanta y sale a la terraza.

En la maraña de ramas de un pino tan alto como la casa hay una *cosa* [la cursiva es nuestra] que no había notado nunca antes: un objeto grisáceo sin forma. No está claro si está hecho de papel o de harapos, ni qué *cosa* [la cursiva es nuestra] es. Niccolò lo observa con curiosidad durante algunos instantes (Antonioni, 1983: 96).

Una «curiosidad» destinada a permanecer sin respuesta alguna la de Niccolò, que es la misma que la de Antonioni. O la de Bellocchio, quien permite a su vez a las ciencias ocultas y a la ciencia ficción retornar al tejido intermedio de *Buenos días, noche*, exactamente como se había dejado entrever en la crónica del caso Moro. Un discurso, este, que nos lleva automáticamente al delirio de la ciencia ficción de un verdadero loco, al servir en una institución religiosa anticuada (*En el nombre del padre*), dispuesto a exhibirse de nuevo en la pequeña pantalla (*La macchina cinema*, 1978). Merece la pena preguntarse cómo es posible que la ciencia ficción haya permanecido en silencio, indescriptible, mientras que el secuestro de Moro estaba en curso, cuando, desde un aparato de televisión permanentemente encendido en la guarida brigadista reconstruida en estudio por Bellocchio, llegan señales de este género literario particularmente en boga en Italia y en la política italiana durante la segunda mitad de los años setenta (*Buenos días, noche*). El crimen de Moro tiene mucho que ver con la ciencia ficción, además de con la ficción política —o al menos con lo que parece ficción política pero no siempre lo es—, si acaso se piensa detenidamente. Pensemos en el piso-guarida brigadista de Vía Gradoli, descubierto la mañana del 18 de abril de 1978, el cual tiene algo de increíble. La guarida de Vía Gradoli es una de las «piezas que faltan» de *Buenos días, noche*. ¿Por qué no se ha mencionado jamás? Para mimetizar la perplejidad o eludir las trampas cognoscitivas. Lo cual no quiere decir, sin embargo, que se renuncie a la empresa de hacer entender su importancia. Vía Gradoli, al salir por la puerta principal de la película, vuelve a entrar por la ventana. Con la ciencia ficción colocada entre los pliegues de la complicada y, por lo que parece, incongruente historia del interior 11, escalera A, del segundo plano del número 96 de Vía Gradoli, el cual se convirtió desde 1974 en un auténtico lugar de paso, donde durante un cierto periodo vivieron Valerio Morucci y Adriana Faranda (Flamigni, 1999: 9, 14

y 19), ya en el foco de interés de Antonioni y de su *alter ego* Niccolò (*Identificazione de una donna*), sin olvidar una hipótesis reciente: que dicho piso fuera una de las posibles prisiones por las que habría pasado Moro antes del 18 de abril (Limiti, 2009: 191-202)⁴.

Ahora, si se tiene un poco de paciencia para proseguir con los casos italianos de terrorismo y de las Brigadas Rosas, vale la pena no perder de vista la «Cosa», es decir, el hilo «rojo» de la ciencia ficción, recordando que los inquilinos oficiales del piso en cuestión en abril de 1978 son, bajo un nombre falso, los dos brigadistas Mario Moretti y su compañera Barbara Balzerani. Y es que aquel 18 de abril encontramos en este bazar brigadista, «imponente “escaparate” de pruebas» (Martinelli y Padellaro, 1979: 122-123), que contiene más de mil hallazgos de todo tipo, objetos menos necesarios, sí, pero no por ello insignificantes, si nos vemos atrapados en esa perspectiva de ciencia ficción en la que no es momento aquí de insistir, sino con el propio Bellocchio, desde *En el nombre del padre a Buenos días, noche*. Se trata, pues, de los libros, de la completa biblioteca «polimorfa», de hecho, que comprende «novelas de ciencia ficción desde Asimov hasta colecciones enteras de Urania»: si bien de escaso valor probatorio, para Vicenzo Caretti, un psicólogo junguiano, «una relación entre la estructura simbólica de la novela de ciencia ficción y la utopía política de las Brigadas Rojas» (Martinelli y Padellaro, 1979: 128). De este tipo de lecturas se habla, asimismo, en la (casi) autobiografía de la Faranda:

Todo fue recolectado y confiscado, incluido el material utilizado por Moretti para falsificar la documentación de los autos robados y decenas de libros de ciencia ficción, un género por el cual el jefe de las BR tenía una verdadera pasión. Una predilección que «Maurizio» compartía con Adriana que, al mudarse a Vía Chiabrera, había dejado en la antigua dirección una discreta colección de Urania y todos sus volúmenes de Isaac Asimov, de quien ambos eran grandes admiradores (Mazzocchi, 1994: 114).

Es preciso tener presente que Bellocchio tenía en proyecto realizar una película sobre/de la Faranda, proyecto al cual, en 1995, después de *Sogni infranti. Ragionamenti e deliri* (1995), renuncia por diferencias con la exbrigadista⁵. Basándose en esa clase especial de material encontrado en la guarida de Vía Gradoli, el libro subraya la «verdadera pasión» y la «afición» por la ciencia ficción compartida por la Faranda y Moretti. Como hace enseguida también la brigadista Anna Laura Braghetti en el libro igualmente autobiográfico del que Bellocchio toma oficialmente *Buenos días, noche*: «Luego me detuve en el puesto de periódicos y compré algunas novelas de

⁴ Véase también el documental *Sequestro Moro. Sentenza di morte* (2011), dirigido por Franco Fracassi y escrito por el periodista Lorenzo Fiorillo, Giulia Migneco y Carla Sollazzo.

⁵ Véase «Film sulle BR, lite Bellocchio Faranda» (*Corriere della Sera*, 09/11/1995) y Malanga (1998: 233).

ciencia ficción de la serie Urania, el género favorito de muchos militantes de las Brigadas Rojas» (Braghetti y Tavella, 2008: 27). A Bellocchio esta circunstancia no le interesa. Prefiere más bien la atmósfera mucho más «propia de la ciencia ficción» que lo envuelve todo, remontándose a los delirios utópicos del loco Tino de *En el nombre del padre*, que habla «en la lengua de los habitantes de Mongo», atmósfera inspirada por el género literario «predilecto» de esos dos o de más brigadistas; por consiguiente, por los libros encontrados, entre tantísimas otras cosas, en la vía eliminada del filme. Incluso en la parte posterior de la portada de un libro de ciencia ficción de la colección de la guarida de Vía Gradoli se ha observado, probablemente por Moretti, el nombre de una marquesa y el de un tranquilizante, esto es, uno de los medicamentos necesarios para el prisionero, así como un número de teléfono y una fecha que rastrean investigadores y estudiosos, principalmente los conspiranoicos, llevándolos hasta un edificio nobiliario en las proximidades de Vía Caetani y una sociedad inmobiliaria (Flamigni, 2003: 354-355; Flamigni, 1999: 117-121), confirmando la pista de la investigación que conduce al barrio judío. Limitémonos a tener muy presente cómo en aquellos años se continúa registrando una recuperación, en cierto sentido sintomática, de la ciencia ficción:

Sobre la existencia o no de un auténtico *boom* de la ciencia ficción en Italia podría discutirse, pero la proliferación de libros (novedades y reimpressiones), nuevas colecciones, editoriales no especializadas que se abren a este sector es un hecho más que evidente que no necesita confirmación (Spagnul, 1979: 245).

Y nótese cómo en *Buenos días, noche* la ciencia ficción no se llega a borrar del todo, tampoco hay pasos que no dejan huella. Quizá no se ve bastante, pero se siente. Después de la escena del descubrimiento en el ascensor de la estrella de cinco puntas que ha hecho cundir el pánico entre muchos empleados ministeriales, Chiara vuelve al apartamento y halla a sus compañeros muy ocupados, mientras que desde el fondo llega del televisor una voz que solo es audible a trozos, dado el bajo volumen:

Aquí, antes de hablar sobre la primera película, una declaración: como saben, como todos sabemos, este es el mejor de los mundos posibles. [...] Es este el motivo por el que, tal vez, se ha difundido esta moda, podríamos decir, [...] de la ciencia ficción, de encuentros en la tercera fase, [...] de literatura de ciencia ficción... la voluntad, en suma, de evadirnos de un mundo, aunque sea el mejor de los mundos posibles; sin embargo... alguna vez entran ganas de escapar un poquito. La película que veremos es una especie de testimonio sobre los ovnis...

Son muchas también las formas típicas de la ciencia ficción, o ficción política, que Bellocchio recorre para construir desde hace muchos años las tramas de sus películas. No es, en todos los sentidos, «Cosa» de poco valor.

Ya no existe solo la utopía distorsionada o la distopía para alimentar el ideal bastante indeseable de regeneración social de Angelo y Tino al final de *En el nombre del padre*. Por ejemplo, en *Buenos días, noche, Il regista di matrimoni* y *Vincere* con frecuencia nos topamos con casos típicos de fragmentos, episodios temporales, escenas individuales que están separadas del curso lineal de los sucesos o que se salen de la posición asignada por la cronología oficial. Para permanecer en el entorno de la ciencia ficción/ficción política, con una más marcada connotación psíquica, se podría, en resumen, hablar de *discronía* (Chioldi, 2011: 161), modalidad temporal «herética» que caracteriza por ejemplo el final desdoblado y muy debatido de *Buenos días, noche*, donde asistimos a las imágenes de archivo del funeral del Moro real, al tiempo que, paralelamente, el Moro de Bellocchio pasea imperturbable por una calle de Roma. O el final inmediatamente posterior de *Il regista di matrimoni* (2006), en el que nuevamente el curso más o menos lineal de los acontecimientos y de las posibilidades narrativas se bifurca. O aun el episodio de *Vincere* (2009), que inaugura y concluye la parábola ascendente/descendente de Mussolini, provocando incluso a Dios. Un Dios extremadamente severo, el cual, se entiende al final, parece haber aceptado de veras el reto «teológico» del joven Mussolini, destruyéndolo en aquel «lazo» de tiempo que puede durar pocos segundos y haber durado algunos decenios, no marca la diferencia:

SACERDOTE: Por favor, por favor, señores, un poco de silencio. En este escenario, en esta singular lucha de carácter teológico, después de la docta exposición de don Moretti cedo la palabra al señor Benito Mussolini, sindicalista, así como exponente del Partido socialista. A pesar de las opiniones opuestas, distintas, creo que es justo oír su exposición y que pueda expresarse libremente. Por favor.

MUSSOLINI: Seré muy breve. ¿Alguno de ustedes tiene un reloj? (*Un señor en primera fila se lo da*). No se preocupe, no soy un ladrón. Son las cinco y diez. ¡Yo desafío a Dios! (*Voces de desconcierto entre los asistentes*). Le doy de tiempo cinco minutos para fulminarme. Si no me fulmina, será la demostración de que no existe. Estoy preparado. (*Se queda inmóvil, a la espera, en el silencio general*). El tiempo expiró: ¡Dios no existe!

Como es sabido, la última escena de *Vincere* nos lleva a la situación inicial. Los cinco minutos, reloj en mano, puede ser que no hayan expirado aún. Porque el Duce ya ha acabado. Los noticiarios de la época muestran en rápida sucesión la abominable declaración de guerra, los bombardeos, la caída del régimen. Y su busto monumental aplastado por una prensa. La suerte de Mussolini está inscrita en la brevísima/larguísima espera de la escena de apertura y cierre o, paralelamente, en todo el arco temporal y narrativo del filme. Cualquiera que sea la opción temporal, el destino no cambia. Como no cambia el nombre del padre en la «singular lucha de carácter teológico» que con su «docta exposición» ha precedido la intervención autodestructiva de Mussolini: se llama casualmente «don Moretti», como el otro Moretti, el jefe brigadista que vivió en el piso de Vía

Gradoli 96 hasta la mañana del 18 de abril de 1978. Y que en *Buenos días, noche* se llama Mariano.

Sean estos de ciencia ficción, de ficción política o de cualquier otro género, los libros que hallamos en el caso, del caso y sobre el caso Moro hacen el «caso/Cosa» Moro. La «babélica» moroteca que ha ido creciendo y consolidándose durante decenios, irreversiblemente, como el alienígena igualmente «polimórfico». Bastante inadvertida, pero a la vista hermosa y cruel en la película de Carpenter, proporciona la prueba irrefutable de la (des)medida de un Caso a estas alturas paralelamente tentacular, al cual se unen infinitos otros casos, «Cosas», a menudo y de buena gana, interceptadas por el cine, a las que, además, ya no se puede detener al avanzar a lo largo de una trayectoria continua, lineal y cronológica, o al prescindir de las pistas, verosímiles e inverosímiles, creíbles e increíbles, lógicas y conspiranoicas, concretas y místicas, realistas y propias de la ciencia ficción, las cuales confirman y potencian cada vez, con Antonioni, Bellocchio, Damiani, Moretti, Petri, el impecable recurso de la «Cosa» como instrumento de conocimiento transversal.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ANTONIONI, Michelangelo (1983), *Identificazione de una donna*, ed. de Aldo Tassone, Torino, Einaudi.
- ARONA, Danilo (1983), «La forma della cosa», *Cinema & Cinema*, 34, págs. 37-40.
- BRAGHETTI, Anna Laura y Paola TAVELLA (2008), *Il prigioniero*, Milano, Feltrinelli.
- CAMPBELL, John W., (1955), *Who Goes There? and other stories*. New York, Dell Books.
- CHIODI, Giulio Maria (2011), *La coscienza liminare. Sui fondamenti della simbologia politica*, Roma, Franco Angeli.
- FLAMIGNI, Sergio (1999), *Il covo di Stato. Via Gradoli 96 e il delitto Moro*, Milano, Kaos.
- FLAMIGNI, Sergio (2003), *La tela del ragno*, Milano, Kaos.
- LACAN, Jacques (2008), «Introduzione della Cosa», en *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi. 1959-1960*, Torino, Einaudi.
- LEM, Stanislaw (1988), *Solaris*, Barcelona, Minotauro.
- LIMITI, Stefania (2009), *L'Anello della Repubblica*, Milano, Chiarelettere.
- MALANGA, Paola [ed.] (1998), *Marco Bellocchio. Catalogo Ragionato*, Milano, Olivares.
- MANCINO, Anton Giulio (2012), *Schermi d'inchiesta. Gli autori del film politico-indiziario italiano*, Torino, Kaplan.
- MARTINELLI, Roberto y Antonio PADELLARO (1979), *Il delitto Moro*, Milano, Rizzoli.
- MAZZOCHI, Silvana (1994), *Nell'anno della tigre. Storia di Adriana Faranda*, Milano, Baldini & Castoldi.

¡Vigilad el cielo (y la tierra)!

- PEZZOTTA, Alberto (2004), *Regia Damiano Damiani*, Pordenone, Cinemazero.
- SPAGNUL, Giuliano (1979), «La critica», en AA.VV. (Collettivo *Un ambigua utopia*), *Nei labirinti della fantascienza. Guida critica*, Milano, Feltrinelli.
- ŽIŽEK, Slavoj (2011), *Tarkovskij: la cosa dallo spazio profondo*, Milano, Mimesis.

Fecha de recepción: 07/04/2020.

Fecha de aceptación: 25/07/2020.

Philip K. Dick bajo la mirada de Spielberg: *Minority Report*, una idea, dos narraciones

Philip K. Dick Under Spielberg's Look: *Minority Report*, One Idea, Two Narrations

TANIA PADILLA AGUILERA
Universidad de Córdoba
taniapadillaguilera@gmail.com
ORCID ID: 0000-0001-5335-0547

Resumen: *Minority Report* (Philip K. Dick, 1956/Steven Spielberg, 2002) es un trasvase filmoliterario con algunas particularidades. Las divergencias entre el relato y su adaptación dan lugar a dos obras contrapuestas: mientras que P. K. Dick enfrenta el individuo al sistema, Spielberg sitúa al individuo frente al individuo con el clásico esquema héroe vs. villano. Las causas de las diferencias deben buscarse en los propios textos literario y filmico, pero no podemos perder de vista otros factores extratextuales como el contexto, el perfil autorial de ambos creadores y algunas nociones vinculadas tanto al propio género de la ciencia ficción como a cada uno de los subgéneros cultivados: la novela corta y la superproducción cinematográfica.

Palabras clave: adaptación filmica, ciencia ficción, novela corta, superproducción, perfil autorial, Philip K. Dick, Steven Spielberg, *Minority Report*.

Abstract: *Minority Report* (Philip K. Dick, 1956/Steven Spielberg, 2002) is a film-literary transfer with some peculiarities. The divergences between the story and its adaptation give rise to two opposing works: while P. K. Dick confronts the individual with the system, Spielberg places the individual in front of the individual with the classic hero vs. villain scheme. The causes of these differences must be sought in the literary and filmic texts themselves, but we cannot lose sight of other extratextual factors such as context, the self-fashioning of both creators and some notions linked to both the genre of science fiction and each one of the cultivated subgenres: the short novel and the blockbuster.

Key Words: film adaptation, science fiction, short novel, blockbuster, self-fashioning, Philip K. Dick, Steven Spielberg, *Minority Report*.

INTRODUCCIÓN

En el arranque del último milenio se anunciaba un nuevo filme de Spielberg, *Minority Report* (2002), que suponía otra incursión del cineasta en el subgénero de la ciencia ficción tras la aún reciente y no del todo exitosa *A. I. Inteligencia artificial (A.I. Artificial Intelligence)*, (2001). Esta vez, además, la superproducción aparecía de la mano de Tom Cruise, que repetiría empresa con el cineasta más tarde en *La guerra de los mundos (The War of the Worlds)*, (2005), mejorando incluso el éxito de taquilla¹. Casi una década después, en agosto de 2014, Steven Spielberg anunció que llevaría la historia de *Minority Report* a la televisión a través de su productora Amblin Television. Esta se emitió en la cadena Fox entre septiembre y noviembre de 2015, pero en esta ocasión no se produjo la recepción deseable y el proyecto se canceló tras la primera temporada.

Además de Cruise, integraban el elenco del filme *Minority Report* otras caras famosas del panorama contemporáneo como Collin Farrel o Samantha Morton, que compartían cartel con el legendario Max von Sydow. Janusz Kaminski y John Williams volvieron a encargarse de la fotografía y la música respectivamente en una película que buscaba encuadrarse a la perfección bajo el sello del autor e incorporarse a su rentable factoría, aunque ofreciendo algunos ingredientes nuevos (como, por otra parte, también es habitual en las producciones más memorables del cineasta). Quizá los aciertos del filme se relacionan con lo que este tiene de “apuesta personal”, con las salvedades que esta expresión pueda tener en relación con un autor eminentemente profesional como es Spielberg. El singular carácter híbrido de la mayor parte de sus producciones se repite en este caso, lo que sitúa la historia de *Minority Report* en un interesante espacio de encrucijada entre la ciencia ficción, el *thriller neo-noir* y el cine de acción, a los que Spielberg siempre logra sumar cierta impronta del género de aventuras.

Algunos de estos aspectos ya se encuentran en el relato de Philip K. Dick (1928-1982) en el que se basa el filme, autor al que sin duda la producción de Spielberg contribuyó a recuperar o, en todo caso, a relanzar de nuevo entre el gran público tras el ya demasiado lejano éxito de *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), adaptación de su novela *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (1968).

En la adaptación de *Minority Report*, resulta especialmente acertado hablar de *rescritura*, un término más laxo que subraya la libertad inherente a este tipo de trasvases, ya que, en palabras de Pérez Bowie:

¹ *Minority Report* recaudó 358,4 millones de dólares (IMDb: <https://www.imdb.com/title/tt0181689/>, fecha de consulta: 24/02/2020), mientras que *La guerra de los mundos* obtuvo una recaudación de 591,7 millones (IMDb: https://www.imdb.com/title/tt0407304/?ref_=fn_al_tt_3, fecha de consulta: 24/02/2020).

La noción de reescritura resulta ser la más rentable para el estudio de las prácticas adaptativas, especialmente de aquellas que presentan un mayor interés por albergar una opción personal mediante la que el realizador lleva a cabo una auténtica reelaboración del texto de partida proyectando sobre él sus propios intereses ideológicos y estéticos además de las determinaciones derivadas del nuevo contexto en el que se inscribe su creación (2010: 26).

En *Minority Report*, K. Dick plantea un universo distópico en el que la policía cuenta con un sistema de detección precoz del crimen gracias al cual, con la ayuda de tres *precogs* (criaturas particularmente sensibles, una suerte de oráculos explotados por el sistema), los agentes logran adelantarse a los hechos delictivos a partir de la lectura que sus privilegiadas mentes hacen de los acontecimientos futuros, para así poder cambiar el rumbo de estos. En el sistema de predicción resulta fundamental la presencia del tercer miembro, cuyo testimonio es la clave para contrastar la veracidad del pronóstico (este es el informe en minoría o de la minoría). El conflicto se inicia cuando en uno de los vaticinios aparece el nombre del protagonista, el inspector encargado del sistema. El informe en minoría será imprescindible para atestiguar su inocencia, pero el hecho de creerse futuro culpable y obrar en consecuencia alterará sistemáticamente el devenir de los acontecimientos. En la historia de K. Dick es primordial el dilema ético que supone la condena de un criminal que aún no ha cometido ningún crimen, al que se añadirá la paradoja del vigilante vigilado².

Aunque la idea principal del relato, así como ciertas líneas argumentales derivadas de esta, es la que sirve de apoyatura al guion desarrollado por Scott Frank y Jon Cohen, lo cierto es que la historia contada por Spielberg plantea unas relevantes diferencias con respecto al texto de K. Dick. Esto es así hasta el punto de que podemos hablar de la existencia de una idea más o menos común (o quizá sería mejor hablar de *algunas ideas*) que encuentra en el filme de Spielberg una narración divergente. En este sentido, la idea planteada por K. Dick cuenta con dos desarrollos narrativos distintos. En términos genettianos (Genette, 1989), el filme de Spielberg lleva a cabo con el texto de K. Dick una *transformación seria* evidentemente *formal*, pero también *temática*, que afecta al nivel *diegético* (no tanto porque modifica las coordenadas espacio-temporales, como porque las explicita), al nivel *pragmático* (introduce cambios en la acción y en la historia) y al nivel *semántico* (cambia el sentido y el significado de la historia). Así pues, podríamos hablar de una transformación *heterodiegética*, en la que encontramos elementos que

² Tras este tema siempre subyace la célebre cita de Juvenal (*Sátira VI*, vv. 348-348) *Quis custodiet ipsos custodes?* («¿Quién vigila a los vigilantes?»), que sirve de base al argumento del cómic *Watchmen* (Allan Moore, 1986-1987), adaptado al cine en 2009 por Zack Snyder.

apuntan tanto a la *transmotivación* (cambios en los motivos de los personajes y las causas de la acción), como a la *transvalorización* (cambios en el valor atribuido a estos personajes y acciones) (Pardo García, 2010: 46-47). Como podemos intuir, todos estos cambios convierten el filme de Spielberg en un relato diferente que, sin embargo, constituye una reescritura del relato de K. Dick, pues, en palabras de Pardo García (2010: 48), «podemos ya definir la reescritura como una forma de hipertextualidad consistente en la transposición de un texto en otro que lo repite al tiempo que lo transforma, con una intención seria –y no cómica– que puede ir desde la actualización y reivindicación a la crítica y la oposición». Claramente, la reescritura propuesta por Spielberg es una *Spansducción* (Doležel, 1986), puesto que se trata de una «traducción que reescribe (transmediación reescritural)» (Pardo García, 2018: 68).

Dejando a un lado la terminología teórica, las diferencias entre las dos producciones podrían dilucidarse indagando en la naturaleza de ambos textos, literario y fílmico, pues quizá resida en ellos una de las claves del análisis. En primer lugar, cabría preguntarse si el texto de P. K. Dick es un cuento, una *nouvelle* o, más bien, un guion, un mero boceto de un posible proyecto mayor. P. K. Dick tenía, como otros autores de ciencia ficción (desde Julio Verne hasta Stephen King), una particular sobredotación para el planteamiento de ideas fulgurantes. Sin embargo, estas no siempre están acompañadas de un desarrollo narrativo a la altura. Por su parte, cabría preguntarse si el filme de Spielberg es algo más que una superproducción. Esto viene dado por el propio subgénero de la ciencia ficción, que logra productos comerciales que apuntan a un público masivo en los que, sin embargo, la carga filosófica y ética, esto es, la trascendencia del contenido, juegan un papel importante en el desarrollo de la trama.

Este trabajo intentará profundizar en estas divergencias argumentales, así como en sus causas, que considero en gran medida vinculadas a cuestiones de identidad autorial, es decir, a aquellos aspectos que tienen que ver con el concepto de *trayectoria* y que apuntan a nociones de *firma* o *sello personal* de un autor. Por eso, indagaré en algunas cuestiones vinculadas al *campo cultural* (Bourdieu, 1992) o al *perfil autorial* (Greenblatt, 1980) de ambos creadores, cuyas respectivas trayectorias han logrado sendos perfiles muy definidos a los que los lectores/espectadores asocian unos productos culturales muy concretos con los que buscan satisfacer sus expectativas. En este sentido, tanto en el caso de Dick como en el caso de Spielberg, encontramos que el nombre tiene una función clasificatoria particularmente potente. A este respecto, no podemos obviar las palabras de Foucault: «Un nombre de autor no es simplemente un elemento en un discurso [...]; ejerce un cierto papel con relación al discurso: asegura una función clasificatoria; tal nombre permite reagrupar un cierto número de textos, delimitarlos, excluir algunos, oponerlos a otros» (1984: 8).

En cualquier caso, en las próximas páginas intentaré ofrecer una comparativa que nos permita profundizar en el análisis de ambas obras atendiendo de forma especial a las divergencias principales y, fundamentalmente, a las razones de las mismas, en las que muy probablemente estén las claves que nos ayuden a entender mejor cada uno de los textos. Antes del cotejo del texto literario y cinematográfico, examinaré las características que *Minority Report* debe al género de la ciencia ficción, las que cada una de las historias debe a sus respectivos autores y, finalmente, a los subgéneros literario y cinematográfico en los que se expresan.

1. CIENCIA FICCIÓN O FICCIÓN CIENTÍFICA: RECORRIDO, HERRAMIENTAS Y MECANISMOS

Como subgénero literario, la ciencia ficción comienza a cobrar auge a partir de los años 20 del siglo pasado. Así, se suelen considerar pioneros a aquellos autores norteamericanos que, en las primeras décadas del siglo XX, continuaron explotando el filón iniciado por el visionario Julio Verne, como Jack London, Edgar Rice Burroughs o Hugo Gernsback. Sin embargo, podemos rastrear otros antecedentes literarios mucho más peregrinos como Luciano de Samósata (s. II), que en su novela corta *Historia verdadera* propone un viaje a la luna en barco, o Tomás Moro, cuya célebre *Utopía* (1516) utiliza el vehículo de este género para plantear cuestiones filosóficas de calado. En el ámbito español, también encontramos contados precedentes en las obras de Lorenzo Hervás y Panduro (1735-1809) o Enrique Gaspar y Rimbau (1842-1902). También podríamos englobar dentro de la ciencia ficción las visionarias producciones de algunos románticos como Mary Shelley y Allan Poe. Asimismo, en algunas obras de Conan Doyle, Mark Twain (*Un yanqui en la corte del rey Arturo*) o Charles Dickens (*Bleak House*), podemos encontrar numerosos elementos claramente encuadrables dentro de la ficción científica. Finalmente, en obras de Unamuno, Azorín, Jardiel Poncela, Pedro Salinas, Ramón y Cajal, Borges o Bioy Casares, entre otros, podemos hallar algunos de los rasgos más reconocibles de este subgénero en el ámbito hispánico.

No obstante, el auge de la ciencia ficción se produce ya avanzado el siglo XX a partir de los precedentes mencionados y con el trasvase a otros formatos como las revistas *pulp*, el cine de serie B y la televisión. Estos cauces divulgativos contribuyen, al tiempo que a su popularización, a la denostación del campo de la ciencia ficción, que aún hoy día sigue marcada por esta estigmatización.

Sobre estos presupuestos, podemos situar la edad de oro del género entre los años 30 y 50, con autores como Isaac Asimov, Arthur C. Clarke, Karel Capek, Aldous Huxley o C. S. Lewis. En las décadas de los 50 y 60, el género experimenta un nuevo repunte gracias a autores como Ray Bradbury, Anthony Burgess, Frank Herbert o el propio P. K. Dick.

Precisamente el trasvase de las obras de algunos de estos autores al cine (*La naranja mecánica*, Kubrick, 1971; *Dune*, David Lynch, 1984) mantendrá particularmente vivo el género durante la década de los 70 y 80³.

La ciencia ficción, tal vez más pertinentemente llamada *ficción científica*, plantea de sus historias, que parten de una apoyatura argumental verdadera, real, un desarrollo argumental más o menos verosímil. Es decir, se trata de un subgénero en el que se produce un salto desde la verdad constatable a la verdad aparente (la mentira clara, lo imposible, pertenece al género fantástico). Así, en la ficción científica encontramos una relativa distorsión de la realidad que viene a sumarse al propio *desvío*⁴ intrínseco del lenguaje artístico (cinematográfico o literario en el caso que nos incumbe).

En la mayoría de estas historias encontramos una serie de elementos que, de manera clave o ancilar, forman parte de la trama y son especialmente fructíferos en el desarrollo narrativo, en concreto, en el ámbito de la ciencia ficción⁵. Desde luego, también están presentes en *Minority Report*. Algunos de los más destacables son los siguientes:

a) Un particular juego con las coordenadas espacio-temporales que conforma un singular *cronotopo* (Bajtín, 1989) caracterizado por la distorsión de la realidad (distopía/ucronía).

b) Cierta maniqueísmo en el trazado de los caracteres de los personajes que permite distinguir entre héroe y antihéroe. En relación con estas categorías, podemos apelar a las palabras de González Requena:

Así, frente al carácter pulsional –acultural– del Agresor, el Héroe, en cambio, se afirma como sujeto cultural [...]. Por eso sus actos, aun cuando para el lector resultan tan predecibles como los del Agresor, son a la vez reconocidos como justos, necesarios y, en el límite, verdaderos (2006: 555).

³ Acerca de la historia universal de este género, véanse Sadoul (1975), Scholes (1982) y Asimov (1986). Sobre la historia del género en España, véase López-Pellisa (2018).

⁴ Sobre el lenguaje literario como lengua «de desvío» ya hablaron autores como Barthes (1953) y Alonso (1950).

⁵ En relación con estas características que se repiten en un género, podemos traer a colación las palabras de Umberto Eco en *Lector in fabula*: «Podrían definirse, en primer lugar, unos guiones máximos o *fabulae prefabricadas*: tales serían los esquemas estándar de la novela policíaca de serie, o de los grupos de fábulas en que se repiten siempre las mismas funciones (en el sentido de Propp) y en la misma sucesión; estos guiones serían en el fondo reglas de género, como las que prevén la correcta organización de un espectáculo de variedades en la televisión, en el que deben entrar ciertos ingredientes en una sucesión definida» (*apud* Vanoye, 1996: 44).

c) La evolución de los personajes, al igual que en la tragedia clásica, pasa por una serie de etapas que se pueden resumir en la progresión duda-clarificación-asunción. La misión abordada se convierte en una suerte de proceso de catarsis. El modelo de *Edipo Rey* es evidente en muchos casos pero, en particular, en la historia que nos cuenta el filme *Minority Report*, en el que incluso se incluye una referencia explícita a la ceguera tiresiana, así como la aparición de una especie de oráculo; ambos elementos constituyen necesarios vehículos para el reencuentro con el pasado. A propósito de la influencia cinematográfica del relato edípico, señala Vanoye:

[...] el relato policíaco debe mucho a la estructura edípica. La encuesta (que se inicia con una pregunta del tipo «¿Qué es lo que sé?») conduce al encuestador hacia sí mismo (y, por tanto, hacia una de las respuestas –variadas– a la pregunta: «¿Quién soy?»). Pero, en la medida en que la encuesta alcanza también a «¿Quién es el otro?», el encuestador queda pronto implicado en el crimen o, al menos, en una estrecha relación con el criminal (1996: 43).

La ubicación del filme en ese peculiar espacio de frontera entre la ciencia ficción y el *thriller* policíaco hace de este sustrato edípico de la historia un elemento particularmente significativo para el análisis.

d) La alegoría o fabulación planteada tiene una dimensión estética y otra ética. La primera está constituida por una serie de síntomas y caracterizaciones que afectarían tanto a los personajes como a su entorno: ambientación, instrumentos, vestimenta, hábitos, razas (exotismo). La ética vendría dada por el mensaje moral de la fábula, normalmente reducible a las clásicas dicotomías Bien/Mal, sociedad/individuo, determinismo/libre albedrío... Muchas de las obras más conocidas del campo tratan sobre aspectos legales y punitivos del ser humano en sociedad. *1984* de Orwell y su Gran Hermano, que retoma la idea del panóptico carcelario de Bentham, o *La naranja mecánica* de Burgess, que plantea la reinserción del delincuente apoyándose en las teorías de la terapia conductual, son dos claros ejemplos.

Todas estas características están presentes en *Minority Report*, por lo que podríamos decir que es una historia clásica del género. Sin embargo, algunos de sus rasgos principales pueden explicarse mejor si profundizamos un poco en los perfiles autoriales y las respectivas trayectorias de K. Dick y Spielberg, así como atendiendo al campo cultural en el que surgen tanto el texto literario como el filmico.

2. P. K. DICK Y STEVEN SPIELBERG: DOS MIRADAS, DOS UNIVERSOS

El hecho de que los autores que firman las obras objeto de análisis sean figuras tan destacadas en el panorama de la cultura universal condiciona,

sin duda, la orientación de este estudio. Por eso considero que en este caso resultaría de especial relevancia detenerse en el análisis de cuestiones como las de *perfil autorial*, la *trayectoria* y la *recepción* en ambos casos, en la medida en que en ellos podremos encontrar determinadas claves para el posterior análisis de cada obra en concreto, así como para un cotejo entre ambas.

Esta necesidad de la recuperación de la figura del autor, que de manera rotunda atenta contra los presupuestos barthesianos, se apoya fundamentalmente en las tesis expuestas por Foucault (1984) en «Qu'est-ce qu'un auteur?» para el *Bulletin de la Société française de philosophie* en 1969, y permite abordar en el examen de las obras aspectos de carácter extraliterario y/o extracinematográfico que explicarían algunas incógnitas y oscilaciones debidas a cuestiones como la política o la religión, entre otras, que afectan directamente a la concepción que el artista tiene de sí mismo y de su labor. En este sentido, López García afirma que «la noción de autor es un rasgo cultural privativo de las sociedades literarias avanzadas [...]. El proceso de individualización del autor sigue una línea quebrada con épocas en las que su consideración social varía en función de diferentes rasgos culturales, políticos y religiosos» (1993: 48).

Philip K. Dick (1928-1982) es un autor cuya obra está fuertemente condicionada por la recepción posterior, hasta el punto de que hoy día se sigue alterando nuestra percepción y análisis de la misma. Es un escritor del que no se deja de opinar, esto es, cuya imagen sigue reconfigurándose, cambiando, en el camino hacia esa fijación necesaria para su inclusión en el canon. Esta «manipulación» de la imagen autorial de K. Dick se está ejerciendo hoy tanto desde el ámbito académico (así lo atestigua la reedición continua de su obra, su revisión en seminarios y congresos y la inclusión de sus textos en la programación docente de muchas universidades), como desde entornos más divulgativos: una búsqueda inmediata en internet arroja una ingente cantidad de información sobre el autor publicada en la última semana. En este contexto cabe entender algunas publicaciones actuales como las de Emmanuel Carrère (*Yo estoy vivo y vosotros estáis muertos: un viaje en la mente de Philip K. Dick*, 2018) o la exhibida influencia de Laura Fernández en algunas de sus novelas, como *Connerland* (2017), quien además dedica constantes artículos al novelista en la prensa nacional. Precisamente en este contexto ha sido objeto de una particular atención reciente en el ámbito hispánico, sobre todo en el entorno de los suplementos culturales, desde los que, de manera particular en el último lustro, se ha priorizado la recuperación de autores malditos y/o políticamente comprometidos. A este respecto, sería interesante señalar el tratamiento de la imagen del autor.

A partir del siglo XVII ya se puede rastrear claramente en la actividad literaria de diferentes países (Francia, Inglaterra, España) un deseo de emancipación autorial que encuentra en el *copyright* su plasmación legal (Sapiro, 2014). Sin embargo, hasta el siglo XIX el concepto de *propiedad*

intelectual no contará con el apoyo de sus más fehacientes defensores, con autores como Balzac a la cabeza⁶. Este concepto encontrará su plasmación artística en la práctica de la autorrepresentación autorial (textual y pictórica). Apuntan en esta dirección algunas nociones relacionadas con el *self-fashioning* planteadas por Greenblatt (1980) que, en última instancia, afectan a cuestiones económicas. Así, tal y como afirma Chartier, en algún momento

se constituye un lazo algo paradójico entre la profesionalización de la actividad literaria, que debe entrañar una remuneración directa que permita a los escritores vivir de su pluma, y la autorrepresentación de los autores en una ideología del genio propio, fundada en la autonomía radical de la obra de arte y el desinterés del gesto creador (1994: 68-69).

En el caso de P. K. Dick, el material fotográfico conservado y reiteradamente reproducido ha ido paulatinamente dejando paso en los últimos años al dibujo y la caricatura⁷, una reelaboración artística que persigue añadir un valor no cuantificable a la imagen autorial, esto es, que somete la imagen real a una pretendida distorsión. Esta podría funcionar como correlato pictórico de la manipulación ejercida a nivel teórico; ambas proponen la relectura de un clásico al que es preciso reubicar desde el nuevo paradigma hermenéutico.

En esta distorsión no podemos obviar el papel desempeñado por los conceptos de *capital simbólico* (Bourdieu, 1983) o *aura* (Benjamin, 1936). Sin embargo, en el caso de estas relecturas pictóricas, la presencia del aura en cierto modo va pareja a su propia destrucción a través de la imagen, pues en esta ocasión podemos hablar de «la necesidad de apoderarse del objeto en su más próxima cercanía, pero en imagen, y más aún en copia, en reproducción. Y es indudable la diferencia que hay entre la reproducción, tal y como está disponible en revistas ilustradas y noticieros, y la imagen» (Benjamin, 2003: 47-48).

Podemos presuponer que esa particular imagen reconstruida por la recepción de K. Dick en nuestros días viene dada, en gran medida, por determinadas características de su perfil que lo encuadrarían dentro de la categoría de «autor maldito», tanto desde un punto de vista psicológico, por sus continuas desconexiones de la realidad, asociadas a una supuesta esquizofrenia o al consumo puntual de estupefacientes, como desde el punto de vista político, que hacen de él un escritor combativo, manifiestamente de izquierdas e, incluso, antisistema. Como veremos,

⁶ Ya desde el *Statute of Anne*, promulgado en Inglaterra en 1710, comienzan a producirse cambios relevantes en la constitución de los derechos de propiedad intelectual que permiten que se empiece a hablar de los derechos de autor (Feather, 1992).

⁷ Entre otras muchas, esta: <https://revistacolofon.com.ar/wp-content/uploads/2017/02/philipkdick.jpg> (fecha de consulta: 24/02/2020).

estas características lo convierten en un autor con un perfil totalmente opuesto al de Spielberg, lo que en parte explica las divergencias que encontramos entre el texto literario y el fílmico. En palabras de Chimal:

Difícilmente, por tanto, se podría imaginar a un director de temperamento más opuesto al de Philip K. Dick, quien, contra lo que Spielberg ha defendido de manera invariable en todos sus filmes, siempre desconfió de las instituciones gubernamentales y de la raíz puritana del *American way of life*, dudó de la razón científicista en la que se basa el discurso positivo de la ciencia y la técnica de occidente y especuló, en más de una ocasión, sobre los azares que, contra el discurso habitual de predestinación y aun favor divino (como es el uso actual), condicionaron el ascenso mundial de los Estados Unidos como nación y podrían haber determinado situaciones geopolíticas muy diferentes (2007: 74).

Así pues, en la obra de K. Dick resulta clave la distorsión de la realidad, bien por acción de las drogas o la enfermedad mental (surrealismo), bien a causa de determinadas formas de acción sociopolítica (autoritarismo), que conduce a una alienación del ser humano (el robot, el alienígena, el espía son figuras fundamentales en sus textos). En este sentido, su obra se ubica siempre en ambientes posmodernos y decadentes (*cyberpunk*).

Si seguimos la clasificación de la obra de K. Dick planteada por Rickman (1984), podríamos distinguir tres etapas en su trayectoria literaria:

1. Etapa política (1951-1960): desde los primeros cuentos hasta *Confesiones de un artista de mierda*.
2. Etapa metafísica (1962-1970): desde *El hombre en el castillo* hasta *Fluyan mis lágrimas, dijo el policía*.
3. Etapa mesiánica (1974-1981): desde *SIVAINVI* hasta la publicación de *La trans migración de Timothy Archer*.

Un rápido vistazo a esta trayectoria, en la que se produce un paulatino desapego de la realidad derivado de un incremento del componente onírico-fantástico, nos ratifica en las ideas arriba esbozadas.

Como ya ha sido apuntado, el perfil de Steven Spielberg (1946) es muy diferente. Considerado en el Nuevo Hollywood como «El Rey Midas», presenta las características evidentes de un creador profesional, esto es, un director versátil y polifacético capaz de abordar empresas cinematográficas de enorme envergadura para situarlas en un espacio intermedio entre las grandes superproducciones y el cine de autor. Este carácter polifacético, unido al éxito de taquilla que suele acompañar a sus producciones, perfectamente representativas tanto de la política como de la filosofía de vida norteamericana y del reconocible espíritu hollywoodiense, que apuesta por el binomio rentabilidad/entretenimiento, hacen que no

siempre haya sido bien valorado por la crítica más academicista. A este respecto, señala Rodríguez:

Basta con el carácter comercial de buena parte de la filmografía de Steven Spielberg para desacreditarla, para negarle el particular Olimpo solo reservado para francotiradores o cineastas marginados. ¿Cómo poner, por ejemplo, *Inteligencia Artificial* (*A. I. Artificial Intelligence*, 2001) al lado de *En construcción* (2001), de José Luis Guerín? [...]. Un travelling únicamente es una cuestión moral cuando lo hace Jean-Luc Godard y una simple cuestión de demagogia grandilocuente cuando lo hace Steven Spielberg (2002: 30).

En cualquier caso, Steven Spielberg utiliza el género de la ciencia ficción como una suerte de Caballo de Troya para entrar en la industria hollywoodiense. Así, algunos de sus primeros títulos, como *Encuentros en la tercera fase* (1977) o *E.T. El extraterrestre* (1982), son filmes claramente encuadrados en este género. Aunque Spielberg tiene películas ubicables en diversos géneros (aventuras, *thriller*, acción...), sus incursiones en la ciencia ficción han sido numerosas a lo largo de toda su trayectoria, en muchos casos adaptando textos literarios. Algunos de estos títulos son *Parque Jurásico* (1993), *A.I. Inteligencia artificial* (2001), *Minority Report* (2002), *La guerra de los mundos* (2005) o la más reciente *Ready Player One* (2018).

Asimismo, la ciencia ficción aparece como subgénero más diluido en otros filmes que podrían calificarse como «de frontera». Es el caso de películas como *Tiburón* (1975), *En los límites de la realidad* (1983), *Indiana Jones* (1984) o *Hook: el capitán Garfio* (1991). Además, en paralelo a su labor como director, Spielberg auspicia lo que podemos denominar producciones «afines» que también son encuadrables en estos espacios limítrofes en los que la ficción científica aporta algunos ingredientes de peso. Es el caso de *Poltergeist* (Tobe Hooper, 1982) o *Transformers* (Michael Bay, 2007), entre otras.

Todas estas consideraciones tienen que ver con el concepto de *trayectoria autorial*. Sin embargo, también es preciso atender a las producciones artísticas que integraron el *campo cultural* en cada caso. Esto permite entender la obra de arte no como un producto aislado, sino como una pieza más dentro de un tejido sociocultural que la influye y a la que esta, a su vez, enriquece. En el campo cultural (literario o cinematográfico en cada uno de los casos que nos atañen), la importancia del factor económico es particularmente relevante. En relación con esta idea, y también con lo que apuntaba más arriba acerca del cine de Spielberg, resultan fundamentales estas palabras de Bourdieu:

Dès lors, le champ littéraire unifié tend à s'organiser selon deux principes de différenciation indépendants et hiérarchisés: l'opposition principale, entre la production pure, destinée à un marché restreint aux producteurs, et la grande production, orientée vers la satisfaction des

attentes du grand public, reproduit la rupture fondatrice avec l'ordre économique, que est au principe du champ de production restreinte ; elle est recoupée par une opposition secondaire qui s'établit, à l'intérieur même du sous-champ de production pure, entre l'avant-garde et l'avant-garde consacrée (1992: 2004).

El relato de P. K. Dick, publicado en 1956, compartió campo cultural con otros textos afines como *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury; *La ciudad y las estrellas* (1956), de Arthur C. Clarke; *El sol desnudo* (1957), de Isaac Asimov, o *La naranja mecánica* (1962), de Anthony Burgess. En las décadas de los 50 y 60, la ficción científica se convierte en un género de moda con el que trata de complacer a un público amplio aunando cierto existencialismo posbélico con algunos de los temores que empiezan a suscitar los últimos avances científico-tecnológicos.

Por su parte, el campo cultural en el que cabría encuadrar el filme de Spielberg (2002) también acogió numerosas producciones afines, probablemente auspiciadas por el cambio de milenio y ciertas lecturas del fenómeno con marcado carácter futurista y/o apocalíptico. Algunos de los ejemplos más reseñables son *Matrix* (1999), de Lana y Lili Wachowski; *Star Wars: Episodio II. El ataque de los clones* (2002), de George Lucas; *Señales* (2002), de M. Night Shyamalan; *Solaris* (2002), de Steven Soderbergh; *Paycheck* (2003), de John Woo, y *X-Men 2* (2003), de Bryan Singer.

Los respectivos campos culturales en los que surgen estas obras contribuyen a la reconstrucción de algunos aspectos vinculados tanto a sus planteamientos iniciales (intertextos, influencias, modas) como a la recepción final de ambas.

3. DE LA NOUVELLE AL BLOCKBUSTER: UNA CUESTIÓN DE GÉNERO

Como ya ha sido apuntado, algunas de las principales divergencias en el desarrollo de ambos relatos vienen dadas por las particularidades de cada uno de los géneros que sirven de cauce de expresión a la historia en cada caso⁸. No obstante, en el análisis de las adaptaciones conviene ser cautelosos porque «adaptations, typically, carry over some of the literary genres and mix in some of the filmic genres» (Stam y Raengo, 2005: 25).

La historia de P. K. Dick encuentra su desarrollo en el formato del cuento largo o la novela corta. Por la forma de trabajar del autor, presuponemos que tuvo una idea acuciante que necesitó plasmar de forma rápida y concisa, con un desarrollo limitado de la trama y los personajes. Esto bien pudo ser fruto de una pérdida del interés inicial de K. Dick a la hora de la ejecución de la obra, quizá porque sus objetivos iniciales (una distopía con una determinada estética a través de la que plasmar una posición ideológica muy concreta) quedaban de sobra cubiertos con un

⁸ Tal y como plantea Vanoye, «el género se considera aquí en cuanto architexto (Genette, 1979), en sus determinaciones temáticas y no modales o formales» (1996: 44).

planteamiento narrativo más esquemático. En cualquier caso, este procedimiento de trabajo da como resultado una historia que, aunque cerrada en sí misma por su desarrollo argumental, a nivel formal e incluso estructural presenta ciertos rasgos que remiten a un borrador de un cuento, o incluso al boceto de un posible guion cinematográfico. La concisión estilística, las numerosas elipsis y la nula recreación descriptiva, pese a las exigencias requeridas por el género a la hora de trazar universos nuevos que es necesario que el lector asimile, son rasgos que apoyan esta hipótesis. Sirva de ejemplo de lo planteado el siguiente fragmento:

El chirrido de las llantas lo despabiló. Frenéticamente, el conductor intentaba controlar el coche, girando el volante y pisando los frenos, mientras un enorme camión que transportaba pan surgía de la niebla y cruzaba el camino. El coche patinó, se bamboleó, vaciló un instante y al fin se estrelló de frente contra el camión.

El asiento de Anderton salió despedido y lo arrojó de cara contra la puerta [...] (Dick, 2008: 113).

No podemos descartar que estas elipsis narrativas contrasten con las excrecencias del filme debido a la filiación genérica de cada uno de los textos. En palabras de Wolf:

La idea de que trasponer un texto breve implica un ejercicio gimnástico de elongación —el relato literario como un músculo que hay que tensar— suele olvidar que la brevedad muchas veces tiene un fundamento. Ese fundamento está en la justeza del tono y en la voluntad del autor de escamotear datos sobre los personajes para que sea el lector quien complete el sentido e imagine los vacíos de la narración. El tenaz empeñamiento del cine industrial por proporcionarle todo al espectador y fomentar su falta de implicación suele redundar en tropiezos monumentales (2001: 52).

En el caso del filme de Spielberg, no podemos hablar de «tropiezo», pero sí de una explicitación excesiva que conlleva una recreación detallada, a veces vinculada a una estética del *horror vacui*. Con matices evidentes, encontramos similares características en otras obras del escritor que han sido llevadas al cine con más o menos fortuna, como es el caso de *Desafío total* (1990), *Asesinos cibernéticos* (1991), *Infiltrado* (2001), *Next* (2007), *Paycheck* (2003) o *Destino oculto* (2011), entre otras.

Como vemos, el relato de K. Dick, y en esto también está en la línea de toda su producción, es conciso y sintético, con predominio de lo argumental frente a lo estilístico, de la síntesis frente a la exuberancia, y la mayor focalización de la circunstancia frente al personaje. El «Informe de la minoría» es, en definitiva, una historia con un planteamiento narrativo esquemático al servicio de un potente mensaje filosófico.

En cambio, en el filme de Spielberg encontramos rasgos que podrían resultar contrapuestos. No es la primera vez que esto sucede con textos de

K. Dick, quizá por su carácter controvertido desde el punto de vista político, ético y filosófico, que dan lugar a finales ásperos de raigambre nihilista que difícilmente tienen cabida en superproducciones destinadas a un público masivo. En este sentido, a propósito de las adaptaciones cinematográficas de la obra de K. Dick, afirma Chimal:

Podría argüirse que la obra de Dick, de suyo un autor posmoderno que propone una transformación constante —a veces monstruosa, otras carnavalesca— de sus propias fuentes, es capaz no sólo de resistir el falseo que suponen películas fallidas como *El impostor* o *El pago* [*Paycheck*] sino la «discontinuidad» —para citar a Hutcheon (1989: 3-21)—, no necesariamente irónica pero sí activamente opuesta a la visión ética e ideológica del texto original, que propone *Sentencia previa* (2007: 75).

Por otra parte, también derivada de las posibilidades del propio medio, encontramos en el filme una detallada recreación de la circunstancia que a menudo no se corresponde con ningún tipo de descripción en el relato. Los espacios de la distopía (las oficinas de la comisaría de policía, la piscina junto a toda la parafernalia tecnológica que rodea a los *precogs*⁹) adquieren un valor de enorme relevancia en el planteamiento de la trama cinematográfica, bastante más compleja que la trazada en el relato de K. Dick. En esta línea, a lo largo de la película se produce un mayor desarrollo de las escenas de acción. Este es el caso de la secuencia en la cadena de montaje de coches, que aporta muy poco al desarrollo argumental, pero resulta crucial para el ritmo del filme. Esta secuencia, además, se nos presenta como un escaparate ideal para el prototipo de Volkswagen que vemos deslizarse por las imposibles carreteras del universo distópico recreado por Spielberg a partir de las limitadas referencias de K. Dick. En todas estas consideraciones, sin embargo, no podemos obviar que el espacio en la literatura es más «abstracto e interpretable» (Sánchez Noriega, 2000: 112) que en el cine, y esto hace que el cineasta pueda gozar de mayor libertad al respecto¹⁰.

Algo similar sucede con el desarrollo de los personajes: la polarización planteada en el relato entre Anderton y Witwer está más diluida que la que se produce en el filme entre Anderton (Cruise) y Lamar (Von Sydow), nítidos héroe y villano respectivamente, cuyos perfiles quedan reforzados por el carisma de los actores que encarnan a cada uno de los personajes. Esta delimitación tan clara de los perfiles, que apunta a cierto maniqueísmo típico de los productos destinados al gran público, no es el único rasgo de superproducción que encontramos en el guion del filme, en el que asimismo abundan los giros desconcertantes, los equívocos y los

⁹ Las singulares pantallas táctiles enseguida se convirtieron en la gran señal identificatoria del filme, que ha sido recreada en numerosos homenajes y parodias.

¹⁰ Acerca de los espacios de la narración, véase Sánchez Noriega (2000: 112-114) y Chatman (1990: 105).

imprevistos, ingredientes naturales del *thriller* policíaco. En este sentido, podríamos hablar de la existencia de cierta brecha o margen existente entre la película y el libro (la primera es un filme comercial y el segundo, un cuento de culto¹¹) que ciertamente condiciona algunos aspectos de la trama. Así pues, en este caso nos moveríamos en la «frontera de lo reconocible como narración en términos culturales, con el territorio del entretenimiento y la producción meramente industrial, más propiamente de consumo masivo» (Gil González, 2010: 283).

Otro elemento que podríamos encuadrar dentro de los recursos habituales en el *blockbuster* es el papel de la figura femenina como eje (vértice focalizado o *sine qua non*) del triángulo amoroso. Sin embargo, encontramos un triángulo más «clásico» en el relato que en el filme, Anderton-Witwer-y «la atractiva y joven esposa» (que no tiene nombre). En el seno de este triángulo, se produce un cruce de sospechas que llega a tambalear el matrimonio del protagonista. Sin embargo, el triángulo que propone la película (Anderton-Ágata-Lamar) resulta más interesante, ya que deja fuera a la esposa (completamente desfocalizada a lo largo del filme, incluso en el drama personal de Anderton: la pérdida de su hijo) y carece de naturaleza amorosa (es un mero cruce de fuerzas, una tensión sostenida entre todas las partes implicadas en el conflicto: el bien/la verdad, el mal/el engaño y el vehículo/oráculo). No obstante, el particular entendimiento entre el protagonista y la *precog*, traducido en una suerte de empatía paterno-filial, proporciona al espectador poco exigente las esperadas dosis de tensión amorosa.

En definitiva, el filme de Spielberg recurre a una serie de ingredientes típicos de las superproducciones de Hollywood con los que, como es habitual en él, logra hacer un producto rico en matices y de indudable calidad artística.

4. UNA IDEA, DOS HISTORIAS Y EL ESBOZO DE UN PORQUÉ

La posible «idea matriz» de *Minority Report*, esto es, la que luego se desarrolla tanto en el texto literario como en el fílmico, podría ser esta: en una sociedad futurista existe un departamento de policía denominado «Precrimen» que, a través de los cerebros de tres mutantes (*precogs*), logra adelantarse a los delitos (asesinatos) antes de que estos se comentan. El resultado es la condena (encarcelamiento) de los precriminales. Debido a las presiones de los diferentes órganos de poder (senado, gobierno, ejército), el sistema es continuamente cuestionado. La llegada del agente/investigador Witwer coincide con el hecho de que el protagonista, Anderton, el mejor agente de Precrimen, se convierte en el próximo predelincuente señalado por los *precogs*. Las pesquisas de Anderton y el

¹¹ Utilizo este término consciente de todo lo que implica en relación con los mencionados conceptos de *aura* y *trayectoria*, pero que considero relevantes en la recepción en el momento de la producción del filme.

dilema moral de cumplir o esquivar su destino conforman el desarrollo de la trama.

Sobre el relato concebido por P. K. Dick trabajaron Jon Cohen, guionista y novelista (*Max Lakeman and the Beautiful Stranger* y *The Man in the Window*), y Scott Frank, novelista, director y guionista (*La intérprete, The Interpreter; Un romance muy peligroso, Out of Sight; Lobezno inmortal, The Wolverine 2; Logan*). Cohen compartió el guion inicial con Cruise, que en aquel momento se encontraba inmerso en el rodaje de *Eyes Wide Shut* (Stanley Kubrick, 1999). Este le pasó el guion a Spielberg, que, a su vez, lo entregó a Frank para que acabara de darle forma (Serna Mené, 2005: 12). El resultado final fue premiado por la Academy of Science Fiction, Fantasy and Horror Films con el Saturn Award al mejor guion.

Las divergencias conceptuales entre el libro y la película quedan esbozadas en sendos esquemas comparativos:

Relato literario (37 pp.):

- No explicitación de coordenadas espacio-temporales.
- Triángulo protagonista: Anderton (calvo)/«la atractiva y joven esposa»/Witwer (apuesto). Sospechas cruzadas.
- Móvil en los agentes conspiradores: Senado/Ejército (Liga Internacional de Veteranos).
- Tres informes «en minoría» en tres sendas temporales diferentes que se invalidan entre sí.
- Solución final: asesinato y exilio (el individuo se sacrifica para proteger el sistema).
- Moraleja: el conocimiento de la profecía provoca su cumplimiento.

Filme (144 min.):

- Explicitación de coordenadas espacio-temporales: Washington, 2054. Precrimen local que busca implantarse en más ciudades. Witwer como observador gubernamental.
- Triángulo protagonista: Anderton (agente estrella) /Ágata (*precog* humanizada) /Lamar (jefe conspirador).
- Móvil en el pasado de Anderton: desaparición y muerte hijo/ruptura matrimonio.
- Un informe «en minoría»: resquicio libertad + *Eco* (calco de un crimen para esconderlo).
- Solución final: no asesinato (trampa), desafío al sistema. Desmascaramiento del villano: suicidio (libre albedrío). Fin de Precrimen.
- Moraleja: el individuo y su libertad prevalecen sobre los imperativos individuales (el antihéroe recibe su castigo) y del sistema (los *precogs* son liberados).

Como se ve en estos esquemas, gran parte de las divergencias en el contenido tienen que ver con la falta de detalle del texto literario, que, como ya ha sido señalado, plantea la acción en términos muy esquemáticos. En este sentido, las coordenadas espacio-temporales están ausentes. Por otra parte, como ya ha sido apuntado, el triángulo protagonista del relato, más clásico, es sustituido en la película por otro más rico cuyas tensiones resultan más complejas que las derivadas de la habitual relación amor-odio. Además, los agentes conspiradores que juegan un papel fundamental en el relato (Ejército y Senado), más abstractos y distantes, adquieren una dimensión individual en el filme (el protagonista, su familia y su pasado). En relación con el desarrollo de la distopía, encontramos una trama más compleja en el relato, en el que se emiten tres informes en minoría con datos contradictorios que ponen de relieve la coexistencia de diferentes planos temporales posibles, lo que repercute de forma directa en el concepto de historia y las nociones de pasado y futuro. En el filme se le concede relevancia a un único informe y se introduce el concepto de *eco*, que remite a un falseamiento del sistema perpetrado, en este caso también, por un individuo. Esto invalida cualquier tipo de teoría de la conspiración como eje de la trama. En el texto de K. Dick, el protagonista acaba cumpliendo el pronóstico del sistema, lo que lo convierte en un asesino, y asumiendo socráticamente la condena del exilio. De alguna manera, se recoge así la idea del chivo expiatorio. En el filme, el protagonista contradice el sistema, lo que prueba su falibilidad, así como el triunfo del ser humano y su libre albedrío. El mensaje final varía, por tanto, en cada caso: frente a la tragedia desencadenada por las profecías de autocumplimiento¹² auspiciadas por el sistema, que someten al ser humano y anulan su libertad individual, encontramos el triunfo final del héroe y su individualidad, que logra someter tanto al enemigo particular como al sistémico. A este respecto, afirma Chimal:

El resto es el fondo de esta historia y su resolución optimista, incluyendo una mirada mucho más esperanzada que la de Dick: el mundo de *Sentencia previa* [nombre del filme en su versión mexicana] es totalitario como el de «El informe de la minoría», pero Spielberg lo presenta de manera amable, con muchas tomas espectaculares de los avances tecnológicos y la arquitectura del porvenir, más numerosas escenas destinadas a mostrar que, aun cuando están vigilados constantemente, los «buenos ciudadanos» nada tienen que temer de sus gobiernos (2007: 75).

¹² Como ya sabemos, esta idea de la profecía autocumplida no es nueva en la literatura, donde la podemos rastrear desde los catastróficos encuentros en la huida a los que se enfrenta el héroe clásico en *Edipo Rey* de Sófocles, hasta la parodia de Oscar Wilde en *El crimen de lord Arthur Saville*, en la que el protagonista acaba perpetrando un rocambolesco asesinato por la obligación contraída con su futuro tras el comprometedor vaticinio de un quiromántico.

En lo que respecta a las divergencias formales, me detendré en el análisis de algunos aspectos relacionados con el estilo. Estas pueden verse de forma más evidente en el desarrollo de las escenas de acción: frente a la síntesis extrema y el predominio de la elipsis cultivados por K. Dick, encontramos un filme que se caracteriza por las ya mencionadas excrecencias visuales. Estas están particularmente vinculadas a una extremada pormenorización en las recreaciones estéticas (la ciudad, los vehículos, los inmuebles, el funcionamiento del sistema de detección precoz del crimen...) que, sin embargo, no encuentra un reflejo en el texto de K. Dick.

Esto se corresponde con concepciones muy diferentes a nivel estilístico. Así, frente al estilo más denotativo del cuento (la literatura al servicio de la idea), encontramos un estilo mucho más connotativo en el filme, que además de venir dado por unos diálogos más demorados y complejos, es subrayado por la banda sonora (una vez más, identificamos la marcada impronta de Williams apostillando la aventura y el misterio spielbergianos). A esto hay que añadir unos efectos visuales muy característicos, en parte obtenidos con el uso del filtro granulado selectivo, que logra imprimir en la imagen una singular textura que remite al pasado y al universo de lo onírico; esta se consigue a partir de una marcada presencia de grano, destellos ópticos que crean como un halo alrededor de los personajes y una fuerte sobreexposición lumínica que remite al VHS, así como fotogramas con mucho contraste y acusados contraluces. Todos estos elementos también permiten contraponer al *horror vacui* del texto de Dick el singular barroquismo del filme de Spielberg.

Asimismo, existe un claro elemento formal presente en ambas obras: los rasgos del folletín. Esta particular filiación se manifiesta fundamentalmente en la presencia de diálogos explicativos para el lector/espectador que, en ocasiones, atentan directamente contra la verosimilitud y que están relacionados con la necesidad de mostración de la realidad particularmente distorsionada de la distopía. A esto habría que añadir la continua presencia de omisiones y postergaciones que van conformando una suerte de «camino de la aventura» en el que resulta operativo a nivel narrativo la exploración de vericuetos y vías muertas: «—¿Qué sucede? Veo que algo anda mal. / —No —respondió Anderton con lentitud—. No exactamente mal» (Dick, 2008: 129).

En la película hallamos, además, continuas excrecencias narrativas y escenas de transición (persecuciones, equívocos, pasos en falso) que acaban completando los 144 minutos de metraje. En ambos casos, estos elementos están vinculados a la intriga y el suspense propios de una historia concebida bajo las pautas de una difusión masiva.

Sin embargo, las evidentes diferencias entre el texto literario y el filme encuentran su sentido final en las divergencias entre sus respectivos desenlaces, en gran medida derivadas de las divergencias contextuales

arriba señaladas y del sello personal impreso por ambos autores. En el relato ofrecido por K. Dick se evidencia la relevancia de lo social y lo colectivo, que encuentra en la figura del héroe infiltrado y el cuestionamiento de su reputación personal las claves de la conspiración del sistema (lo individual es amenazado por lo social). Por el contrario, la relectura del filme de Spielberg incide en la importancia del individuo. La focalización del drama familiar, perpetrado por una traición individual y no colectiva, permite crear un relato sobre el triunfo de la libertad que pasa por la salvación de la persona y la aceptación de las diferencias que nos permiten vivir en una sociedad avanzada.

Así, en K. Dick encontramos la repetición —con numerosas variaciones y matices— de la estructura clásica de la tragedia, que se articula en relación al sacrificio del héroe: «—¿Qué significa más para ti..., tu seguridad personal o la existencia del sistema? / —Mi seguridad» (Dick, 2008: 123). Este sacrificio, sin embargo, es absolutamente compatible con el libre albedrío como desafío a los dioses: «Pero mataré a Kaplan de todos modos» (Dick, 2008: 130).

No son nuevas en la obra de K. Dick estas disyuntivas filosófico-morales, que están presentes a lo largo de toda su trayectoria: el héroe atormentado frente a una sociedad enfermiza que acaba corrompiendo su naturaleza, bien por la inoculación de algún fármaco o virus, bien por la inoculación de sus propios valores subvertidos. Esto acaba configurando, como es habitual en la narrativa del autor, unas obras pesimistas e inquietantes con una fuerte carga filosófica, pero también política.

Frente al planteamiento de la obra de K. Dick en relación con la figura del protagonista, en Spielberg encontramos a un individuo normal envuelto en una imprevista odisea en la que la familia juega un papel determinante. Este planteamiento, que también podemos encontrar en otras obras de su filmografía (*El imperio del sol*, 1987; *Parque Jurásico*, 1993; *Inteligencia artificial*, 2001; *La guerra de los mundos*, 2005...), enlaza con ciertos presupuestos más conservadores sobre la familia que forman parte de la sociedad norteamericana de los años 90 y que perviven hasta nuestros días en gran medida gracias al fiel espejo del cine hollywoodiense de finales del siglo XX. En palabras de Chimal, para Spielberg «la corrupción moral de sus villanos tiene profunda relación con su falta de respeto por la santidad de los vínculos de la familia» (2007: 75).

En la mayor parte de estos filmes, además, vemos premiados los comportamientos «positivos» de los personajes y consecuentemente castigados los «negativos», con lo que el resultado final siempre es una suerte de fábula moral al servicio de la educación del buen ciudadano (norteamericano). Como es evidente, esto resulta en un maniqueísmo narrativo al servicio de una épica clásica que divide a los personajes —y, fuera del arte, a las personas— en héroes y villanos.

Es también marca spielbergiana la presencia de una suerte de humorismo «de contraste» más propio del género de aventuras (*Indiana*

Jones, 1981-2021; *Hook*, 1991...) que de la ciencia ficción. En todo caso, Spielberg fagocita la historia de K. Dick estableciendo un diálogo con otros hitos de su filmografía. En relación con los vínculos de *Minority Report* con *Parque Jurásico* (1993), Serna Mené afirma que «en ambas películas, la creación de un hombre poderoso (John Hammond/Lamar Burgess) se convierte en pesadilla para el protagonista (Alan Grant/John Anderton) y para un tercer personaje que se opone abiertamente a la filosofía de lo creado (Iam Malcom/Danny Witwer)» (2005: 17).

Por otra parte, Sánchez-Escalonilla (2004: 15-16) evidencia en estos términos su vínculo con otro filme del cineasta: «Si en *Inteligencia artificial* se narra la odisea de un niño en busca de su madre, en *Minority Report* se muestra a un padre en busca de su hijo perdido»¹³.

Todos estos elementos, reconocibles por el espectador, contribuyen, sin duda, a la comercialidad del producto, y permiten a Spielberg explorar –con la conciencia comercial tranquila– otros aspectos menos rentables en el desarrollo del filme. Así, tanto Spielberg como K. Dick logran conjugar en sus respectivas versiones de la historia la impronta de su marca autorial con el espacio habitual del género, el *bestseller* y el *blockbuster* respectivamente, el espacio ideal para la neopopeya o el neofolletín. Sin embargo, prevalecen las diferencias, con lo que tras la lectura y el visionado de ambas obras emerge esa idea de discontinuidad, de relectura, incluso de tergiversación. A este respecto, podría ser interesante la excesiva propuesta de Chimal, quien afirma que, «más cínicamente, se podría decir que, en todo caso, la discontinuidad se producirá, para la mayoría de los lectores futuros del texto, en sentido *contrario*, desde la película al cuento, y Dick podría leerse como una parodia de Spielberg, una re-hechura desesperanzada de su trama» (2007: 75).

5. CONCLUSIONES

Con *Minority Report* P. K. Dick plantea una historia con un desarrollo narrativo explícito y sintético, el vehículo perfecto que el autor precisa para transmitir su existencialista mensaje político-filosófico. La idea vertebradora del texto, la tensión moral entre la asunción del libre albedrío y la condena de la profecía autocumplida en el contexto socio-individual, encuentra dos desarrollos con planteamientos narrativos divergentes que acaban en finales contrapuestos.

Las causas de estas diferencias debemos rastrearlas en los propios textos, pero no podemos perder de vista otros factores extratextuales

¹³ Sin embargo, quizá es en *Hook* (1991) donde encontramos una transformación más parecida a la operada por el cineasta en el cuento de P. K. Dick: si el Peter Pan de J. M. Barrie era un huérfano eternamente niño, Spielberg nos muestra a un muy adulto padre de familia que ha de regresar al país de Nunca Jamás para recuperar a sus hijos. Con esta reinterpretación, al igual que sucede con el relato de Dick, Spielberg subvierte por completo el mensaje de la obra de Barrie.

como el contexto —y algunos conceptos ligados a este, como el campo cultural y/o económico de cada texto—, el perfil autorial de ambos creadores, y algunas nociones vinculadas tanto al propio género de la ciencia ficción como a cada uno de los subgéneros cultivados: la novela corta y la superproducción cinematográfica.

Los dos finales divergentes dan lugar a dos obras de géneros contrapuestos. P. K. Dick enfrenta, en términos de manifiesta hostilidad, el individuo al sistema, colocando así el libre albedrío al servicio del sacrificio personal, lo que da lugar a una suerte de drama distópico. Por el contrario, Spielberg sitúa al individuo frente al individuo (héroe/villano), colocando así el libre albedrío al servicio del triunfo personal. Esto conduce a la destrucción del sistema necesaria para el *happy end*, pero esta se ejerce contra un sistema enfermo, dañino y corrupto que es necesario para el desarrollo de un sistema de libertades: la sociedad actual tal y como la conocemos, el liberalismo —tanto en su dimensión social como económica—. Este, desde luego, deja margen incluso para otras individualidades más específicas, como las de los *precogs*, esto es, es un sistema que hoy denominaríamos *inclusivo*, que acepta la diferencia.

En definitiva, frente al drama de K. Dick, encontramos la tragedia de Spielberg, de raigambre clásica pero convertida ya en un producto engullido por la industria hollywoodiense y, por tanto, rematada con el necesario final feliz, que en este caso pasa por el triunfo de la libertad y la familia. El sustrato ideológico de ambas decisiones narrativas es un aspecto fundamental que no puede obviarse a la hora del análisis.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALONSO, Amado (1950), *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos.
- ASIMOV, Isaac (1986), *Sobre la ciencia-ficción*, Barcelona, Edhasa.
- BAJTIN, Mijail (1989 [1975]), *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, Madrid, Taurus.
- BARTHES, Roland (1953), *Le Degré zero de l'écriture*, Paris, Seuil.
- BENJAMIN, Walter (2003 [1936]), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (trad. de A. E. Weikert), México D. F., Editorial Itaca.
- BOURDIEU, Pierre (1983), *Poder, derecho y clases sociales*, Bilbao, Desclée De Brouwer.
- BOURDIEU, Pierre (1992), *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil.
- CHARTIER, Roger (1994), *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, Madrid, Alianza.
- CHATMAN, Seymour (1990), *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus.

- CHIMAL, Alberto (2007), «El vengador del pasado: cinco cuentos de Philip K. Dick en el cine», *Casa del tiempo*, 100, págs. 66-77 [En línea: http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/100_jul_sep_2007/casa_del_tiempo_num100_66_77.pdf. Fecha de consulta: 24/02/2020].
- DICK, Philip K. (2008), «El informe de la minoría», en *Cuentos completos. IV* (trad. de Carlos Gardini), Barcelona, Minotauro.
- DOLEŽEL, Lubomír (1986), «Semiotics of Literary Communication», *Strumenti Critici*, 50/1, págs. 5-48.
- FEATHER, John (1992), «From Rights in Copies to Copyright: The Recognition of Authors' Rights in English Law and Practice in the Sixteenth and Seventeenth Centuries», *Cardozo Arts & Entertainment Law Journal*, 10/2, págs. 455-73.
- FOUCAULT, Michel (1984 [1969]), «¿Qué es un autor?», *Dialéctica*, 16, págs. 4-19 [En línea: <http://www.bdigital.unal.edu.co/40410/1/11837-29541-1-PB.pdf>. Fecha de consulta: 24/02/2020].
- GENETTE, Gérard (1979), *Introduction à l'architexte*, París, Seuil.
- GENETTE, Gérard (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- GIL GONZÁLEZ, Antonio J. (2010), «La adaptabilidad como norma del repertorio audiovisual de la cultura de masas. El caso *Bourne-XIII*», en J. A. Pérez Bowie (ed.), *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación*, Salamanca, Universidad, págs.275-294.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (2006), *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Valladolid, Castilla Ediciones.
- GREENBLATT, Stephen (1980), *Reinassance self-fashioning: from more to Shakespeare*, Chicago, University.
- HUTCHEON, Linda (1989), *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Nueva York, Routledge.
- LÓPEZ GARCÍA, Dámaso (1993), *Ensayo sobre el Autor*, Madrid, Júcar.
- LÓPEZ-PELLISA, Teresa (2018), *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*, Madrid, Iberoamericana.
- PARDO GARCÍA, Pedro Javier (2010), «Teoría y práctica de la reescritura filmoliteraria (A propósito de las reescrituras de *The Turn of the Screw*)», en J. A. Pérez Bowie (ed.), *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación*, Salamanca, Universidad, págs. 45-102.
- PARDO GARCÍA, Pedro Javier (2018), «De la transescritura a la transmedialidad: poética de la ficción transmedial», en A. J. Gil González y P. J. Pardo García (eds.), *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad*, Binges, Éditions Orbis Tertius.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2010), «Sobre reescritura y nociones conexas. Un estado de la cuestión», en J. A. Pérez Bowie (ed.), *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación*, Salamanca, Universidad, págs. 21-43.

- RICKMAN, Gregg (1984), *Philip K. Dick: In His Own Words*, Long Beach, Fragments West/The Valentine Press.
- RODRÍGUEZ, Hilario J. (2002), «Imágenes perfectas de un futuro imperfecto», *Dirigido por*, 315, págs. 30-33.
- SADOUL, Jacques (1975), *Historia de la ciencia-ficción moderna. 1911-1971*, Barcelona, Plaza & Janés.
- SÁNCHEZ-ESCALONILLA, Antonio (2004), *Steven Spielberg. Entre Ulises y Peter Pan*, Madrid, CIE Dossat.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2000), *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós.
- SAPIRO, Gisèle (2014), «Droit et histoire de la littérature: la construction de la notion d'auteur», *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, 48, págs. 107-122.
- SERNA MENÉ, David (2005), *Guía para ver y analizar "Minority Report"*, Steven Spielberg (2002), Valencia/Barcelona, Nau Llibres/ Octaedro.
- SCHOLES, Robert (1982), *La ciencia ficción: historia, ciencia, perspectiva*, Madrid, Taurus.
- STAM, Robert y Alessandra RAENGO (2005), *Literature and film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Oxford, Blackwell Publishing.
- VANOYE, Francis (1996), *Guiones modelo y modelos de guión: argumentos clásicos y modelos en el cine*, Barcelona, Paidós.
- WOLF, Sergio (2001), *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*, Buenos Aires, Paidós.

Fecha de recepción: 25/02/2020.

Fecha de aceptación: 25/07/2020.

Alteraciones desde el antimundo.
***La mosca* de George Langelaan y David Cronenberg**

Alterations From the Anti-World.
***The Fly* by George Langelaan and David Cronenberg**

ANTONIO MÍGUEZ SANTA CRUZ

Universidad de Córdoba

gesto_tecnico@hotmail.com

ORCID ID: 0000-0001-7610-561

Resumen: Muchos fans del terror cinematográfico consideran *La mosca* (1986) como la película más influyente dentro de la filmografía de David Cronenberg. Sin embargo, el guion fue adaptado a partir de un cuento escrito por el periodista George Langelaan en 1957, esencialmente distinto en forma y fondo al relato filmico. Nuestra intención en este artículo será explicar los porqués de estas alteraciones, sobre todo apoyándonos en la compleja figura del adaptador: David Cronenberg. De este modo iniciaremos un periplo hacia las principales inquietudes artísticas del creador canadiense, para quien el hombre posmoderno, en su ansia por alcanzar la evolución perfecta, podría verse abocado tanto a la destrucción de su espíritu como a la deformación de su cuerpo.

Palabras clave: Adaptación cinematográfica, George Langelaan, David Cronenberg, Nueva Carne, Tecnología, Horror corporal.

Abstract: Many fans of cinematic terror consider *The Fly* (1986) as the most influential film in David Cronenberg's filmography. However, the script was adapted from a story written by journalist George Langelaan in 1957, essentially different in form and substance from the film story. Our intention in this article will be to explain the reasons for these alterations, especially relying on the complex figure of the adapter: David Cronenberg. In this way we will begin a journey towards the main artistic concerns of the Canadian creator, for whom postmodern man, in his desire to achieve perfect evolution, could be doomed both to the destruction of his spirit and the deformation of his body.

Key Words: Film adaptation, George Langelaan, David Cronenberg, New Flesh, Technology, Body Horror.

1. LANGELAAN Y SU *MOSCA*

De padre británico y madre francesa, George Langelaan (1908-1972) desempeñó una valiosa labor como periodista durante los prolegómenos de la II Guerra Mundial. Ya en pleno conflicto y debido a sus profundas convicciones antifascistas, decidió participar activamente ejerciendo como espía de los Aliados en la Francia ocupada. No demasiado tiempo después sería capturado y condenado a muerte por los nazis, aunque tuvo la suerte de escapar a tiempo para participar en el desembarco de Normandía (Carrol, 2015: 331). A partir de los años cincuenta comenzó a publicar diversos relatos en la revista masculina *Playboy*, destacando muy por encima del resto *La Mosca*, que vio la luz allá por 1957.

En él se aborda la historia del científico Robert Browning, quien, subvencionado por el Ministerio del Aire, efectúa varios experimentos de teletransportación bajo el más estricto de los secretos. A lo largo del proceso, Browning aprecia leves alteraciones en los elementos teletransportados, como la triste desintegración del gato de la familia, Dandelo, entre otros contratiempos. Cuando por fin consigue revertir tales problemas, emprende la prueba de fuego consigo mismo, no reparando en el detalle de que, en el último instante, se introduce una mosca en la cabina. Al aparecer recompuesto en el habitáculo de recepción, observa con horror cómo su cabeza y uno de sus brazos muta hasta ser como los de un insecto. La mosca con la que intercambió partes de su anatomía escapa, motivo por el que es incapaz de retornar a su forma humana. Ante esas circunstancias, Browning no vacila en destruir su máquina, para a continuación implorarle a su esposa, Anne, que lo mate usando una prensa hidráulica de la fábrica de su hermano, Arthur. Una vez satisfecha la última voluntad de su marido, Anne exige a su cuñado que contacte con la policía para hacerla responsable de la muerte de su esposo. Sin pruebas que contradijeran su testimonio la mujer es recluida en un centro psiquiátrico, donde decide escribir la verdadera historia de lo ocurrido con el objetivo de que se supiera en su debido momento. Semanas más tarde, cuando Arthur acaba de leer el asombroso manuscrito, es informado de que su autora acababa de suicidarse en el hospital. Tras avisar al inspector Twinker y entregarle el documento, le confiesa que aquella misma mañana había aplastado a una mosca de extraña cabeza blanca que estaba a punto de ser devorada por una araña.

El éxito del relato fue tan rotundo que ese mismo año la productora *20th Century Fox* adquirió los derechos para llevar la historia al cine. El filme vio la luz en junio del año siguiente, con Al Hedison, Patricia Owens y el célebre Vincent Price entre el elenco protagonista. Según los parámetros que la revista *Trasvases entre la literatura y el cine* propugna subvertir, hablaríamos de una adaptación estupenda en función de su casi reverencial “fidelidad” al texto matriz. Pero ya sabemos que la semejanza con el original ni mucho menos es sinónimo de calidad o tan siquiera una

virtud objetiva, sobre todo cuando algunas de las ingenuas imágenes de la cinta no han soportado de la mejor forma el paso del tiempo.

Y decíamos *casi* porque en el filme se dan un par de novedades respecto al hipertexto. La primera corresponde al amor frustrado de Arthur por su cuñada, en un recurso cuyo único objetivo era cumplir con los clichés propios del cine de los años cincuenta. Quizá más importante aún sea la crítica hacia la ultra-tecnología, apreciable principalmente en la conversación posterior a la desaparición de Danelo:

HÉLÈNE DELAMBRE: André, prométeme una cosa. Que no harás más experimentos con animales.

ANDRÉ DELAMBRE: Te lo prometo. No haré más experimentos con animales.

H: Creo que estás jugando a ser Dios

A: Dios nos dio la inteligencia para que descubriéramos las maravillas de la naturaleza. Sin esa inteligencia no podríamos hacer nada.

H: André, a veces... me da miedo. Hay tanto avance en nuestra época: la electrónica, los cohetes, los satélites, velocidades supersónicas y ahora esto...

A: Pero en cambio no te asusta ni la TV, ni los rayos X ni la electricidad, ni el hecho de que la tierra sea redonda.

H: No... pero es que todo va tan deprisa... No puedo asimilar el progreso. Es tan rápido...

El subtexto tecnofóbico no dejaba de ser el fiel reflejo de aquella sociedad inquieta, que habitaba en un mundo donde la carrera tecnológica constituía el único elemento disuasorio de una hipotética guerra. No obstante, aquí disponemos de un inesperado nexo con la reescritura de Cronenberg, como el lector podrá comprobar en los epígrafes 5 y 6.

2. ¿UN *REMAKE* EN 1986?

A mediados de los ochenta Charles Edward Pogue buscaba relanzar su hasta entonces discreta carrera como creador de historias. Después de todo, aquel semidesconocido guionista solo había firmado algunos trabajos para TV y su carrera no terminaba de apuntar a un lugar fijo. Pocos meses después Pogue conocería al mánager Kip Ohman, quien le puso sobre la mesa un proyecto distinto a los anteriores llamado *La mosca*. El escritor de Cincinnati se interesó por él desde un principio porque pensaba que podía extraer más partido a la historia que James Clavell en 1958, aunque para ello hubiera de cambiar varios conceptos de base. En esa dirección se fichó como director de la futura cinta a David Cronenberg, libre tras romper un acuerdo con Dino de Laurentis para rodar *Desafío total* (*Total Recall*, 1990). Con el torontoniano llegaría la totalidad de su equipo de producción, entre los que destacaba el especialista en efectos especiales Chris Walas, que tan buenos resultados dio en *Scanners* unos años antes. Cronenberg, no obstante, se mostró renuente a rodar un simple *remake* de la producción de 1958, por lo que puso como condición ineludible revisar el guion de

Pogue y así reinterpretar a su gusto el texto original de Langelaan. Para ello introdujo escenas con trucos visuales nunca vistos hasta aquel entonces, conocedor de hasta qué punto su amigo íntimo, Chris, podría aportar en lo que mejor sabía hacer: crear fantasías visuales.

Como era habitual en la carrera de Cronenberg, el equipo se trasladó hasta las afueras de Toronto, donde alquilaron una nave y recrearon el set que serviría de laboratorio a Seth Brundle, el personaje protagonista que sustituiría al Robert Browning del original de Langelaan. Para interpretarlo se fichó a Jeff Goldblum, que con el paso del tiempo demostraría lo bien que le sentaba meterse en la piel de académicos, a juzgar por el carisma alcanzado por el Dr. Ian Malcom en *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993). En esta ocasión el actor se sumergió hasta tal punto en el rol de Seth Brundle que seguía actuando incluso después de que la cámara dejara de grabar, lo cual acabó por generar cierta incomodidad en algunos compañeros de rodaje. De una forma u otra, lo que sí resultaba evidente era la voluntad de productores, guionistas, director y actores, de instituir un producto esencialmente genuino, con carácter propio y que poca o ninguna relación tuviera con el relato corto de 1957.

3. DAVID CRONENBERG

Nacido en Ontario en 1943, fruto de la relación entre un periodista y una musicóloga, el pequeño David creció en un entorno muy propicio para el desarrollo intelectual y el estímulo cultural. Tal vez por ello gustaba de escribir cuentos en los que empezó a desplegar la compleja sensibilidad que llevaba en su interior. Así, influenciado en sus inicios por la literatura en mayor medida que por el cine, Cronenberg sobresalió años más tarde por poseer un estilo propio, en el cual destacaba el constante trasluz psicológico de personajes situados en situaciones extrañas y poco habituales. Rasgos como el anterior definen a nuestro hombre como una *rara avis* en el seno de la industria cinematográfica americana.

Su infancia se vería profundamente marcada por dos aspectos que influirían decisivamente en su ulterior filmografía: el retraimiento y la espantosa enfermedad degenerativa sufrida por su padre, Milton Cronenberg. Ya en 1963 ingresa en la Facultad de Medicina de Toronto, pero nunca se vería realizado espiritualmente hasta que se matriculó en literatura inglesa. Allí conoció a David Sector, quien le introducirá en el mundo del cine, además de ayudarle a descubrir un nuevo medio para transmitir sus inquietudes. Después de rodar un par de cortos, Cronenberg comenzó su carrera cinematográfica profesional con *Vinieron de dentro de...*, a la que siguieron singulares reinterpretaciones de los géneros de terror y *ficción de ciencia*, tales como *Cromosoma 3*, *Scanners* o *La Mosca*. En todos estos trabajos se abordan temáticas como la concupiscencia, la enfermedad o la autodestrucción, que pasarían a ser estilemas esenciales en la obra del cineasta canadiense.

Aunque si algo destaca en la carrera de David Cronenberg es el notable cambio de paradigma visto en su filmografía a partir de *Una historia de violencia* (2005). Desde ese momento, el creador abandonó los paisajes propios del *horror* y la *sci-fi* para abrazar temáticas más realistas, en las que la estilización visual, el gran presupuesto o la participación de estrellas consagradas dispersaron el delicioso buqué a serie B tan característico del primer Cronenberg. No es baladí subrayar este punto, máxime cuando no conocemos a otro cineasta cuya obra se haya dividido de manera tan evidente, pero al mismo tiempo sea tan reconocible en todo su conjunto.

4. CRONENBERG Y SU MOSCA

La particular reescritura de Cronenberg da comienzo con el excéntrico científico Seth Brundle conociendo a Veronica Quaife, una periodista especializada en ciencias, en el contexto de un congreso académico. Después de flirtear con ella, consigue convencerla de que lo acompañe a su laboratorio, con la excusa de mostrarle un invento revolucionario. Se trata de un par de cabinas llamadas *telepods* que presuntamente posibilitan la teletransportación de cualquier materia entre una y otra. Brundle convence a Veronica para que mantenga en secreto su creación por el momento, a cambio de cederle la futura exclusiva. Apenas unos días más tarde, Seth y Veronica comienzan una relación. Su primer encuentro sexual llevó al físico a reprogramar el *telepod* con el objetivo de teletransportar tejidos vivos, tras un desastroso primer intento usando a un babuino. Una vez Brundle realizó los ajustes pertinentes, pudo realizar con éxito el ensayo empleando en el proceso al hermano del malogrado simio. La consecuente euforia de su triunfo lo llevaría a introducirse él mismo en la cabina, inconsciente de que una mosca también se hallaba dentro del *telepod*. A pesar de ello, Brundle no solo emergería de la segunda cabina sin ningún tipo de anomalía aparente, sino que además manifestaría una energía y potencia sexual antinaturales, que achacaría a una eventual purificación de su cuerpo.

El escenario pronto dio un giro de ciento ochenta grados, pues Seth comenzó a necesitar una ingesta masiva de azúcar al tiempo que se convirtió en alguien cada vez más violento y arrogante. Parecía estar obsesionado con los supuestos beneficios de teletransportarse, del mismo modo que un drogadicto fantasea con consumir su próxima dosis. Justo después de que el protagonista intentase infructuosamente convencer a Veronica de experimentar el proceso, observó cómo sus uñas empezaban a desprenderse de la piel, lo cual lo llevó a elucubrar que algo salió mal durante el proceso de teletransportación. Al revisar los registros almacenados en su ordenador, Brundle descubrió que la interfaz de *telepod* colapsó debido a la presencia de dos formas de vida distintas en la misma cabina transmisora, de modo que el algoritmo resolvió la paradoja uniendo a nivel genético-molecular ambos seres en uno solo. La criatura resultante

comenzó un proceso de deterioro imparable, perdiendo diversas partes del cuerpo y mutando hasta llegar a ser algo grotesco.

Aún en su deformidad, Seth volvió a contactar con su examante, Veronica, para confesarle que estaba transformándose en “Brundle-mosca”, un híbrido entre humano e insecto capaz de vomitar enzimas digestivas o caminar por paredes y techos. Lo más preocupante, pese a todo, fue el hecho de reconocer que se hallaba en un proceso de pérdida de la razón y compasión humanas, impulsado por una explosión de instintos primitivos que ahora afloraban y que de ninguna manera podía controlar. El único e hipotético remedio consistía en instalar un programa de fusión en la computadora del *telepod*, con el objetivo de diluir los genes de insecto de su cuerpo en una mayor cantidad de ADN humano.

Mientras tanto, Veronica advirtió estar embarazada de Brundle, lo cual le ocasionaría una serie de terribles pesadillas, como aquella en que da a luz una larva gigante. Asustada, le rogó a su jefe Stathis que la acompañase a una clínica de aborto en plena madrugada. En medio de la operación, Brundle irrumpió en la sala derribando la pared de un golpe para secuestrar a Veronica antes de que el aborto fuera efectivo. El mutante pensaba usar los *telepods* para fusionarse con ella y su hijo *no nato* en una sola entidad. Justo cuando arrastraba a la mujer dentro de una de las cabinas, esta propinó una patada directa a la mandíbula del monstruo, que, tras desprendérsele del cráneo, dejó a la vista una aberrante criatura humano-insectoide. Stathis, mortalmente herido por haber sido rociado con el corrosivo vómito de la criatura, disparó una escopeta contra los cables que conectaban el *telepod* de Veronica a la computadora principal. Intentando escapar de su propia cabina justo cuando el proceso de fusión finalizó, Brundle-mosca fue grotescamente fusionado con el metal y el cableado del segundo *telepod*. El engendro reptante acercó su cabeza al cañón del arma sujetada por Veronica, que, sin apenas vacilar, apretó el gatillo.

5. LA NUEVA CARNE

Desde el comienzo del proyecto hemos visto cómo David Cronenberg quiso desmarcarse del filme de Kurt Neumann añadiéndole elementos absolutamente personales. Quizá el cambio fundamental radicara en el hecho de que el científico no acabase convirtiéndose en un insecto, sino que fuese transformándose, poco a poco, en un híbrido entre mosca y humano. Probablemente tengamos aquí una de las influencias de la traumática enfermedad sufrida por Milton Cronenberg en el cine de su hijo, pues en ninguno de sus otros trabajos la degeneración del cuerpo y la mente adquieren una relevancia narrativa tan alta.

En este caso la aparición de unas cerdas en la espalda del protagonista supuso el inicio de su descenso a los infiernos, ya que poco después descubrió que pertenecían a una especie indeterminada de díptero. Hasta entonces, Cronenberg exploraba el conflicto a su manera —contemplativa e

incluso pausadamente—, pero transcurrida la hora de metraje pone sus manos en el cuello del espectador, sometiéndolo a una sucesión de escenas perturbadoras en las que el *body horror* y el *gore* adquieren un total protagonismo. De cualquier forma, hemos de advertir al lector de que dicha explicitud visual nunca implica que Cronenberg deje de aproximarse elegantemente a la tragedia, constituyendo un ejemplo de cómo mediante una adecuada dirección se pueden combinar perfectamente terror y drama.

Por consiguiente, la cinta evidencia lo que el mismo director denominaría *nueva carne*, o la génesis de un cambio en el seno del individuo que se manifiesta a través de caprichosas alteraciones en el cuerpo (Navarro, 1992: 50). Hablamos de uno de los tótems de la filmografía de nuestro hombre, una marca de agua reconocible que persigue mostrar la paulatina suplantación de lo natural por medio de lo artificial. En otras palabras, Cronenberg busca presentar la realidad paralela del individuo contemporáneo, aquella fundada en torno a cualquier necesidad presuntamente solucionada por el avance tecnológico. Sirva como paradigma la *kafkiana* historia de Brundle, quien tras desear simplemente el bien común observa cómo su cuerpo se va transformando en algo repugnante. La metáfora, semejante en cierto modo a la mostrada por Shinya Tsukamoto dos años después en *Tetsuo, el hombre de Hierro*, advierte sobre los riesgos que implica la tecnología innecesaria o mal aplicada (Palacios, 2013: 33). Y es que Brundle, si bien sorprendido ante su nueva situación, acaba no solo asimilándola, sino también embriagado por la posibilidad de ser consumido por ella.

La idea básica de una mente que trasciende a otro nivel inalcanzable para el cuerpo ya se explotó en *Cromosoma 3* mediante unas horrosas erupciones que afloraban cuando el individuo se estresaba. En palabras del mismo Cronenberg, recogidas en la edición española de aquel DVD, «hablamos de un cáncer creativo. Algo que normalmente verías como enfermedad ahora se va a otro nivel de creatividad y empieza a esculpir dentro de tu propio cuerpo». Probablemente el mejor exponente de esta filosofía se dé en *Videodrome* (1983), cuyo protagonista, Max Renn, emprende una odisea *bizarre* en la que el desarrollo tecnológico y la deshumanización de la sociedad diluyen los límites entre cuerpo y mente, sueño y realidad. Solo hemos de sustituir la máquina teletransportadora por la televisión y su influjo, de poder subyugante y manipulador.

6. THE MAD DOCTOR

El *científico loco* es un arquetipo narrativo común dentro de la *ficción de ciencia*. Por lo general, hablamos de un investigador superlativo que pone su capacidad al servicio de empresas éticamente cuestionables. Y es que, al igual que el vampiro, el *zombie* o el hombre lobo, el *mad scientific* provoca terror, mas lo ejerce al transitar por esa fina línea entre la genialidad y la locura, poniendo su intelecto superior al servicio de fines abyectos. Lo

habitual en este tipo de personajes sería su inmersión en una vorágine de deseo, donde el afán de conocimiento o el dominio sobre su entorno actúan como motores principales de la acción. De cualquier modo, y a pesar de que pocos estudios se hayan preocupado en delimitarlo, existen varios matices dentro del concepto. Desde nuestra perspectiva, el *mad doctor* debería seguir sintiéndose embriagado por su creación incluso cuando esta haya manifestado su naturaleza aviesa o perjudicial. Por ejemplo, si el lector piensa en un *mad doctor*, quizá el Dr. Victor Frankenstein irrumpa en su mente antes que cualquier otro, aunque nosotros pensamos que dejaría de permanecer en esa lista en el momento en que se arrepintiera de su creación o bien intentase destruirla. Por el contrario, el trasunto de Frankenstein creado por Lovecraft, Herbest West, persiste en su fanatismo aun después de evidenciar la peligrosidad de sus investigaciones, en un desarrollo imparable que lo llevará a ser destruido por sus propias criaturas, además de confirmarlo como un *mad doctor* en toda regla.

Tanto el relato de Langelaan como la reescritura de Cronenberg presentan *mad doctors* semejantes en su premisa original, pero a la postre opuestos en su desarrollo. En un primer momento, ambos comparten la voluntad de llevar a cabo sus experimentos en aras del bien común, pero una vez se producen las respectivas mutaciones se abre el abismo narrativo entre hipertexto e hipotexto. Mientras Langelaan describe a un hombre desesperado ante las repercusiones de su metamorfosis, Cronenberg pone en escena a un científico eufórico por su recién adquirida fuerza física, casi orgulloso de haber podido evolucionar, en suma, a una *nueva carne* (Higueras, 2016: 25).

7. SCIENCE HORROR

La *ficción de ciencia* y el terror han recorrido un periplo en común desde el principio. De hecho, justo en la página anterior hablábamos de Frankenstein, protagonista de la primera novela *sci-fi* en la historia de la literatura, a pesar de que sea considerada popularmente el relato de terror por excelencia, junto a *Drácula*. Conque ¿dónde se hallaría el límite entre un género y otro? Desde luego, la frontera puede llegar a ser extremadamente difusa, cuando no desaparece por completo. A esos textos en los que convergen matices de una y otra tipología hemos convenido en llamarlos *Science Horror*, u *Horror de Ciencia*, con el objetivo de diferenciarlos del resto. Ejemplos evidentes de la literatura serían el ya citado *Moderno Prometeo* de la extraordinaria Mary Shelley o la mayor parte de la obra de H.P. Lovecraft, mientras que en el cine podríamos nombrar *Alien, el octavo pasajero* (Ridley Scott, 1979), *Horizonte final* (Paul W.S. Anderson, 1997) o la recentísima serie *Stranger Things* (Duffer Bros, 2016).

Hemos querido traer a colación este término precisamente porque Cronenberg incorporaría al aparato tecnológico de Langeelan un ostensible

repertorio de mecanismos narrativos propios del terror (Sala, 2003: 75), elevándolos hasta territorios inexplorados, mas con el cuerpo del hombre y las distorsiones de su mente situados como pilares centrales del espanto. En efecto, a lo largo del filme de 1986 asistimos a una gran sucesión de escenas concretamente terroríficas, más cercanas a la narrativa gótica del s. XIX que al *thriller* de ciencia ficción, rayano con la novela negra, que era el relato de 1957. Sustituyamos, por ejemplo, el típico castillo veteado por jirones de niebla por el laboratorio de Brundle; disponemos, además, del escenario sobrenatural —según Todorov (2003), la *sci-fi* difícilmente dejaría de estar incluida en este ámbito— idóneo a la hora de suscitar reconcomios en torno al misterio y el miedo; y por supuesto, hacen acto de aparición las emociones desbocadas, acompañadas del erotismo o la sexualización de los personajes.

Punto y aparte supone la explotación del *body horror*, acaso el rasgo más reconocible de todo el filme. En este sentido, destaca una de las escenas descartadas del montaje final. En ella, un Brundle absolutamente desfigurado pretende fusionar a un simio y un gato, movido por su ego y vanidad sin límites. El resultado es una abominación aullante de dos cabezas, a la que su creador apalea hasta la muerte empleando una barra de acero. Aquí podemos observar el uso del horror corporal a tres niveles distintos. El primero corresponde a la consabida desfiguración del protagonista, desagradable para el espectador por encarnar la desvirtuación del sacralizado cuerpo humano; el segundo concierne al horror resultante del experimento, a cuya fealdad le habríamos de sumar la agonía sufrida por los animales; y el tercero, seguramente el más convencional, estaría relacionado con la violencia hacia aquella aberrante criatura, viva, al fin y al cabo, y machacada a base de golpes. Deformidad doblemente deformada.

A continuación, Brundle-mosca, poseído por la frustración y el frenesí, se evacuó por la ventana quedando encaramado a la pared en medio de una noche tormentosa. De súbito, la cámara se desliza hacia el costado de la criatura, que empieza a bombear de forma rítmica, para finalmente desgarrar la piel y dejar ver una pata retorcida, similar a la de un cangrejo. El propio protagonista decidió extirpársela al instante, dejando una llaga muy parecida a la que Longinos infligiera a Cristo. De haber sido así, la historia trascendería la calamidad individual para llegar a ser un drama apocalíptico, en el cual Brundle-mosca ejercería de mesías, engendrando sin cesar hijos-larva capaces de desplazar a los humanos de la cima evolutiva.

Como decíamos, el corte anterior no se incluyó en la película porque David Cronenberg dedujo que el espectador perdería la empatía hacia Brundle después de su excesiva demostración de crueldad y, sobre todo, por protagonizar un hecho de hipotéticas relecturas religiosas. De una forma u otra, es evidente cómo el texto matriz se desarrollaba dentro de los márgenes de la *ficción de ciencia*, mientras que Cronenberg insufló sus

inquietudes a la película de 1986, casi todas relacionadas con el terror, transformándola por completo.

8. EL ELLO

El psicoanálisis de Sigmund Freud proponía que la personalidad del individuo se explicaba en base a las relaciones entre las distintas entidades de nuestra psique: el *ello*, el *yo* y el *superyó* (1980). Como el lector conocerá sobradamente, el *ello* corresponde al espíritu primitivo de nuestro cerebro, aquel encargado de expresar las necesidades más brutales y animales, como alimentarse, agredir o fornicar. Por tanto, también representa el ansia por el placer instantáneo sin considerar las consecuencias sociales o el juicio moral. Freud pensaba que la mayoría de seres sociales intentaban reprimir esos instintos para encajar mejor en la sociedad, creando una suerte de estructura artificial que las sometiera: el *superyó*. Aquí se reflejarían las normas éticas, morales y religiosas de una sociedad dada, transmitidas, la mayoría de las veces inconscientemente, por familia, profesores, medios de comunicación, etc. El *superyó* también es el estadio mental que nos hace sentir culpables cuando mentimos o pensamos algo "inapropiado". El pleito interno mantenido entre el *ello* y el *superyó* da lugar al *yo*, es decir, el justo punto medio de lo que la sociedad espera de nosotros y lo que realmente deseamos. En este sentido, el *yo* intentará satisfacer en la medida de lo posible las prístinas necesidades del *ello*, si bien dentro de los márgenes socialmente aceptados por el *superyó*.

El relato de la mosca, tanto en su vertiente literaria como en la fílmica, muestra directamente la paulatina pérdida del ser social y el aumento de los instintos animales. Al fin y al cabo, la idea posee todo el sentido del mundo, máxime cuando los genes del protagonista se mezclan con una de las formas de vida más simples de la naturaleza: el insecto. El factor relevante es cómo aborda la conciencia humana, en cada caso, la preeminencia de lo animalístico frente a la humanidad artificial. En el caso de Langelaan, el Dr. Robert Browning llega a dominar desde el principio a la *bestia*, llegando incluso a la autoinmolación con el fin de evitar el mal al resto de sus congéneres. La cuestión daría un giro de tuerca en el filme de Kurt Neumann (1958), cuando el brazo monstruoso de André Delambre intentaba agarrar a Helene como si tuviera voluntad propia. Esto nos llevaría a pensar mayormente en la coexistencia de dos personalidades dentro de un mismo individuo que en una psique poliédrica, donde los estratos más profundos van imponiéndose a los superiores. El Seth Brundle imaginado por Cronenberg configura exactamente esa idea: un instinto abierto al caos y emancipado, por fin, de las cadenas éticamente recomendables. En una de las últimas conversaciones mantenidas entre Seth y Veronica, él le pregunta a modo de chanza si conoce «la política de los insectos». Ella contesta que no, a lo que el mutante, ya casi en toda su deformidad, afirma: «yo tampoco... los insectos no tienen política. Son

brutales... no tienen compasión ni compromiso. No se puede confiar en un insecto».

La anterior línea de guion no dejaba de ser una última advertencia emitida por la humanidad residual que aún habitaba en Seth. Poco más tarde, al emerger del *telepod*, se desbordó su desmedido apetito sexual; abandonó los códigos de conducta y formalidad propios de la humanidad, a juzgar por el lamentable estado de su apartamento; incrementó la violencia hasta un grado desmedido, sobre todo focalizada en sus rivales sexuales, a saber, Stathis Borens; y, por último, desarrolló una ansia irrefrenable por la perpetuación de su especie, en función de su entusiasmo al conocer que Veronica se hallaba encinta.

9. CODA

Suele considerarse *La mosca* de David Cronenberg un *remake* de la cinta de 1958. De tal modo aparece, por ejemplo, en *Filmaffinity*, entre otras webs de votación¹. El inconveniente reside en que ni Charles Edward Pogue ni el cineasta canadiense tomaron como base el trabajo de Kurt Neumann, sino que acudieron directamente al relato de George Langelaan. De modo que deberíamos evitar hablar de *remake* porque aquí se creó un producto prácticamente desde cero, en gran medida debido al interés artístico de Cronenberg por la violencia, el sexo, la degeneración o la enfermedad, así como por la decisión de explotar el aspecto dionisiaco del personaje principal.

La mosca permanece en la memoria de los fans del *horror de ciencia* como una de las mejores películas del género, llegando a ser clave en diversos aspectos narrativos para el muy posterior cine de *supers* tan explotado en el s. XXI. Pero por encima de todo, demostró que un guion puede llegar a asumir un peso específico tan relevante como para imponerse sobre la obra literaria original. Resulta paradójico que Cronenberg jugara con dos elementos distintos en forma y fondo —el texto de Langelaan y sus propias ideas—, mezclándolos con la misma clase de ciencia que había usurpado el cuerpo de Seth Brundle. En consecuencia, fue indudable el acierto de los productores al apostar por un creador más allá de las estructuras preestablecidas, y que, aún hoy, a pesar de lo mucho que ha evolucionado la apariencia de su cine, sigue poniendo en tela de juicio la moral del hombre situado en un universo posmoderno.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

CARROL, Jordan (2015), «Reading Playboy for the Science Fiction», *American literature: A journal of literary history, criticism and bibliography*, 87/2, págs. 331-358.

¹ <https://www.filmaffinity.com/es/film353875.html> (fecha de consulta: 10/05/2020).

Antonio Míguez Santa Cruz

- FREUD, Sigmund (1980), *Obras Completas. XXIII. Moisés y la religión monoteísta. Esquema del psicoanálisis y otras obras (1937-1939)*, Buenos Aires, Amorrortu.
- HIGUERAS, Rubén (2016), *Mad doctors. El sueño de la razón*, Madrid, T&B.
- NAVARRO, Antonio José (1992), «David Cronenberg: los secretos de la Nueva Carne», *Dirigido por*, 203, págs. 50-70.
- PALACIOS, Jesús (2013), «Extremos orientales», en A. Sala (coord.), *Takashi Miike. La provocación que llegó de oriente*, Madrid, Calamar, págs. 33-43.
- SALA, Ángel (2003), «Manifestaciones semánticas de lo siniestro en Cronenberg y otros profetas de La Nueva Carne», en C. Lozano (coord.), *Lo siniestro: III Curso de Cine y Literatura*, Burgos, Universidad, págs. 75-90.
- TODOROV, Tzvetan (2003), *Introducción a la literatura fantástica*, México D.F., Coyoacán.

Fecha de recepción: 18/05/2020.

Fecha de aceptación: 25/07/2020.

Rehacer cuerpos, construir identidades.
La piel que habito (Pedro Almodóvar, 2011) y
Tarántula (Thierry Jonquet, 1984)

Remake Bodies, Build Identities.
La piel que habito (Pedro Almodóvar, 2011) and
Tarántula (Thierry Jonquet, 1984)

CARMEN PEÑA ARDID
Universidad de Zaragoza
cpardid@unizar.es
ORCID ID: 0000-0001-9824-5281

Resumen: Este estudio profundiza en la relación de *La piel que habito* (2011) con la novela *Tarántula* (1984) de Thierry Jonquet, principal fuente de inspiración del filme de Pedro Almodóvar, para observar tanto sus vínculos como la transformación creativa a la que el cineasta manchego somete el material literario en diálogo fecundo con otros referentes artísticos. Esta perspectiva de análisis –atenta a la configuración narrativa del filme– saca a la luz el personal enfoque que adopta Almodóvar respecto al tema de la identidad de género, a su relación con el cuerpo y la orientación sexual, desbordando la propuesta epistemológica tanto de la novela como de los esquemas míticos tradicionales.

Palabras clave: Cine y literatura; identidad de género; mitos clásicos; cuerpo; Almodóvar; Jonquet.

Abstract: This study aims to go deeper into the relationship between the film *La piel que habito* (2011) and the novel *Tarántula* (1984) by Thierry Jonquet, which is the main source of inspiration for Pedro Almodovar's film, in order to analyze both the common links and the creative transformation that the Manchego film maker develops from the literary source in a fruitful dialogue with other artistic models. This analysis perspective –paying special attention to the narrative framework of the film– focuses on the personal approach adopted by Almodovar as regards the subject of gender identity and its ties with the physical body and sexual orientation, which goes way beyond the epistemic views that can be found in the novel and in the traditional mythical structures.

Key words: Cinema and literatura; gender identity; classical myths; body; Almodóvar; Jonquet.

Carmen Peña Ardid

Hay una fantasía flotando, tenaz, en nuestra cultura desde hace siglos: la de que el hombre creó a la mujer. Y otra aún más osada, que procede de ella: la de que el hombre produce criaturas femeninas más hermosas y mejores que las mujeres, con las que puede sustituir a éstas con ventaja para lo bueno y para lo malo, para el amor sublime y para la paliza mortal.

(Pilar Pedraza, *Máquinas de amar*)

La contrasexualidad no es la creación de una nueva naturaleza, sino más bien el fin de la Naturaleza como orden que legitima la sujeción de unos cuerpos a otros.

(Beatriz Preciado, *Manifiesto contrasexual*)

1. LA TRADICIÓN QUE HABITAMOS

La piel que habito es un excelente ejemplo de cómo el fenómeno de la adaptación de una obra literaria al cine involucra muchas veces modelos y referentes artísticos que, más allá de la fuente literaria de partida, funcionan como hipotextos complementarios o referencias indispensables para la creación del *nuevo* texto (Fernández, 2003: 58-59; Peña Ardid, 2014: 205). Esta película de Pedro Almodóvar se inspira en una violenta novela negra —*Mygale* (*Tarántula*, 1984)— del escritor francés Thierry Jonquet. Sin embargo, desde su presentación pública en el Festival de Cannes de 2011, se destacaron la diversidad de géneros por los que el filme transita —el melodrama familiar, el cine de anticipación científica, el terror psicológico, el thriller de suspense¹— y los múltiples lazos que, aparte de *Mygale*, entabla con un gran número de obras cinematográficas, literarias, pictóricas o musicales, en una complejísima «operación de transtextualidad» (Poyato Sánchez, 2015: 284) nada insólita, por otra parte, en la creación de Almodóvar y acorde «con la manera habilidosa como este autor aglutina en su discurso motivos procedentes de la cultura alta y popular, contemporánea y tradicional demostrando una capacidad innata de poner en relación lo viejo con lo nuevo» (Aronica, 2005: 58).

La trama de *La piel que habito* reactualiza o revisita, con la mediación de otros textos, dos mitos ampliamente recreados en la cultura occidental: el de Pigmalión y el de Prometeo-Frankenstein (Almodóvar, 2012: 161-163)². El arquetipo del *mad doctor* revive en los experimentos con terapia

¹ Véase el prólogo de Vicente Molina Foix al guion de la película (2012: 7-12) y Zurian (2013: 263).

² Una de las mejores síntesis que he encontrado de la trama de *La piel que habito* procede de un comentario, sin firma, de internet que venía a formular esta pregunta: «¿Qué significa que un genio maligno intente resucitar a su esposa infiel

transgénica que realiza el cirujano plástico Robert Ledgard, cuyo referente cinematográfico más directo se encuentra en *Los ojos sin rostro* (*Les yeux sans visage*, Georges Franju, 1960), un clásico del cine de terror europeo, inspirado en la novela homónima de Jean Redon (1959), con el que *La piel que habito* comparte el problema de la reconstrucción de un rostro quemado por medios nada éticos, el simbolismo del trasplante quirúrgico de la piel o la escenografía ambiental de la casa-clínica de los doctores protagonistas (Poyato Sánchez, 2015: 291-292; Zecchi, 2015: 47-48; Sánchez Noriega, 2017: 375). Por otro lado, en el empeño del doctor Ledgard de reproducir el rostro de su esposa muerta en otro ser humano al que convierte en el doble de su fetiche están las huellas –pero también la transgresión del objeto de deseo– de *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1959), a la vez que sus manipulaciones sobre el cuerpo de un maniquí que se transmuta en el cuerpo real de Vicente/Vera han recordado al Archibaldo de la Cruz de *Ensayo de un crimen* (1955), de Luis Buñuel, a cuya película *Tristana* (1970) se rinde, por otra parte, un homenaje explícito en la imagen panorámica de Toledo con la que comienza *La piel que habito*³.

Y en este «juego de correspondencias con la memoria del cine» (Poyato Sánchez, 2015: 291), otro tipo de diálogo –que transgrede algunos de los esquemas sobre el binarismo de género de la tradición anterior– es el que se establece con películas que han abordado expresamente aspectos sombríos de la experiencia transexual, como la de R. W. Fassbinder, *Un año con trece lunas* (*In einem Jahr mit 13 Monden*, 1978) (Morata, 2017), o con filmes anteriores de Almodóvar que han incorporado a su universo memorables personajes transexuales –*La ley del deseo* (1987), *Todo sobre mi madre* (1999), *La mala educación* (2004)– o han tratado situaciones de violencia ligadas al deseo masculino heterosexual

en el cuerpo forzadamente transexualizado del hombre que violó a su hija?». Es una historia –de restitución, venganza y metamorfosis– digna de figurar en *La metamorfosis* de Ovidio. Pero el resumen no agota del todo los conflictos de la película. *La piel que habito* también es la historia de cómo la “víctima” (Vicente/Vera) descubre su culpa y la causa del gran daño que sufre, se sobrepone al sometimiento y afronta un cambio físico de identidad sexual.

³ El modo en que se aproxima la cámara a la finca “El Cigarral”, traspasando la verja de entrada y la ventana también enrejada que da acceso a la habitación en la que se encuentra Vera ha recordado justamente el comienzo de *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941) (Dargis, 2011). Pedro Almodóvar ha desvelado, por otra parte, muchos de los referentes de su película: «Una historia de estas características me hacía pensar en Luis Buñuel, Alfred Hitchcock, todos los Fritz Lang (desde el gótico al *noir*). Pensé también en la estética *pop* del terror de la Hammer o en el más psicodélico y kitsch del *giallo* italiano...» (2012: 154-155). Reminiscencias de *Fantomas* (la versión interpretada por Jean Marais) o de la primera *vamp* del cine mudo –Irma Vep/Musidora (*Los Vampiros*, Louis Feuillade, 1915)– se encuentran también en la figura más andrógina de Vicente/Vera, con máscara, un body negro y esgrimiendo un cuchillo.

–*Matador* (1986), *Átame* (1990), *Kika* (1993), entre otros títulos– (Coelho/Gonzaga, 2013; Smith, 2011: 204-205).

No menos relevancia tienen en *La piel que habito* la pintura y la escultura, como formas artísticas que, imbricadas en la trama del filme, amplían la significación de los motivos tratados en la diégesis. Así, los cuadros de Tiziano, Jorge Galindo, Guillermo Pérez Villalta y Juan Gatti que presiden lugares estratégicos –pasillos, dormitorio, despacho– de la mansión del doctor Ledgard (Jung, 2014; Poyato Sánchez, 2015), asociándose a su voluntad de poder, pero también la hermosa cadena móvil, cambiante de color, de la estructura molecular del ADN que acompaña los créditos finales de la película. Y, sobre todo, la obra de la artista Louise Bourgeois, ligada al personaje de Vicente/Vera, para el que se convierte en tabla de salvación mental que inspira su creatividad superviviente⁴. *Esculpe* con el propio cuerpo –al comienzo del filme– una postura de yoga que “cita” la escultura colgante *Arco de histeria*; ilustra la cuenta de los días de cautividad con imágenes de las *Femme Maison* y modela en plastilina pequeños bustos vendados con telas: figuras desestetizadas, des-generizadas, semejantes a las que confecciona Bourgeois, que además de metaforizar el dolor provocado por el bisturí del cirujano en este personaje, son la antítesis de la perfección estética que el doctor Ledgard-Pigmalión quiere imprimir al cuerpo transexuado de Vicente/Vera, la nueva criatura *femenina* que construye a su medida (Cabello Ruiz, 2014; Parés Pulido, 2014).

Este mapa *transtextual* ha sido objeto preferente de numerosos estudios⁵ y de las interpretaciones del filme que, desde el psicoanálisis, el feminismo y la teoría *queer*, han analizado el modo en que *La piel que habito* subvierte los patrones de género socialmente instituidos (Coelho/Gonzaga, 2013; Russo, 2019), plasma radicalmente los efectos traumáticos provocados por «la brutalidad de la violencia masculinista» (Martín, 2014: 110) o se adentra en una reflexión sobre la identidad que pone en entredicho la coherencia entre sexo biológico, género asignado y deseo sexual.

Se echa de menos, sin embargo, en estas múltiples lecturas de la película una atención mayor al vínculo existente entre *La piel que habito* y la novela *Tarántula*, de Thierry Jonquet, principal fuente de inspiración del

⁴ En los primeros momentos de su cautiverio, la imagen de un Vicente semidesnudo, de rodillas y hundiendo la cabeza en un balde de plástico azul, en busca de la última gota de agua, recrea la iconografía de la serie artística denominada *Femme Maison* que Bourgeois inició en la pintura ampliándola después a formas escultóricas.

⁵ Añadamos la función narrativa de la canción de Ellen de Lima, *Pelo amor de amar* (Poyato Sánchez, 2015: 300) o, en el campo literario, las referencias explícitas a *Escapada*, de Alice Munro, e indirectas a *El libro de los muertos. Apuntes 1942-1988*, de Elias Canetti (Cabello Ruiz, 2014). Con un cuento de Balzac –*Sarrasine*– compara Barbara Zecchi varios motivos de la película (2015: 52).

filme⁶. De ella toma, introduciendo importantes cambios, sin duda, el singular argumento, los rasgos de los principales personajes, la nociva relación entre captor y criatura, así como una estructura narrativa basada en anticipaciones, revelaciones sorprendentes y retrospectivas que introducen el punto de vista contrastado de varios personajes; unas estrategias que, además de crear suspense y jugar con la sorpresa, también contribuyen —especialmente en un filme que no quiere dejar de ser comercial— a mantener la complicidad de un mayor número de espectadores que quizá no estarían bien dispuestos a seguir una historia de venganza y sometimiento si desde el principio conocieran el origen de “Vera” y la naturaleza de su transformación⁷.

En el momento del estreno de la película, el especial cuidado en no develar las incógnitas que encierra la trama favoreció las referencias superficiales a la novela por parte de la crítica. Pero el “olvido” posterior de esta obra, respecto a otros referentes artísticos, nos enfrenta al complejo problema de cómo nos acercamos a los géneros de la literatura popular y a las obras *no canónicas*, incluso cuando se reconoce su calidad, como es el caso de *Tarántula*⁸. Sin reclamar ninguna “relación de dependencia” de la película de Almodóvar respecto de la novela de Jonquet, creo que tiene interés acercarse a *La piel que habito* teniendo en cuenta la aportación de *Tarántula*, un relato en el que el papel convencional de la víctima atrapada corresponde a un varón-mujer⁹ y en el

⁶ Una excepción al generalizado desinterés crítico es el trabajo de Ralf Junkerjürgen (2018) y, sobre todo, María Cláudia Rodrigues Albes y María Celeste Tomasello (2013)

⁷ El descubrimiento de que la hermosa cautiva (Vera) era un guapo joven (Vicente) se produce cuando el espectador/a ya se ha identificado con y admirado a la frágil figura de apariencia femenina. Pese a ello, algún crítico mencionó los estallidos de risa de espectadores sorprendidos en el momento en que el Dr. Ledgard revela a Vicente que le ha hecho “una vaginoplastia”. Esta ruptura deliberada del esquema dramático convencional busca, para Thomas Sotinel, «la modification du comportement des spectateurs» (2011). Evidentemente, esa «modificación» no llega a todos, como muestra la reseña crítica de Carlos Boyero (2011).

⁸ Francisco A. Zurian —estudioso que presta alguna atención a la novela— se esfuerza en destacar sobre todo las *diferencias*: «The director has retained from the novel its main idea only to proceed to completely rework the plot, characters, setting, narrative temporality, and structure of events. Almodóvar invest his version with a clear narrative structure, composed of three distinct acts (including a surprising second act, studded with flashbacks) and a number of effective plots point» (2013: 262). No son menores, por ejemplo, los cambios que Luis Buñuel imprime a la adaptación de la novela de Pérez Galdós, *Tristana* (1970), pese a lo cual nunca se desvincula del prestigioso precedente literario (Peña Ardid, 2004).

⁹ Refiriéndose a la tradición literaria, observa Margaret Atwood que, frente a la figura femenina de la “plañidera solitaria” que sufre todo tipo de percances y cuya única actividad es huir, «para los hombres adultos mostrar esas características —temor, incapacidad de actuar, sentimientos de indefensión absoluta, llanto, sensación de estar atrapado y desamparado— supone o estar loco o ser miembro de

que la metamorfosis del cambio de sexo no se disfraza de duplicidades morales más o menos sexistas —pienso en el filme *Dr. Jekyll and Sister Hyde* (Roy Ward Baker, 1971)—, sino que constituye el núcleo de una venganza retributiva que obliga a quien la padece a enfrentar un nuevo destino. Por otro lado, las diferencias de *La piel que habito* con la novela de Thierry Jonquet, además de impulsar el diálogo con otros referentes artísticos como los anteriormente mencionados, remiten al peculiar universo temático, simbólico e iconográfico del cineasta manchego e invitan a valorar también el alcance de los cambios que se han producido en el tratamiento de la transexualidad entre 1984, el año de publicación de la novela, y 2011, el de la producción del filme.

2. TARÁNTULA: UNA GALATEA TRANSEXUAL

*Tarántula*¹⁰ narra a dos voces, de forma fragmentaria y con un marcado desorden temporal la desasosegante historia de una venganza arquetípica e insólita a la vez: la venganza de un padre —el prestigioso cirujano plástico Richard Lafargue— contra el joven Vincent Moreau, al que considera único autor de la brutal violación de su hija Viviane. Lo secuestra, lo somete a una operación de cambio de sexo y, convertido en la bella Ève, lo obliga a prostituirse, transformándose él mismo en un voyeur-testigo de sus sufrimientos, único medio de calmar el dolor que siente por el estado de enajenación en el que se encuentra su hija. Vincent lleva cuatro años desaparecido al comenzar la novela y sabremos que lo sigue buscando su madre y que lo recuerda sobre todo su amigo de correrías juveniles, Alex Barney, coautor de la violación de Viviane, que está huyendo de la justicia tras asaltar un banco y matar a un policía. Por azar, Alex ve un documental de televisión en el que el profesor Lafargue habla de la cirugía plástica facial y secuestra a la que cree su esposa para obligarle a que le opere el rostro. Su violenta intervención extrema el calvario físico y psíquico de Vincent/Ève, aunque afecta también al doctor Lafargue, que engaña fácilmente a Alex, lo apresa y corre a liberar a su criatura. En el momento en que Ève reconoce al antiguo amigo —que no puede identificarla—, se desvelan los últimos enigmas de la trama y, con su muerte, se transforman las destructivas relaciones de odio que mantenían Richard y Ève.

Dividida en tres partes («La araña»; «El veneno»; «La presa»), la novela se inicia *in medias res* con la presentación, por un aséptico narrador

una minoría. Este tipo de sentimientos suelen considerarse una degradación de la naturaleza masculina, mientras que los mismos sentimientos en un personaje femenino se consideran la expresión de su personalidad. En los hombres la pasividad frente al desamparo es una aberración; las mujeres pasivas están dentro de la norma” (2006: 33).

¹⁰ Para una introducción a la figura y la obra del escritor francés Thierry Jonquet, «maestro de la novela negra dentro del movimiento denominado en Francia “neopolar”, impulsado en los años setenta por Jean-Patrick Manchette», véase Herrero Cecilia (2011).

omnisciente, de la figura del doctor Richard Lafargue: un hombre culto, viudo –perdió a su mujer en un accidente de avión– que dirige en París un Servicio de Cirugía Plástica de fama internacional, posee una clínica privada en Boulogne y una lujosa villa en las afueras, donde, pese a su imagen externa de gran respetabilidad, tiene prisionera a la joven y hermosa Ève, con la que mantiene una ambigua relación de esmeradas atenciones e insólita crueldad. Hay en el personaje un lado oscuro y destructivo –revelador de «la duplicidad y escisión de su personalidad» (Camero, 2011: 239)¹¹ que se intensifica cada vez que visita a su hija Viviane en el psiquiátrico o cuando la joven sufre una crisis de automutilación, lo que lleva a Lafargue, ciego de odio, a obligar a Ève a prostituirse en un estudio alquilado en el centro de París, mientras él contempla, tras un falso espejo, el trato vejatorio que le dispensan los clientes más violentos. Alternando con este relato, el narrador sigue la peripecia del delincuente Alex Barny, manteniéndose más próximo a sus pensamientos, que perfilan una condición brutal y primaria en contraste con la más inteligente y sensible de su amigo Vincent¹².

Muy distinta es la otra voz que narra los hechos en *Tarántula* desde la subjetividad desdoblada del discurso en segunda persona (representado en cursiva). Es el diálogo interior de quien dice llamarse «Vincent Moreau» y habla consigo mismo para sobrevivir a la desventura de su sometimiento, aunque el empleo del «tú» ya desdobra al sujeto desde que comienza su ejercicio de memoria («Recuerda. Era una noche de verano... Conducías deprisa...», Jonquet, 2007: 21) y, poco a poco, pasa a ser el no-yo que sufre la tensión de una identidad psíquica y corporal escindidas. La voz de Vincent/Ève evoca su captura, los meses de encierro marcados por la sed, el silencio, la ignorancia de las causas de su pesadilla. Cuenta cómo el hombre sádico y misterioso que lo retiene, al que llama «Tarántula» y «amo», le quita las cadenas, le permite cierta higiene y, con el tiempo, le ofrece manjares, libros, buena música, pinturas, incluso un piano. Comienza también el tratamiento de pastillas, inyecciones y el hábito de fumar opio para calmar su ansiedad. Es el «veneno» que le inculca Tarántula («una araña con múltiples redes», Jonquet, 2007: 101), provocándole la pérdida del deseo sexual e inquietantes transformaciones

¹¹ El personaje de Jonquet también es heredero del Dr. Génessier, el brillante cirujano de *Los ojos sin rostro*, que rapta chicas jóvenes para utilizar su piel en la reconstrucción del rostro de su hija.

¹² La tosquedad de Alex Barny –contrafigura de Vincent Moreau– se desplaza en la película al personaje de Zeca –el medio hermano brasileño de Robert Ledgard, que seduce a su esposa Gal y provoca el accidente que le desfigura el rostro. Con grotesco disfraz de tigre, llega a la mansión del doctor también con la intención de que le opere el rostro. Ambos buscan mediante el chantaje un cambio de apariencia y mueren engañados por las apariencias. Alex se engaña al no reconocer en Ève a su amigo Vincent; Zeca se engaña al reconocer a Gal, su antigua amante rediviva, en el cuerpo transexuado de Vicente/Vera.

como el crecimiento del pecho. Antes de contar *la verdad* del sometimiento de Vincent a un cambio quirúrgico de sexo, hay claros indicios de que él y Ève —actores/actantes distintos en la trama— son un solo personaje, y de que Richard Lafargue es Tarántula¹³. También es un acierto que el discurso interior de Vincent alterne de pronto el empleo del género gramatical masculino y el femenino, según hable de su vida pasada o se acerque al presente de su nueva identidad¹⁴. Cuando, al final, Ève se convierte, sin saberlo, en «la presa» de Alex y Tarántula le muestra su cara más compasiva y protectora, el relato retrospectivo de Vincent evoca, como si fuera un sueño, el momento más cruel de Tarántula, cuando le practicó la reasignación de sexo; una operación que, en la novela de Jonquet, a diferencia de la película de Almodóvar, se describe con gran precisión científica, empleando el recurso de reproducir la voz en *off* del documental médico que el doctor proyecta en una pantalla para que lo vea la nueva criatura, regocijándose con su estupefacción y su horror¹⁵.

Tarántula no es una novela de anticipación científica, aunque la impronta mítica que posee explica «un exceso de perfección, un encanto demasiado deslumbrante» (Jonquet, 2007: 54) en los logros del cirujano plástico al transformar a Vincent en Ève. Por otra parte, como ha observado Carmen Camero, *Tarántula* aparece en una época «en la que la cuestión del transexualismo ha traspasado ya el exclusivo ámbito especializado de la ciencia y la medicina para convertirse en palabra de todos. Revistas, periódicos, literatura, emisiones televisivas... hablan de esta controvertida y difícil cuestión *trans*» (2011: 235-236). Pese a ello, el

¹³ «Pero con el tiempo, poco a poco y sin darte cuenta, acabaste jugando a otro juego. Un juego cuyas reglas había establecido Tarántula: el juego de la oca de tu degradación... Una casilla/sufrimiento, una casilla/regalo, una casilla/inyecciones, una casilla/piano... Una casilla/Vincent, una casilla/Ève» (pág. 102). Sobre la simbología andrógina de los cisnes del jardín de Lafargue, véase Mucha (2016: 128).

¹⁴ «En cuanto entraba en tu habitación, si estabas *sentada* al piano, te ponías a tocar The Man I Love, esa canción que detesta [...] ¿Cuánto tiempo te va a dejar pudiéndote en este sótano? La primera vez, tras la persecución por el bosque, te dejó ocho días *solo* en completa oscuridad» (pág. 100). La cursiva es mía.

¹⁵ «Tras haber administrado un tratamiento hormonal durante dos años, procederemos a practicar una vaginoplastia al señor X [...]. Después de la anestesia, empezaremos cortando un colgajo de glande de 1,2 centímetros, luego desprenderemos la totalidad de la piel del pene hasta su base. Diseccionaremos el pedículo, también hasta el nacimiento... [...]. La siguiente fase consiste en practicar una incisión escrotoperineal cuyo extremo posterior debe quedar a 3 centímetros del ano [...]». Tarántula reía, reía... De vez en cuando se levantaba para enfocar la imagen, volvía a tu lado y te daba unas palmadas en la mejilla. «La tercera fase consiste en la creación de una neovagina entre el plano uretral por delante y el recto por detrás [...]». Aquí podemos observar al mismo paciente varios meses más tarde. El resultado es muy satisfactorio: la vagina es de un tamaño adecuado y absolutamente funcional, el clítoris está dotado de sensibilidad [...]» (págs. 122-123).

planteamiento naturalista y a la vez perturbador de la novela lleva a preguntarse «si el discurso científico y racional ha sido capaz de vencer nuestras creencias y miedos más ancestrales», si el transexualismo se ha convertido en algo tan «familiar» desvinculado de la inquietud que provoca el desarrollo científico y, en no menor medida, las teorías y prácticas que desestabilizan algunas nociones sobre la identidad humana al poner en cuestión la estabilidad binaria de los sexos y géneros normativos. Un cambio de sexo involuntario es sin duda una experiencia terrorífica, aunque, significativamente –volveré sobre ello– ni en *Tarántula* ni en *La piel que habito* se genera un ser imperfecto o monstruoso –en la estirpe de Frankenstein–, quizá porque tiene la forma de una mujer.

Cuando Richard Lafargue bautiza a Vincent con el nombre de Ève sanciona, como el legislador, la coherencia entre el sexo y el género propia del ideal científico heteronormativo que rige las operaciones de transexualidad (Preciado, 2011: 120)¹⁶. Y no evoca en vano a la primera mujer del Paraíso bíblico, ya que actúa como Yahvé cuando creó a Eva a su imagen, pero como un ser *secundario, derivado* del varón (aunque aquí no emplee una costilla). A la vez, la historia de Lafargue reelabora el mito misógino de Pigmalión desde que su hija Vivanne, como consecuencia de la violación, se transforma en algo inerte sin sentimiento ni emoción (Jonquet, 2007: 18). Castiga al violador convirtiéndolo en una mujer a la que *cosifica* y enseña a vender su cuerpo y su belleza (evocando a las disolutas Propétides del mito, transformadas en rocas hasta que, asqueado de tanta violencia y viéndola maltratada por otros, la percibe viva en el sufrimiento y su odio se disipa al caer en la cuenta de que él la ha creado y educado, según su deseo y a imagen de su ideal («El sufrimiento de Ève, que le pertenecía porque él había modelado su destino y su vida, lo llenó de repugnancia y de compasión», 2007: 72). Como señala de nuevo Carmen Camero, en los cuatro años de encierro, Vincent, «el joven violador, chico de pueblo que, en compañía de su amigo Alex, recorre bares y fiestas de localidades cercanas en busca de aventuras sexuales» se ha metamorfoseado en Ève, «un ser culto y refinado que lee a Balzac y a Stendhal, juega al ajedrez, oye música, toca el piano y pinta» y podrá llegar a ser un miembro más de la clase alta (2011: 244)¹⁷. Esta modelización del

¹⁶ «—Querido Vincent, vamos a celebrar el primer aniversario de alguien a quien acabarás conociendo bien: Ève. Señaló tu pubis. Ahí ya no hay nada. Verás, voy a explicártelo: ya no eres Vincent; te has convertido en Ève» (Jonquet, 2007: 122). En la película, la asignación de un nuevo nombre se produce cuando la figura “está acabada”: «las manos del DOCTOR LEDGARD le quitan la máscara aséptica del rostro. Debajo se revela un bello rostro de mujer, con el pelo corto, le ha crecido como un centímetro. VICENTE: abre los ojos. DOCTOR LEDGARD: No puedo seguir llamándote Vicente. A partir de ahora te llamarás Vera. El hombre bautiza su obra con un nombre que transmite autenticidad» (Almodóvar, 2011: 118).

¹⁷ «Las inyecciones carecían de importancia. Tarántula era tan amable... Hacías rápidos progresos en música. Tarántula, impaciente, pasaba horas buscando

espíritu –no tan acentuada en la película– será un factor importante en la elección de su destino, ya que la subyugación de Vincent en la novela implica la desaparición del ser que era anteriormente. Las palabras que le ayudan a sobrevivir dan a la vez testimonio de la despersonalización que ha sufrido, sintiéndose un animal atrapado, luego un esclavo, una cosa, un fantasma (sufriente)¹⁸, notando cómo se difuminan los recuerdos del mundo al que perteneció. El cambio de sexo, para Vincent, no es solo un trauma físico y psíquico íntimo sino la pérdida de su potencia viril y de una existencia social reconocible por los suyos:

Tarántula te visitaba todos los días y pasaba horas contigo. Hablabais de tu nueva vida, del ser en el que te había convertido...

Volviste a tocar el piano, a pintar... Puesto que tenías pechos y ese orificio entre las piernas, no te quedaba más remedio que entrar en el juego ¿Escapar? ¿Volver a tu casa después de tanto tiempo? ¿Tu casa? ¿El lugar donde Vincent había vivido era realmente tu hogar? ¿Qué dirían las personas que él había conocido? No tenías elección. Maquillaje, vestidos, perfumes. Y un día Tarántula te llevó al bosque de Boulogne. Ya nada podía afectarte (Jonquet, 2007: 124-125).

Veremos precisamente que la respuesta a estas preguntas y al dilema identitario que entrañan es uno de los aspectos que más aleja *La piel que habito* de *Tarántula*. En la novela de Jonquet, Richard Lafargue cierra la herida del odio por la violación de su hija Viviane al descubrir que había un responsable más, Alex, al que da muerte tras haber salvado esta vez de sus garras a su nueva y amada criatura (Ève). Ya no quiere imponerse a ella y, para demostrárselo, pone su vida en manos de la joven, que renuncia a matar a su creador y acaba convertida en su aliada¹⁹. En *Tarántula*, según Márcia Mucha, la violencia conduce a la redención –tanto del que la ejerce como del que la padece–, como lo grotesco transita a la esfera de lo sublime (2016: 135). Para Carmen Camero, por encima de la intriga, es la misteriosa identidad del ser humano y su capacidad de transformación el tema de una novela que, mediante la actualidad del transexualismo y la

partituras en las tiendas especializadas. En cuanto al dibujo, en el sótano se apilaban los manuales y los libros de arte que te servían de modelo» (Jonquet, 2007: 77).

¹⁸ «Él ha aniquilado hasta el menor atisbo de rebeldía que hubiera en ti. ¡Te has convertido en su objeto! ¡Te has convertido en su objeto! ¡Ya no eres nada!» (Jonquet, 2007: 98); «¿Morir? Pero si llevas ya dos años muerto. Vincent murió hace dos años. El fantasma que le sobrevivió nunca ha contado para nada» (págs. 100-101).

¹⁹ Lo expreso en estos términos porque, después de la muerte de Alex, Ève toma la mano de Richard, apoya la cabeza en su hombro y le susurra: «Ven..., no podemos dejar el cadáver aquí» (Jonquet, 2007: 138). Ayudándole a deshacerse del cadáver del que fuera su amigo, Ève entierra también su pasado y parece dispuesta a vivir junto al que fue su captor y aceptando su nueva identidad en una relación más igualitaria. ¿Ha triunfado Pigmalión?

intervención de la ciencia médica, revive mitos clásicos en torno a la metamorfosis. Uno de los principales cambios que introduce *La piel que habito* es el desenlace de esta historia de violencia, torturas y mentes desequilibradas tan cercana a la novela gótica y que «desemboca en el descubrimiento de la comprensión y la ternura» (Herrero Cecilia, 2011: 352). Almodóvar propone otro final esperanzador (Zurian, 2013: 276), sin duda más político, que somete a juicio sumarísimo el abuso del poder y apuesta por la capacidad de emancipación del sujeto sometido. Por otro lado, en *Tarántula*—escrita en 1984—, el cambio (forzado) de sexo biológico ya saca a la luz la construcción cultural del género, que impone a Vincent el aprendizaje de una determinada feminidad. Pero no cuestiona la correspondencia causal del sexo al género ni el binarismo heteronormativo que mata a Vincent para que nazca Ève. En 2011, *La piel que habito*, en sintonía con nuevos planteamientos del feminismo y con la teoría *queer*, reformula la comprensión de estos parámetros (este modelo de metamorfosis) al plasmar con el personaje de Vicente/Vera una visión antiesencialista y relativamente autónoma de las categorías de sexo biológico, expresión de género y orientación sexual; esto es, la separación entre identidad de género y *verdad* del cuerpo, sugerida ya en el título de la película.

3. LA PIEL QUE HABITO

Es indudable que, en este filme, no ha pretendido Almodóvar ofrecer una “simple” interpretación —ni siquiera autorial— de *Tarántula*, sino una obra distinta, erigida sobre su base, que introduce temas nuevos y da cabida, como hemos apuntado, a otros referentes artísticos muy valiosos para su sentido²⁰. El hecho de que no conserve el título de la obra de Jonquet (aunque se reconozca la filiación en los créditos finales) es un modo de subrayar su autonomía, creando además una distancia muy interesante con el texto literario, al desplazar el centro de atención desde la figura del doctor-carcelero-Pigmalión (*Tarántula*) a la de su cobaya metamorfoseada, a ese “yo” que en la frase “La piel que habito” habla de una parte de su cuerpo como si fuera un envoltorio extraño a su ser más íntimo con el que no se identifica. El cine de Almodóvar, como bien se ha señalado, ha convertido el cuerpo, con toda su polisemia, en un tema

²⁰ No obstante, aunque no puedo hacer un análisis pormenorizado, es destacable el hábil aprovechamiento y transformación de un buen número de motivos “menores” procedentes de la novela (las canciones «The Man I Love» y «Pelo amor de amar» asociadas al trauma de la violencia y la pérdida; la contemplación *voyeurista* de los doctores; la duplicidad de los personajes masculinos: Vincent-Alex/Robert-Zeca; la obsesión de sustituir a las mujeres amadas perdidas: Ève en el lugar de la hija Vivianne; Vera en el lugar de la esposa Gal; el goce que encuentra Vincent/Ève en las artes, y, concretamente, pintando un grotesco retrato de Richard/Tarántula travestido, actividad que tendrá su propia plasmación, mucho más original, en los dibujos y pequeñas esculturas que confecciona Vera).

constante de reflexión (Seguin, 2009). Y ello se acentúa en el caso de esta película, vinculada al género cinematográfico del *body horror* (Gascón-Vera, 2014: 58), no solo porque sitúe en el centro de la trama la transexualidad y la transgénesis, sino porque, de principio a fin, la atraviesan cuerpos violados (Norma, Vera), sometidos a encierro y tortura (Vicente), cuerpos lacerados (el rostro quemado de la esposa del doctor), amputados, disciplinados (la práctica del yoga), objetos de representación (maniqués, figuras de Louise Bourgeois) o de vigilancia, sin olvidar las máscaras y «las referencias constantes al recubrimiento del cuerpo» (Sánchez Noriega, 2017: 143). “La piel” extrañada del título encierra el secreto de varias metamorfosis corporales: la perfecta piel transgénica que cubre el cuerpo de Vicente/Vera, las formas femeninas y la imposición de un rostro *ajeno* que además reproduce los rasgos de otro ser (la esposa muerta del doctor), y la *verdad* anatómica y biológica de un cambio de sexo irreversible. El relato de estas desventuras no es asumido sin embargo por el “yo” que habla desde esa piel. El filme adopta la omnisciencia espectacular, aunque incorporando parte del discurso interior de Vincent en la novela a través de dos *flashbacks* subjetivos —en los que se descubre el lazo que liga a Vera con Vicente— y del simbólico diario mural que este personaje pinta durante su encierro. El dilema de su identidad —quién era, en qué se ha convertido, cómo nombrarlo— mantendrá hasta el final las expectativas del filme que se abre y cierra con su figura, desde que vislumbramos a Vera tras una ventana enrejada practicando yoga, enfundada en un *body* del color de la piel y contorsionándose como la escultura *Arch of Hysteria* de Louise Bourgeois, hasta que escapa luciendo un ajustado vestido de flores para reencontrarse a su madre y su amiga Cristina y atreverse a declarar: «Soy Vicente».

3.1. El cirujano-artista y la mujer hecha a su medida

La piel que habito sitúa el presente de la historia en un tiempo «modestamente futurista: “Toledo, 2012”» (Smith, 2011: 203), cuando el cirujano plástico Robert Ledgard (Antonio Banderas) ha materializado también su venganza contra el joven Vicente (Jan Cornet), el autor de la violación de su hija Norma (Blanca Suárez), al que ha cambiado de sexo, y está a punto de dar su “obra” por terminada («¿Te gusta lo que ves? ¿Hay algo más que quieras mejorar de mí?», le preguntará Vera). La primera parte del filme gira en torno a la figura de Ledgard, a los secretos que envuelven su existencia y los logros de su investigación científica. La secuencia de apertura ya muestra dos de sus posesiones: la gran mansión “El Cigarral”, rodeada de olivos en un enclave aislado a las afueras de Toledo, y, cautiva en ella, la joven Vera (Elena Anaya), a la que custodia el ama de llaves Marilia (Marisa Paredes), y vigila, sobre todo, un inquietante ojo-cámara incrustado en la pared de su habitación (que vemos, al comienzo, proyectando una sombra alargada con la forma de un falo). Las secuencias posteriores presentan al doctor Ledgard disertando en un aula

sobre su intervención en avanzadas operaciones de reconstrucción del rostro, investigando en el laboratorio privado de su mansión o dedicado a la habilidosa tarea de colocar fragmentos de tejido epitelial sobre un maniquí de plástico, que se transmuta luego en Vera, hasta que culmina con éxito el trasplante en su cuerpo de una piel artificial que prueba ser sensible, pero ignífuga e inmune a la picadura de cualquier insecto. Ledgard ha investigado durante años el cultivo de esa nueva piel que obtiene mediante la transgénesis (transfiriendo información genética de una célula de cerdo a una célula de piel humana para endurecerla) y a la que llama GAL en memoria de su esposa, que se suicidó arrojándose por una ventana al no poder soportar la visión de su rostro quemado tras un accidente de coche. Cuando expone ante sus colegas los resultados de su trabajo, el presidente del Instituto de Biotecnología le amonesta por su *hybris*, recordando el terminante rechazo de la bioética al empleo de la terapia transgénica en humanos, sin saber que Ledgard ha traspasado límites más graves de la ética, que lo sitúan en la estela del doctor Génessier, el cirujano sin escrúpulos de *Les yeux sans visage* que secuestra jóvenes para extraer la piel de su rostro y trasplantarlo al rostro dañado de su hija²¹. Ledgard converge con él y con tantos otros *mad doctors* al emplear el saber científico no bajo el orden de la razón —y el amparo de las instituciones—, sino el de las pasiones individuales. Califica su trabajo sobre la piel como «una aventura personal» que remite —así lo averiguaremos en la segunda parte del filme— a la *novela familiar* del doctor (Molina Foix, 2012:10), hecha de traiciones, pérdidas violentas —la esposa y la hija—, sentimientos de venganza y amores necrófilos; hecha también de la «locura» atávica que dice llevar Marilia en sus entrañas, la madre de dos hijos sociópatas (Robert y Zeca). Toda esta vertiente trágica tiene mucho más recorrido en el filme que en *Tarántula*, al igual que la melancolía inherente a algunos motivos románticos (Molina Foix, 2012: 10; Sánchez Noriega, 2017: 375) o las reminiscencias góticas de un filme que no olvida la tradición del cine de terror²².

La mansión de “El Cigarral” no solo alberga una sala de cirugía y un sofisticado laboratorio; es también un museo de obras de arte, signo de la riqueza de Ledgard y de sus pasiones megalómanas (como denotan las grandes reproducciones de cuadros de Tiziano). Más allá de la cita

²¹ Como apunta Poyato Sánchez, otras notables concomitancias con este filme son «la vertebración de los espacios interiores de la casa-clínica [...], la fuerte presencia visual de las escaleras y, sobre todo, la inscripción en las imágenes de un rostro femenino que, desposeído de la piel, se enfrenta a su imagen en el espejo» (2015: 291).

²² Así, la iluminación del rostro de Ledgard —custodiado por dos cabezas de maniquí— durante su primera conferencia; o la aparición de una intensa luz roja en el techo del sótano de “La Maternidad” cuando recoge unas muestras biológicas. La apariencia de una catedral del saber tiene el escenario de la biblioteca donde el doctor se dirige a sus colegas como un demiurgo desde un púlpito elevado.

artística, *La piel que habito* se esmera en vincular ciencia y arte —no en vano convergen los mitos de Frankenstein y Pigmalion—, la creatividad científica y la artística, consideradas además en su relación con el poder (y con la falta del mismo). Vera emerge en el filme como un objeto escultórico, una muñeca y, a la vez, un cuerpo con costuras-cicatrices. Es la cobyaya enjaulada que usa la pared como lienzo y que, inspirándose en la artista Louise Bourgeois, de quien toma el lema «El arte es garantía de salud», da forma expresiva al trauma del encierro y al despojamiento de su identidad sexual reproduciendo figuras de las *Femme Maison* o pequeños bustos sin rostro definido que cubre con pedazos de los vestidos femeninos que se niega a usar²³. Ha sido bien observado, por otra parte, que «las escenas de corte, incisión, pegado y cosido igualan la tarea médica de Robert y la artística de Vera con las labores de montaje de un filme» (Molina Foix, 2012: 9; Thibaudeau, 2012: 198). Y en la asociación del cirujano con un director de cine abunda Barbara Zecchi, para quien «los focos del quirófano parecen los de un plató, o el aparato con el cual modifica los contenidos de unas ampollas parece un rollo de película» (2015: 47)²⁴. De hecho, la estilización que caracteriza al cine de Almodóvar está muy acentuada en las imágenes que describen aquí tanto el proceso de la transgénesis como el del trasplante de la piel —«cuando el filme se aparta de la matriz narrativa para realizar una suerte de documental científico» (Poyato Sánchez, 2015: 288)—. Retenemos, en un caso, la bella composición abstracta de las células de la sangre en los recipientes de cristal de la moderna tecnología médica; en el otro, la imagen del cirujano plástico como un artista-escultor-costurero que dibuja, rehace y cubre la superficie de un cuerpo cuya metamorfosis física se produce mediante la elipsis, la sobreimpresión y el fundido o, sobre todo, la máscara que oculta el trayecto doloroso hasta que emerge la nueva criatura a la que Ledgard

²³ Ya he mencionado la importancia que, en *Tarántula*, tiene para Vincent la música, la lectura de los clásicos y la pintura («Dibujaste, torpemente al principio, luego cada vez mejor hasta acabar recuperando tu antigua habilidad. Bosquejabas retratos sin rostro, bocas, paisajes caóticos, el mar... Pegabas los dibujos en la pared... para olvidar el cemento desnudo», Jonquet, 2005: 58). Almodóvar centra estas aficiones en la lectura y, sobre todo, en la expresión plástica (que prolonga la labor de Vicente cuando viste maniqués en la tienda de ropa de su madre), pero incorporando la referencia a una propuesta artística muy potente y singular —la que representa la obra (y la vida) de Louise Bourgeois— que salva al personaje y es clave en el discurso del filme sobre la identidad sexo/género. Para un análisis de ese vínculo, véase Cabello (2014: 41-43), Martín (2013: 121-124) y Pares Pulido (2014).

²⁴ Recordemos que, para Eisenstein, literatura y cine estaban emparentados por la línea del instrumento de trabajo dominante: las tijeras. «¡Ah, las tijeras!, ¡Quién podrá cantar dignamente al favor que vosotras prestáis [...]. Yo quisiera ser representado con unas tijeras, como una costurera... Así, en el filme como en el libro, las tijeras del montador son el último regente de la fisonomía y el alma» (1982: 17).

ha dado, además de una piel excepcional, el rostro de la esposa perdida, Gal (abreviación de Galatea) y el nuevo nombre de Vera.

«El doctor Frankenstein —observa Pedro Almodóvar— no podía enamorarse del monstruo que creó, pero el doctor Ledgard sí. Y aquí el mito de Galatea, del escultor enamorado de su obra, desplaza a los otros mitos» (2012: 163). Ledgard no solo es un científico, sino un esteta. Cuando no trabaja “con” su criatura en el quirófano, la observa en la gran pantalla de su dormitorio que emite imágenes grabadas —solo para él— por el ojo-cámara mostrado al inicio. Bajo la mirada *contemplativa* de Ledgard, inicialmente casta como la de Pigmalión, Vera se convierte en espectáculo y cobra otro valor sublimada como obra de arte²⁵. De ahí el placer *voyeurista* que siente Robert mirándola a distancia, “enmarcada” y en poses que emulan las representaciones del desnudo mitológico femenino de Pérez Villalta y Tiziano²⁶ que adornan las paredes de su mansión. Almodóvar enfatiza el *efecto cuadro*, teatralizador, en los paralelismos que crea —en el *atrezzo* y posturas de sus personajes— con las escenas de estos modelos de la tradición pictórica —patriarcal—, que se amplían a la *Venus del espejo* de Velázquez, o “Las Majas” de Goya. Fascinado por Vera como *imagen*, refuerza su “feminización” en un plano simbólico y puede nacer en él esa clase de amor llamada *eidolismo* (Pedraza, 1998: 34). Por el contrario, la cercanía todavía lo perturba, pues pone en peligro un control que dista de ser absoluto. Así se insinúa cuando agiganta con el *zoom* el rostro de Vera, que le devuelve la mirada, o cuando rompe el hechizo pictórico, entra en su cuarto para ofrecerle una pipa de opio (como Dioniso ofrece vino a Ariadna) y descubre la sangre de quien, al agredirse, muestra su resistencia a ser la «criatura a su medida»²⁷.

El *voyeurismo* escópico de Ledgard no subyuga a Vera en términos tan sádicos como los empleados por Lafargue en *Tarántula* cuando obliga a Ève a someterse a otros hombres y disfruta siendo testigo de las vejaciones que sufre. En *La piel que habito* desaparece el castigo de la prostitución para

²⁵ Es la mirada de Ledgard la que transfigura la realidad, como se advierte la primera vez que le vemos encender la pantalla que muestra la habitación de Vera. Aparece la imagen naturalista de una mujer desnuda, recostada de espaldas en la cama, y de ahí pasamos al primerísimo plano de la cámara subjetiva que recorre la superficie de su piel, dotada ahora de otro colorido, de una luz pictórica focalizada en el glúteo de la figura, evocando la figura mitológica de Ariadna representada en el cuadro de Pérez Villalta (*Dionisos encuentra a Ariadna en Naxos*, 2008) que acabamos de ver en el dormitorio del doctor.

²⁶ Presiden los pasillos de la mansión reproducciones de la *Venus de Urbino* (1538) y *Venus recreándose con el amor y la música* (1555).

²⁷ Los cortes superficiales que se ha hecho Vera, ¿no hacen pensar en la agresión con una cuchilla que, en marzo de 1914, realizó la militante sufragista Mary Richardson contra la *Venus del espejo* de Velázquez en The National Gallery de Londres? Véase el análisis que hace Lynda Nead de cómo relató la prensa el daño a la pintura como si se hubiera magullado la blanda piel de una bellísima mujer (1998: 67-69).

introducir el tema de la piel transgénica y el cambio de rostro. Pero lo que me interesa señalar, más allá de estas diferencias, es el hecho de que, en ambos casos, la reasignación de sexo de varón a mujer no es el objetivo último de la venganza, sino la condición previa —el desempoderamiento viril y el borrado del cuerpo masculino— para poder subyugar al nuevo ser femenino que «respira por la vagina», sometido a vejaciones físicas, la experimentación científica o incluso al amor. Este cambio forzado de sexo no solo es traumático en cuanto que no elegido; puede considerarse un *rebajamiento* en la escala de lo humano.

3.2. El tiempo de las revelaciones

El sueño de poder de Robert Ledgard se ve amenazado por malos augurios antes de que su hermanastro Zeca (Roberto Álamo), apodado el Tigre, irrumpa en “El Cigarral”. Como una voz del coro trágico, Marilia le advierte del grave error que ha cometido al dotar a Vera de rasgos tan semejantes a los de Gal; habla de matarla, pues intuye que el amor que se está despertando en él lo «devore como un cáncer». También Vera/Gal, una criatura nada dócil, interpela a su creador sobre el destino que le aguarda, retándolo a la posibilidad de «convivir», momento en que Ledgard despidió a los criados de la casa y deja, sin saberlo, paso franco al “intruso” Zeca, que con un ridículo disfraz de tigre amenaza por segunda vez sus bienes más preciados. Narrativamente, la función de este personaje es similar a la de Alex Barny en *Tarántula*, cuya violencia desvela enigmas de la trama y provoca un cambio en la relación de los protagonistas. Pero Zeca, hijo de Marilia y hermanastro de Robert, reaviva una historia familiar oculta y trae consigo un retorno de lo reprimido: el “pecado” de Marilia al no poder velar por igual por sus dos hijos de distintos padres, la ignorancia de Robert de la identidad de su verdadera madre y del vínculo que le une a un delincuente como Zeca, quien, once años atrás, huyó con su esposa y dejó que ésta se abrasara tras tener un accidente de coche. Ahora Zeca muestra una marca de nacimiento para que Marilia lo *reconozca* bajo el disfraz con el que se oculta de la policía y, ya en la casa, cree *reconocer* a Gal²⁸ en la mujer que aparece en las pantallas de vigilancia incitándole a saciar un apetito sexual incontrolado. Somete a su madre —como hiciera Paul Bazo con la hermana en *Kika*— para poder rastrear la “presa”, atraparla y comérsela sexualmente. Su mirada es pura gula cuando lame la pantalla y borra toda *distancia* entre la imagen y la mujer-cervatillo, a la que inmoviliza bajo uno de los cuadros de Tiziano, como si fuera una figura del Bosco profanando la idealidad platónica del desnudo de la diosa Venus. Este hombre-alimaña, extravagante y carnavalesco, es la contrafigura del doctor Ledgard, aunque no en un plano ético, sino en el

²⁸ El recurso de la anagnórisis, que revela identidades ocultas, es empleado en el filme para introducir giros en la acción y favorecer al final la reintegración de Vicente/Vera a su núcleo familiar-afectivo originario.

refinamiento –también para el mal– que proporciona el dinero, el poder social, la educación y la cultura. Ledgard sorprende a Zeca yaciendo sobre su víctima como si la traición de la esposa «se repitiese». Duda de a quién dar muerte (mientras Marilia murmura: «¡Mátala! ¡Mátalos!»), pero le conmueve la intensa mirada de Vera y mata a Zeca, conservándola a ella consigo²⁹.

El avance del relato se detiene en la parte central del filme para abrirse al pasado que contiene la clave de los enigmas creados en torno a los personajes. Mientras Robert entierra el cadáver de Zeca, Marilia quema las sábanas manchadas con la sangre de su hijo y cuenta a Vera una historia familiar que ni siquiera Ledgard conoce del todo. La del nacimiento de sus dos hijos en Brasil, la disparidad de su crianza y su “locura” («de niños sólo jugaban a matarse»). Ante las llamas de la hoguera, el relato oral hace surgir las visiones de la omnisciencia: el coche incendiado en el accidente, los cuidados que dispensa Robert a su esposa carbonizada o el momento en que Gal se levanta de la cama atraída por el canto de su hija en el jardín y, al ver su rostro reflejado en el cristal, se arroja por la ventana cayendo a los pies de la niña que, desde entonces, queda traumatizada y sigue su mismo camino años después.

Tras este primer acto trágico, las revelaciones posteriores ya no se presentan como relatos de la consciencia sino que brotan de lo más profundo de la psique de Robert y Vera, justo cuando parece posible que nazca entre ellos un vínculo amoroso. La noche en que duermen castamente abrazados la narración retrocede seis años hasta el día de la violación de Norma en que ligaron sus destinos. El primer *flashback* se focaliza en el sueño de Ledgard, al que atormenta el recuerdo obsesivo, teñido de culpa, del día en que asistió con su hija Norma a la boda de doña Casilda³⁰ y hubo de encontrarla desmayada en el jardín y rechazando histéricamente sus caricias al identificarlo con su acosador. El despertar a la realidad de la vigilia, abrazado a Vera, lo reconforta, y el enunciador fílmico desplaza entonces la atención a ella, partiendo de un primer plano frontal de su rostro dormido que, mediante un encadenado, “extrae” del interior de su mente la imagen de un joven ocupado en vestir a un maniquí femenino tras el cristal de un escaparate. Sutilmente se sugiere ya una relación entre Vera y Vicente –remitiendo a las escenas en que Vera “viste” estatuillas–, a cuya presentación se dedica este breve *flashback* que lo muestra en el núcleo familiar-afectivo que tanta importancia tendrá en el desenlace. Es un guapo joven, algo pagado de su masculinidad, que trabaja

²⁹ No me detengo en las connotaciones de esta violación que supone para Vicente/Vera la primera experiencia y puesta a prueba del nuevo órgano sexual; también la vivencia de lo que significa la posición femenina en el coito y, en el orden patriarcal, una iniciación sexual que “la hace mujer”.

³⁰ Esta pesadilla se inicia con la imagen de la cabeza de Robert adentrándose en la gran boca negra de la trompeta de uno de los músicos de la fiesta.

en la tienda de ropa de su madre y, a veces, «acosa» a la atractiva empleada Cristina, a la que pretende redimir de su lesbianismo regalándole un vestido para que vaya con él a una fiesta. Cuando se aleja (solo) en su moto, la narración vuelve al presente de la vigilia. Hay un cambio en la postura simétrica de Robert y Vera, que, como un Jano bifronte, duermen ahora mirando a lados opuestos de la cama. Un suave movimiento de cámara hace surgir junto a Vera -compartiendo el encuadre- el rostro de Vicente, en la boda, que se gira como si la mirarse y gana nitidez como si cobrara fuerza desde el pasado lo oculto y reprimido. Es un recurso de gran riqueza expresiva que anticipa la complejidad del enigma identitario³¹ como ocurre en la novela con el inesperado cambio de género gramatical que distingue el pasado-masculino (Vincent) y el presente-femenino (Ève).

Este tercer *flashback* es el más prolongado. Retoma escenas ya vistas de la boda de doña Casilda donde Norma y Vicente entablan una relación equívoca, pues el joven ignora que ella está en tratamiento psiquiátrico. Vicente no es un agresor brutal como Vincent y, sobre todo, Alex. El filme muestra su inconsciencia y falta de empatía. Su deseo es la única medida del encuentro sexual e interpreta el contenido de la joven con sus caricias como la aceptación *natural* del coito. Cuando intenta penetrarla, suena la canción *Pelo amor de amar*, que Norma asocia al trauma de la muerte de su madre, y la joven rechaza el peso de su cuerpo, grita, le muerde y recibe a cambio un golpe que la deja inconsciente. Robert Ledgard solo ve huir en la moto al hombre que ha devuelto a su hija a un estado de enajenación mental. A partir de ahora se desarrollan, próximas a la novela, las escenas de búsqueda, captura y encierro del violador –al que Almodóvar concede la dignidad de «Prometeo encadenado» (2012:95)–, que alternan con las visitas del doctor al centro de neuropsiquiatría en el que permanece Norma hasta su suicidio. El día del entierro, con su antiguo equipo de colaboradores, Ledgard practica a Vicente una operación que solo cuando él lo pregunta sabremos que es «una vaginoplastia».

En el filme, la revelación de que detrás de la persona de Vera está Vicente exige al espectador/a reinterpretar lo ya visto, modular la valoración previa de los personajes –ajustada a otras razones o culpas– y dar nuevo sentido a sucesos que pierden su carácter convencional al afectar a un sujeto “no del todo” femenino (la cautividad, la violación, el *voyeurismo*). Se ofrece ahora la descripción –alusiva– de las etapas del proceso de reasignación sexual (de varón a mujer), incidiendo solo en el resultado de las operaciones quirúrgicas (la mamoplastia, la ablación de la

³¹ Está ligado al uso de la “imagen translúcida” y a herramientas filmicas distorsionadoras como el fuera de foco o el montaje encadenado. Como ha estudiado bien José Enrique Mora, cuando el cineasta manchego la emplea «suele aludir al universo del secreto, de lo oculto y oscuro, del fantasma, de aquello que ha sido reprimido o no debe ser nombrado. En concreto, lo encontramos con frecuencia asociado a las grietas del género...» (2016: 429).

nue...) para poner en escena —o dejar fuera de la escena— las situaciones de mayor fuerza simbólica. Tras el afeitado/castrador de Vicente y su despertar en el quirófano, no vemos lo que él ve al mirar sus órganos sexuales en el cristal de una puerta, pero sí la desolación de su mirada cuando Ledgard le muestra el juego de penes-dilatadores de distintos tamaños que debe usar para mantener la elasticidad de la nueva vagina. El plano en el que su rostro queda cubierto por ellos no solo constata que el órgano viril que antes poseía está *fuera de él*, sino que, en la economía heterosexual del deseo, ha de aprender a “someterse” a esos penes *extraños* que se disponen sobre su faz como los barrotes de una cárcel³². A pesar del trauma, Vicente pregunta si puede irse «a su casa» y la respuesta de Ledgard («Solo estamos empezando») anuncia la etapa más tortuosa del proceso de metamorfosis que exige cubrir su cuerpo con un *body* y el rostro con una máscara. Pero pocas veces se muestra como una criatura dócil e interiormente sometida. Antes de que Ledgard la bautice con el nombre de «Vera», ya ha intentado huir y suicidarse. Y el bautismo no merma su rebeldía ni la resistencia a asumir un género (una piel) que no reconoce como propio y que además de vestidos y maquillaje también significa violación.

3.3. Vicente Guillén / Vera (Cruz): el libre albedrío y la identidad de género

La diferencia más profunda de *La piel que habito* con la novela de Jonquet tiene que ver con la concepción del personaje cuyo nombre —Vincent/Vicente— no cambia. Vimos que en *Tarántula*, la culminación del proceso de cambio de sexo es vivida por Vincent como una muerte personal y social de su identidad anterior. Es más, incluso cuando expresa agresivamente rechazo y odio (al interpretar al piano la canción que más hace sufrir a Richard o al pintar un grotesco retrato que lo muestra como un travestí sentado ante la barra de un bar, con ligueros y zapatos de tacón alto), su mundo gira en torno a «Tarántula» y, junto a él, le llega la posibilidad de redención. No ocurre así en *La piel que habito*, donde Vicente Guillén —cuya culpa es más “leve”— sobrevive construyéndose un mundo propio guiado por la práctica del yoga, la lectura y la inspiración de Louise Bourgeois, convertida en luz de su encierro. La convicción con que emprende la escritura del diario mural —un diálogo interior traducido en palotes, dibujos y lemas verbales repetidos— da testimonio tanto de la voluntad de vivir como de una persistencia en la memoria del propio *yo*. La oportunidad de salvarse le llega, en un orden fuertemente patriarcal, adoptando la máscara femenina que ha descubierto que Ledgard ama. Y las huellas del pasado vienen en su ayuda. Cuando Vera sale de la mansión por

³² La escena subraya la visión faloesencialista de la masculinidad (y del poder que, como el falo, sigue poseyendo el doctor) y el coitocentrismo como práctica heterosexual.

primera vez con Marilia para ir de compras, *reconocemos*, a su regreso, el vestido que quiso regalar a Cristina antes de su desaparición. También el *azar* pone a su alcance la fotografía de Vicente Guillén publicada en el periódico que lleva a la casa de Ledgard uno de sus colegas. *Se reconoce* en él con un beso porque Vicente permanece en Vera, y esa misma noche huye de la mansión de la única forma posible, dando muerte a Richard y a Marilia. Con este desenlace (justiciero), Almodóvar pone énfasis en el derecho a la libertad y a la venganza por un castigo desmesurado³³. Y enfrenta a su personaje con otro dilema esencial: el de volver al hogar y hacerse reconocer por los suyos desde su apariencia femenina. Vicente ha salvaguardado durante seis años una identidad masculina fundada en la memoria y en un mundo afectivo al que volver. Lo pone a prueba cuando, en la tienda materna, declara ante Cristina y luego ante su madre: «Soy Vicente», luciendo el vestido que sirve a la *anagnórisis*, a la vez que revela la magnitud de su drama. De este modo pone de manifiesto igualmente que no va a vivir en su nueva piel de una forma coherente (como Ève en la novela), sino contradictoria, de acuerdo con la matriz normativa de la identidad sexo/género. El programa impuesto por el Ledgard-Pigmalión ha fracasado o se ha vuelto más complejo, pues Vicente no va a «respirar por la vagina»; vivirá con un sexo biológico femenino, una identidad de género masculina y una orientación sexual probablemente hetero-lesbiana.

3.4. Lo femenino, ¿un ámbito vacío de identidad?

Partiendo de la novela de Jonquet, *La piel que habito* propone, entre otros temas, una reflexión sobre la cárcel que representa para algunos seres el cuerpo “equivocado” en el que han nacido. La experiencia extremada que vive el protagonista ilustra sobre las violencias del poder (hetero)patriarcal y allana el camino para entender que no es monstruosa la separación entre la identidad de género, la *verdad* del cuerpo y la orientación del deseo sexual. Pero algunas lecturas del filme han puesto el acento en su (supuesta) visión del cuerpo como algo inacabado en constante redefinición y en el apoyo a una identidad de género «flexible, inestable y fluida» (Coelho/Gonzaga, 2013: 77-78). También Barbara Zecchi sostiene que, en el desenlace, «tres mujeres unidas por lazos afectivos profundos —la madre, la empleada lesbiana y la mujer transgénero— anticipan la configuración de un universo inclusivo *queer* que prescinde de categorizaciones y que desestabiliza nociones de normalidad y sexualidad» (2015: 50)³⁴. La pregunta que surge entonces es cómo

³³ Cabe poner en parangón el desenlace por el que optó Buñuel en *Tristana*, cuando ella deja morir a Don Lope en lugar de vivir mutilada y “felizmente” casada con un viejo, como en la novela de Galdós.

³⁴ Es inexacto considerar una «mujer transgénero» a quien cambia de sexo por imposición y quiere seguir llamándose “Vicente” (sobre las disimetrías en la transexualidad masculina y femenina, véase Garber, 1994).

entender que el escenario de la metamorfosis, la manipulación, la espectacularización y/o violación siga siendo únicamente el cuerpo femenino (el de Vera/Elena Anaya); por qué lo flexible y fluido solo tiene –de momento– cuerpo de mujer y por qué solo la feminidad *deviene* como un concepto vacío o incluso el punto de acogida para desheredados de la norma heteropatriarcal. ¿Cómo representar la «fluidez identitaria» (Russo, 2019: 180) imaginando el *devenir* varón? ¿Es realmente posible desestabilizar la norma de sexo/género imperante sin tocar el ser varón, privilegio con el que se nace?

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALMODÓVAR, Pedro (2012), «Comentarios del autor», en *La piel que habito*, Barcelona, Anagrama.
- ARONICA, Daniela (2005), «Intertextualidad y autorreferencialidad: Almodóvar y el cine español», en F. A. Zurian Hernández y Carmen Vázquez Varela (coords.), *Almodóvar. El cine como pasión*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, págs. 57-80.
- ATWOOD, Margaret (2006), *La maldición de Eva*, Barcelona, Lumen.
- BOYERO, Carlos (2011), «Retrato de un horror aún más hueco que frío», *El País*, 20/05, s. pág. [En línea: https://elpais.com/diario/2011/05/20/cultura/1305842401_850215.html. Fecha de consulta: 12/03/2020].
- CABELLO RUIZ, María Teresa (2014), «Intertextualidad en *La piel que habito*: Louise Bourgeois según Pedro Almodóvar», *Sesión no numerada*, 4, págs. 34-46.
- CAMERO PÉREZ, Carmen (2011), «Desdoblamiento y transformación de la identidad del personaje en *Mygale* de Thierry Jonquet», *Çédille. Revista de estudios franceses*, 2, págs. 231-252.
- COELHO, Paloma y Jayme GONZAGA (2013), «Gênero, corpo e sexualidade em *Tudo sobre minha mãe* e *A pele que habito*, de Pedro Almodóvar», *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, 11, págs. 71-82.
- DARGIS, Manohla (2011), «*The Skin I Live In*», *The New York Times*, 13/10, s. pág. [En línea: <https://www.nytimes.com/2011/10/14/movies/the-skin-i-live-in-directed-by-pedro-almodovar-review.html>. Fecha de consulta: 22/05/2020].
- EISENSTEIN, Sergei (1982 [1933]), «Cine y literatura (Sobre lo metafórico)», en *Cinematismo*, Buenos Aires, Quetzal.
- FERNÁNDEZ, Luis Miguel (2003), «La recreación fílmica como encrucijada de textos y como fenómeno histórico», en J. A. Pérez Bowie (ed.), *La adaptación cinematográfica de textos literarios. Teoría y práctica*, Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, págs. 57-65.
- GARBER, Majorie (1994), «Spare Parts: The Surgical Construction of Gender», en A. C. Herrmann y A. J. Stewart (eds.), *Theorizing*

- Feminism. Parallel Trends in the Humanities and Social Sciences*, San Francisco/Oxford, Westview Press, págs. 238-256.
- GASCÓN-VERA, Elena (2014), «La mujer desocializada en *La piel que habito* (2011) de Pedro Almodóvar», en F. Serra de Renobales y H. Talaya Manso (eds.), *Agentes de cambio. Perspectivas cinematográficas de España y Latinoamérica en el siglo XXI*, Madrid, Pliegos, págs. 55-62.
- HERRERO CECILIA, Juan (2011), «Thierry Jonquet, maestro de la novela negra», *Çédille. Revista de estudios franceses*, 7, págs. 350-356.
- JONQUET, Thierry (2007 [1984]), *Tarántula*, Barcelona, Ediciones B.
- JUNG, Dongsup (2014), «Yuxtaposición artística en *La piel que habito* de Pedro Almodóvar: en torno a las obras de Tiziano, Louise Bourgeois, Guillermo Pérez Villalta y Juan Gattí», *Neophilologus*, 98, págs. 617-635.
- JUNKERJÜRGEN, Ralf (2018), «La peli que habito: Intermedialidad entre el arte, la auto-reflexión y el “product placement” en la obra de Almodóvar», *Bulletin of Hispanic Studies*, 95/1, págs. 61-74.
- MARTÍN, Annabel (2014), «Gendered Logics of Violence: Skin and Cloth, Sutures and Memory Pedro Almodóvar’s *The Skin I Live In* (2011)», *Miríada Hispánica*, 8, págs. 109-133.
- MOLINA FOIX, Vicente (2012), «Prólogo: El laboratorio del doctor Almodóvar», en P. Almodóvar, *La piel que habito*, Barcelona, Anagrama, págs. 7-12.
- MORA DÍEZ, José Enrique (2016), «La memoria translúcida. Opacidad y transparencia de la imagen en el cine de Pedro Almodóvar (1980-1999)», en P. Peyraga, M. Gautreau, C. Peña Ardid y K. Sojo (eds.), *La imagen translúcida en los mundos hispánicos*, Villeurbanne, Éditions Orbis Tertius, págs. 415-437.
- MORATA, Rafael (2017), «La piel que habito (Pedro Almodovar, 2011)», *El cine por delante*, 17/4, s. pág. [En línea: <https://rafamorata.es/elcinepordelante/la-piel-que-habito-pedro-almodovar-2011/>. Fecha de consulta: 14/04/2020].
- MUCHA, Márcia (2016), «Do grotesco ao sublime: a violência como elemento condicionante de redenção em *Tarântula*, de Thierry Jonquet», *Revista Porto das Letras*, 2, págs.123-134.
- NEAD, Lynda (1998), *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, Madrid, Tecnos.
- PARÉS PULIDO, Marina (2014), «Intertextualidad en *La piel que habito*: pintura, escultura y dibujo», *Fotocinema*, 4, págs.325-360.
- PEDRAZA, Pilar (1998), *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial*, Madrid, Valdemar.
- PEÑA ARDID, Carmen (2004), «De la resignación a la ira: el punto de vista de las mujeres en el cine de Luis Buñuel», en I. Santaolalla (coord.), *Buñuel, siglo XXI*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, págs. 369-378.
- PEÑA ARDID, Carmen, (2014), «Défis culturels et théoriques du lien entre la littérature et le cinéma: l’adaptation d’oeuvres littéraires», en A.

- Louati (ed.), *Fiction littéraire et le cinéma. Constantes et mutations d'une interrelation das le monde contemporain*, Carthage, Académie Tunisienne des Sciences, des Letres et des Arts *Beit al-Hikma*, págs. 199-211.
- POYATO SÁNCHEZ, Pedro (2015), «Programas iconográficos en la piel que habito (Almodóvar, 2011)», *Anales de Historia del Arte*, 25, págs. 283-302.
- PRECIADO, Beatriz (2011), *Manifiesto contrasexual*, Barcelona, Anagrama.
- RODRÍGUES ALBES, Maria Cláudia y Maria Celeste TOMASELLO (2013), «Intertextualidades, símbolos e mitos entre o romance *Mygale* e o filme *A pele que habito*», *Cuaderno Seminal Digital*, 20, págs. 137-161.
- RUSSO, Michela (2019), «Devolver la mirada: el personaje de Vera en *La piel que habito* de Pedro Almodóvar», *Comunicación y género*, 2/2, págs. 161-182 [En línea: <https://doi.org/10.5209/cgen.66508>. Fecha de consulta: 12/03/2020].
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2017), *Universo Almodóvar. Estética de la pasión en un cineasta posmoderno*, Madrid, Alianza.
- SEGUIN, Jean-Claude (2009), *Pedro Almodóvar o la deriva de los cuerpos*, Murcia, Tres Fronteras Ediciones.
- SMITH, Paul Julian (2011), «*La piel que habito* (*The Skin I Live In*, 2011). Stitches in Time», en *Desire Unlimited. The cinema of Pedro Almodóvar*, London, Verso, págs. 201-207.
- SOTINEL, Thomas (2011), «*La piel que habito*: l'éblouissante expérience du docteur Almodóvar», *Le Monde*, 14/04, s. pág. [En línea: https://www.lemonde.fr/festival-de-cannes/article/2011/04/14/la-piel-que-habito-de-pedro-almodovar_1507901_766360.html. Fecha de consulta: 12/03/2020].
- THIBAudeau, Pascale (2012), «El cuerpo, la piel y la pantalla: los territorios habitados por Pedro Almodóvar», *Fotocinema*, 7, págs. 192-208.
- ZECCHI, Barbara (2015), «El cine de Pedro Almodóvar: de lo óptico a lo háptico, de Gay a "New Queer"», *Área abierta*, 15/1, págs. 31-52.
- ZURIAN, Francisco (2013), «*La piel que habito*. A Story of Imposed Gender and the Struggle for Identity», en M. D'Lugo y K. M. Vernon (eds.), *A Companion to Pedro Almodóvar*, Malden, John Wiley & Sons, págs. 262-278.

Fecha de recepción: 27/07/2020.

Fecha de aceptación: 31/07/2020.

Monográfico

Nikos Kazantzakis: trasvases del papel a la gran pantalla (coord. por Miguel Dávila Vargas-Machuca)

MIGUEL DÁVILA VARGAS-MACHUCA
(Universidad Internacional de Andalucía)
mdavilavm@gmail.com
ORCID ID: 0000-0001-7442-4509

Presentación

Sumarse a una propuesta editorial tan atractiva como la que nos brinda la revista *Trasvases entre la literatura y el cine* es un reto en el que se mezclan honor, placer y responsabilidad. Honor por participar en una publicación periódica que tiene estas líneas en su segundo número, pero que apunta muy alto en ambición y en ganas de convertirse en un nexo de referencia entre dos disciplinas ilustres, a veces muy cercanas y otras veces muy lejanas. Placer por repetir experiencia, después de haber podido aportar un artículo ya en el primer número de la revista. Y responsabilidad por la propia coordinación del monográfico, una tarea que reúne la posibilidad de mantener un contacto fluido y cercano con colegas de investigación y ofrecer a cualquier persona (no en vano esta revista es de acceso abierto) unos contenidos de interés en negro sobre blanco digital.

Este monográfico surge a partir de las distintas conmemoraciones y un renovado interés surgidos en 2017 con motivo del sesenta aniversario del fallecimiento del escritor cretense Nikos Kazantzakis, uno de los más importantes escritores en lengua griega de todos los tiempos. Sus más que interesantes vida y producción literaria han suscitado la curiosidad de diversos aficionados e investigadores a lo largo del tiempo. De hecho,

algunas de sus novelas han resonado y resuenan en el imaginario colectivo mundial, consiguiendo incluso trascender el propio ámbito de las hojas de papel para conseguir también grandes impactos en públicos más amplios cuando han sido llevadas a la gran pantalla. Este conjunto de aportaciones en torno a las adaptaciones cinematográficas de las novelas de Kazantzakis pretende por tanto hacer honor a un creador más importante e interesante de lo que pueda parecer en un principio y a los igualmente interesantes e ilustres cineastas que se apoyaron en sus escritos para generar películas comprometidas, ricas e incluso polémicas.

La primera aportación se adelanta cronológicamente al contenido de los otros tres trabajos porque trata la última adaptación de Kazantzakis a la gran pantalla. Pero el trueque de posición tiene todo su sentido para dotar de coherencia al monográfico, puesto que «La adaptación de la *Carta al Greco* en el *Kazantzakis* de Smaragdís», a cargo de Helena González Vaquerizo (Universidad Autónoma de Madrid), es una perfecta introducción a la biografía y la obra de Nikos Kazantzakis a través de esta novela de contenido autobiográfico publicada en 1957. Al mismo tiempo, su análisis de esta adaptación por parte del cineasta griego Yannis Smaragdís sirve también como preámbulo a los demás artículos del monográfico, habida cuenta de que las otras tres adaptaciones tratadas tienen una presencia patente en esta cinta de 2017.

El segundo trabajo corresponde con la primera ocasión en la que una novela de Kazantzakis fue trasvasada al cine. Amor López Jimeno (Universidad de Valladolid) aborda en «De la Pasión a la revolución. Kazantzakis reinterpretado por Dassin» el paso de la obra *Cristo de nuevo crucificado* (1948) a la película francesa *El que debe morir* (1957). La autora realiza un análisis en paralelo, partiendo de la novela del cretense y de las ideas religiosas y políticas contenidas en ella, para posteriormente adentrarse en la azarosa carrera del cineasta estadounidense Jules Dassin. Por último, el texto se centra en el cambio provocado en la figura de Cristo al realizarse el trasvase de la obra literaria a la cinematográfica, desde el mártir planteado por Kazantzakis al agitador de Dassin.

La tercera aportación del monográfico corre a cargo de Alejandro Valverde García (IES Santísima Trinidad de Baeza), cuyo artículo «*Zorba el griego* o cuando Nietzsche bailó el *syrtaiki*» aborda cómo *Vida y hechos de Alexis Sorbás* (1946), la novela más conocida del escritor cretense, se convirtió en la segunda en generar una versión cinematográfica, la cinta greco-estadounidense *Zorba el griego* (1964). Valverde García analiza la relación de la película del director grecochipriota Michael Cacoyannis con el texto de Kazantzakis, aportando diversos elementos implicados en la obra cinematográfica para valorarla como una obra artística superior incluso a la literaria.

El artículo que cierra el monográfico viene firmado por quien suscribe, Miguel Dávila Vargas-Machuca (Universidad Internacional de

Andalucía), y constituye un análisis de la tercera novela del escritor cretense adaptada al cine. «Kazantzakis y Scorsese, dos autores frente a la controversia: *La última tentación (de Cristo)*» es un trabajo que parte del continuo interés en la religión y en la figura de Cristo por parte de Kazantzakis, así como su reflejo literario a través de su novela *La última tentación* (1951). Acto seguido, se aborda la influencia de la religión en la vida y la carrera del cineasta estadounidense Martin Scorsese, y las enormes dificultades que debió afrontar para finalmente adaptar la novela de Kazantzakis en su película *La última tentación de Cristo* (1988). A través del análisis de ambas obras se pone el acento en los injustos escándalos que sus autores sufrieron antes y después de que sus obras vieran la luz, y que con el paso del tiempo resultan bastante injustificados o poco reflexionados.

Los cuatro artículos de este monográfico permiten abrir una amplia ventana a través de la confluencia entre la literatura y el cine hacia Nikos Kazantzakis, uno de los literatos griegos más ilustres, pero aún bastante desconocido por muchas personas. El lector puede disponer a través de estos trabajos de un buen punto de partida para conocer la obra del escritor cretense y su eco en la gran pantalla, o bien de una ampliación de conocimientos sobre sus novelas y las películas que las han adaptado.

La adaptación de la *Carta al Greco* en el *Kazantzakis* de Smaragdís

The Adaptation of *Letter to Greco* in Smaragdís' *Kazantzakis*

HELENA GONZÁLEZ VAQUERIZO

Universidad Autónoma de Madrid

helena.gonzalez@uam.es

ORCID ID: 0000-0002-2811-4750

Resumen: La película de Yannis Smaragdís *Kazantzakis* (2017) se analiza en este trabajo como una adaptación de la novela autobiográfica de Nikos Kazantzakis *Carta al Greco* (1957). Asumiendo que el texto literario debe ser visto como un hipotexto susceptible de alteraciones, el estudio se centra en la comparación entre la versión novelística y la filmica. Como sugiere el trabajo, *Kazantzakis* se basa extensamente en la *Carta al Greco*, y esta cercanía a la novela a menudo resulta en artificiosidad. Estudiar el trasvase de la novela a la película permite, por otra parte, entender mejor los procesos de adaptación, y de alusión y cita cinematográficas, ya que la presencia de las adaptaciones de novelas de Kazantzakis al cine de Jules Dassin, Michael Cacoyannis y Michael Scorsese es prominente en el *Kazantzakis* de Smaragdís.

Palabras clave: adaptación filmica, Kazantzakis, Smaragdís, *Carta al Greco*, biopic.

Abstract: This paper analyses Yannis Smaragdís' film *Kazantzakis* (2017) as an adaptation of Nikos Kazantzakis' autobiographical novel *Letter to Greco* (1957). Assuming that the literary text is to be seen as a hypotext that can be altered, the study focuses on a comparison of the novelistic and filmic versions. As the paper suggests, *Kazantzakis* is largely based on the *Letter to Greco*, and this closeness to the novel often leads to artificiality. On the other hand, studying the novel's transfer into film allows for a better understanding of the processes of adaptation, and of cinematographic allusion and quotation, since the presence of the filmic adaptations of Kazantzakis' novels by Jules Dassin, Michael Cacoyannis, and Michael Scorsese is prominent on Smaragdís' *Kazantzakis*.

Key Words: film adaptation, Kazantzakis, Smaragdís, *Letter to Greco*, biopic.

INTRODUCCIÓN

Nikos Kazantzakis nació en Megalo Kastro (actual Heracleio), en la isla de Creta, en 1883 y falleció en Friburgo de Brisgovia en 1957. Fue un autor prolífico, que cultivó un gran número de géneros literarios: poesía, teatro, ensayo y novela, pero también libro de viaje e infantil, periodismo, traducción e incluso guion cinematográfico. En paralelo a su incansable actividad literaria tuvo una vida apasionante, a lo largo de la cual los periodos de encierro y dedicación exclusiva a la escritura alternaron con los viajes y la política¹.

En términos literarios se trata de uno de esos autores cuya originalidad e idiosincrasia han impedido a los críticos adscribirlo a un periodo o un movimiento concretos. Se le ha relacionado con corrientes que van desde el romanticismo hasta el modernismo (rozando incluso el postmodernismo) y pasando tanto por el experimentalismo como por el costumbrismo². Kazantzakis, en definitiva, es un autor único, con un estilo muy reconocible y unas constantes temáticas que dan unidad a su extensa y variada producción.

Dentro de esta producción, Kazantzakis es especialmente conocido como novelista (el más traducido de los griegos), pero cabe destacar que su dedicación a la novela llegó muy avanzada ya su carrera y que siempre consideró que la gran obra de su vida era la *Odisea*, un poema épico de 33.333 versos publicado en 1938 que no contó con la buena acogida que sus novelas de madurez sí tendrían. Y precisamente tres de sus más célebres novelas se convirtieron en las tres exitosas películas internacionales por las que es más conocido: *El que debe morir* (*Celui qui doit mourir*, Jules Dassin, 1957), *Zorba el Griego* (*Zorba the Greek*, Michael Cacoyannis, 1964) y *La última tentación de Cristo* (*The Last Temptation of Christ*, Martin Scorsese, 1988)³. Ningún escritor griego ha tenido este eco, ninguno ha visto su obra adaptada a este nivel.

Este trabajo se ocupa de la adaptación al cine de otra de sus novelas, la *Carta al Greco*, que Kazantzakis terminó de escribir poco antes de su muerte en 1956. La película se estrenó el 23 de noviembre de 2017 con guion y dirección del cineasta griego Yannis Smaragdís. Como destacaba el productor Vincent Michaud, es la primera película inspirada en la obra de

¹ Para la biografía de Kazantzakis pueden consultarse, entre muchos otros, los trabajos de Izzet (1965), Kazantzaki (1977), Prevelakis (1977), Quiroz Pizarro (1997) y Bien (2007), así como la web del Museo Histórico de Creta [En línea: <http://www.historical-museum.gr/webapps/kazantzakis-pages/>. Fecha de consulta 20/02/2020].

² Véase las introducciones e historias de la literatura neohelénica de Beaton (1999), Politis (1994) y Vitti (2003), y la monografía de Beaton (2009).

³ Basadas, respectivamente, en las novelas *Cristo de nuevo crucificado* (1954), *Vida y hechos de Alexis Zorbás* (1943), y *La última tentación* (1951). Los trabajos de Amor López Jimeno, Alejandro Valverde García y Miguel Dávila Vargas-Machuca en este mismo número se ocupan de ellas en profundidad.

Kazantzakis que se rueda en griego (Zoumpoulakis, 2017). El papel protagonista lo asumió Odysseas Paspiliópulos, el de su mujer, Eleni Kazantzaki, Marina Kalogiru. En la piel de Giorgis Zorbás se metió el actor Thódoris Atheridis, en la del poeta Angelos Sikelianós, Nikos Kardonis. Finalmente, las actrices Youlika Sfakida y Zeta Douka interpretaron a Itka Horovitz y a Melina Mercuri, respectivamente.

2. LA CARTA AL GRECO

Para estudiar esta película como trasvase de una obra literaria debemos acercarnos en primer lugar al texto que le sirve de fuente, la *Carta al Greco* (*Anaforá ston Greko*).

Sobre la historia de su composición cabe destacar que el autor planeaba escribir un «Diálogo» con el pintor cretense ya antes de 1929 (Prevelakis, 1984: 169)⁴, pero que no sería hasta 1955 en Lugano y, sobre todo, en Antibes en el otoño de 1956, cuando tomaría forma la obra (Kazantzaki, 2007: 11). Kazantzakis falleció en octubre de 1957 de manera imprevista, sin tiempo de completar una segunda redacción del manuscrito de la *Carta al Greco*, aunque sí reescribió todo el primer capítulo y uno de los últimos, «Cuando la semilla de la *Odisea* se enraizaba en mí».

La obra se presenta al lector como una autobiografía, así que *Kazantzakis*, de Smaragdís, se ofrece al espectador como una *biopic*. Sin embargo, debe tenerse en cuenta que la *Carta al Greco* no era, ya de partida, exactamente una autobiografía, así que la película no puede ser vista exactamente como un *biopic*⁵. La *Carta al Greco* se define habitualmente como una autobiografía novelada, donde, según Eleni Kazantzaki, hay «verdad y mito mezclados», «mucho verdad, poca fantasía» (2007: 12)⁶. Una obra en la que Kazantzakis confesaba mezclar verdad junto con fantasía, pero también una obra en la que el valor concedido a la fantasía es inmenso: «¿Existe algo más verdadero que la verdad? Sí, el cuento, que da un sentido inmortal a la verdad efímera» (Kazantzakis, 2007: 466).

La crítica la ha llamado autobiografía fantástica e idealizada (Vitti, 1987: 345), autobiografía poética (Politis, 1998: 278) y autobiografía espiritual (Agathos, 2017: 289). La explicación a esta abundancia de calificativos reside, sin duda, en la naturaleza de la obra, que no respeta la cronología de la vida de Kazantzakis, que omite, mezcla o amplía a su

⁴ En una carta escrita en Gottesgab el 5 de diciembre de 1929, Kazantzakis anima a Prevelakis a escribir una «biographie romancée» sobre El Greco y le cuenta que él mismo había tomado un gran número de notas (las cuales extravió) porque quería escribir sobre su agonía para «trascender la materia y liberar el espíritu». Evidentemente, esta agonía pertenece al propio Kazantzakis, que en la misma carta asegura que, pasado un tiempo, escribirá un diálogo entre él y El Greco donde ambos dirán su última palabra sobre muchas cosas.

⁵ Ver más abajo el apartado «Yannis Smaragdís y el biopic literario».

⁶ Todas las traducciones del griego son de la autora de este artículo.

antojo. La consecuencia de esto a efectos del estudio es que la *Carta al Greco* no se circunscribe a los límites de un género literario, como a menudo sucede con las obras de Kazantzakis. De hecho, su gran poema épico, la ya mencionada *Odisea*, apunta rasgos novelísticos, mientras que muchos de sus dramas son filosóficos, y en sus novelas de madurez la fluidez de género es la norma (Tziovas, 2009: 89; Roilos, 2006: 283).

Así pues, no conviene esperar que la película de Smaragdís sea una biografía ni completa ni parcial, ni fiel ni traicionera. Más bien ha de ser entendida como la adaptación de una novela cuyo personaje protagonista es un escritor. Al fin y al cabo, los mecanismos que Kazantzakis utiliza para novelar su vida no son muy diferentes de los que el cine emplea en la biografía literaria, porque en ambos casos se trata de representar héroes.

A la manida y estéril cuestión de la fidelidad de la obra fílmica a la literaria hay que decir que Smaragdís ha sido tan fiel a la *Carta al Greco*, que su película adolece de literalidad. En este sentido, son mejores películas las de Cacoyannis, Dassin y Scorsese, pues siendo menos fieles son más cine.

Esto nos lleva a adoptar la aproximación teórica que hacen de la adaptación de la novela al cine las autoras Deborah Cartmell e Imelda Whelehan, quienes entienden que el texto literario ha de funcionar como hipotexto⁷ y no como fuente (Cartmell y Whelehan, 2007: 3). Y es que, como recordaba Robert Richardson ya en 1969, «lo que hace una buena película no hace una buena novela y lo que hace una buena novela no necesariamente hace una buena película» (citado en Cartmell y Whelehan, 2007: 1).

3. VIDAS DE KAZANTZAKIS

Así como varias de las novelas de Kazantzakis habían sido llevadas al cine con anterioridad a la película de Smaragdís, también su vida había sido tratada en la gran pantalla, al menos, en dos ocasiones. En 2007 Leuteris Charonitis se servía de material gráfico, de escenas rodadas en lugares visitados por Kazantzakis o donde este residió, y de escenas teatralizadas para su documental *Nikos Kazantzakis. Akrovatis pano apó to jaos [Nikos Kazantzakis. Acróbata sobre el caos]*⁸. La película se fija en aspectos poco conocidos de la actividad del autor, como la misión de repatriación de población griega del Cáucaso en 1919, su vida sentimental, su labor como ministro en el gobierno de Sofoulis (1945-1946), o su trabajo como consejero literario en la UNESCO. En lo que atañe al cine, dedica espacio a hablar de los guiones cinematográficos que escribió Kazantzakis y a su colaboración con Jules Dassin y Melina Mercuri para la adaptación de *Cristo de nuevo crucificado*.

⁷ Según la teoría de la hipertextualidad, un hipotexto es aquel texto que se puede identificar como la fuente principal de significado de un segundo texto, el hipertexto (Allen, 2000: 108).

⁸ Agathos (2017: 283-286) describe y valora el documental.

En segundo lugar, el documental *33.333: I Odysseia tou Nikou Kazantzaki* [*33.333: La Odisea de Nikos Kazantzakis*] del año 2016 y dirigido por Menios Karayannis aborda aspectos de la vida del autor en relación a su *magnum opus*, la *Odisea*, utilizando el viaje como hilo conductor. Con buen criterio, el cineasta equipara la vida de Kazantzakis con una *Odisea* y la presenta como ejemplo para las experiencias vitales de todo ser humano. En efecto, Kazantzakis se identificó con el héroe griego Odiseo en numerosas ocasiones y el poema de 33.333 versos protagonizó un gran periodo de su vida. No es extraño que en su autobiografía los años posteriores a la publicación de esta, a pesar de haber sido los de su consolidación como novelista de fama internacional, no sean recogidos. Tanto es así que la *Carta al Greco* finaliza con el capítulo dedicado a la concepción de la epopeya.

La película de Smaragdís, como se verá en el análisis del trasvase del papel a la pantalla, sí contempla esos últimos años de vida del autor y, aunque se basa extensamente en la fuente literaria, se mueve con cierta libertad entre esos los dos ejes que, para el cineasta, definen la vida del autor: los viajes y los sueños.

4. YANNIS SMARAGDÍS Y EL *BIOPIC* LITERARIO

Yannis Smaragdís nació en Creta en 1946. Estudió cine en Grecia y en Francia y adquirió fama en su país natal con un cortometraje premiado en el Festival de Atenas en 1972. Desde entonces se ha convertido en uno de los cineastas griegos más conocidos dentro y fuera de Grecia.

Kazantzakis es la última de las películas biográficas de Smaragdís, un director que se ha interesado siempre por las vidas de grandes figuras de la literatura y la cultura griegas. Las más conocidas biografías que ha firmado y filmado son *Kavafis* (1996) y *El Greco* (2007), inspiradas respectivamente en las vidas del poeta alejandrino Constantinos Cavafis y del pintor Doménikos Theotokópulos⁹.

Smaragdís es, por tanto, autor de varios *biopics* literarios, un género, o subgénero, que ha conocido un gran auge en las últimas décadas, desarrollando, además, unos modos de expresión y un lenguaje propios (Sachar, 2019: 2, 10-11). En el *Kazantzakis* de Smaragdís están presentes la mayor parte de los rasgos típicos del *biopic* literario: la biografía sitúa al autor en un discurso que le define como un genio excepcional; hay una historia de amor (también excepcional); un contexto social y familiar que genera unas expectativas opuestas a la personalidad que va a desarrollar el

⁹ *Greco* fue una producción internacional basada en el libro *El Greco-O Zografos tou Theou* (*El Greco-El pintor de Dios*) de Dimitris Siatopoulos (1977). Smaragdís también dirigió en 2012 *O Theós agapai to javiari* (*Dios ama el caviar*), una producción internacional sobre el pirata griego Ioannis Varvakis. Y en 1981 había dirigido un telefilm sobre el escritor Alexandros Papadiamantis titulado *Kali sou Nyjta kyr'Alexandre...* (*Buenas noches, señor Alejandro...*).

personaje; y se presenta su vida de manera selectiva para conducir la trama hasta un momento de grandeza (Sachar, 2019: 12). Por último, a menudo se recurre a una audiencia imaginaria, que en el caso concreto de la película de Smaragdís sería real y estaría representada por el personaje de Eleni Kazantzaki, que escucha absorta y con expresión extasiada la lectura de los pasajes de la *Carta al Greco* que conforman el guion.

Característica adicional del *biopic* literario más reciente sería el énfasis en representar la subjetividad del autor (Sachar, 2019: 15), un rasgo eminentemente romántico del que nuestra era no prescinde. Y es algo que vemos a través de la presencia de las herramientas del oficio como el papel, la pluma, o el escritorio en la casa de Antibes.

A pesar de que, como se ha adelantado, estos rasgos del *biopic* están presentes en *Kazantzakis*, el término debe ser aplicado a la película con reservas. Puesto que se basa en la autobiografía novelada que es la *Carta al Greco*, puede resultar más útil y esclarecedor entender la película como adaptación de una novela al cine. El siguiente apartado se ocupa de analizar qué clase de adaptación es y cómo se han transferido las palabras de Kazantzakis a las imágenes de Smaragdís.

5. DEL PAPEL A LA PANTALLA¹⁰

La *Carta al Greco* contiene un prólogo, treinta y un capítulos y un epílogo¹¹. La película también contiene un prólogo, una serie de capítulos y un epílogo¹². La primera hora de metraje sigue de una manera bastante literal el orden del libro, aunque, como se verá, prescinde de varias partes. El resto¹³, sin dejar de basarse en la *Carta al Greco*, la adapta con mayor libertad. Cada capítulo de la película va introducido por un título y, en muchos casos, también por una fecha.

El prólogo de la película se divide en dos escenas y en dos escenarios, que ocupan los primeros minutos antes de la entrada de los títulos de crédito: Friburgo y Antibes. En la primera escena vemos al escritor en la cama del hospital donde va a fallecer en 1957. Las imágenes alternan con pantallas en negro sobre las cuales podemos leer varias citas del epílogo de la *Carta al Greco* (2007: 505). A las palabras «Tres almas, tres rezos» le sigue el momento en que el doctor alemán augura a Kazantzakis una

¹⁰ Este título quiere hacer un guiño al curso coordinado por Alejandro Valverde García en la Universidad de Jaén en 2018, «Efemérides “60” aniversario. Nikos Kazantzakis, del papel a la pantalla», del cual parte la idea de realizar este dossier.

¹¹ Los nombres se irán detallando en notas posteriores.

¹² El DVD contiene 15 capítulos denominados: 1. «Friburgo, Alemania 1957», 2. «Antibes, Francia», 3. «Creta, Imperio Otomano 1987», 4. «Inquietudes juveniles», 5. «El encuentro con Sikelianós», 6. «Monte Sinaí», 7. «Austria», 8. «El encuentro con Itka», 9. «El encuentro con Eleni», 10. «Zorba», 11. «La escritura bajo la Ocupación», 12. «La Política», 13. «La escritura en Francia y la excomulgación», 14. «Con Dassin y Mercuri», 15. «Epílogo del “Greco”».

¹³ La película tiene una duración de 122 minutos.

pronta recuperación. Este detalle no procede, lógicamente, de la *Carta al Greco*, sino que lo recogía Eleni Kazantzaki (1977: 652). A las palabras «Soy un arco en tus manos, Señor: ténsame, o me pudriré» le sigue una aparición de El Greco en sueños al escritor. A continuación, las palabras «No me tenses demasiado, o me romperé» nos trasladan al segundo escenario del prólogo, Antibes.

Mediante un *flashback* se llega a la ciudad francesa donde la pareja residió desde 1948 y donde tomó forma la *Carta al Greco*. Al escritorio, donde vemos al autor trabajando, volverá una y otra vez la cámara, pues desde allí va leyendo a Eleni los capítulos de su vida que conforman parte importante del guion. Se trata de un escritorio muy reconocible para quienes han visitado los archivos de Nikos Kazantzakis en Creta, pues se encuentra instalado y abierto al público en el Museo Histórico de Heraclio. También volverá la película una y otra vez al motivo de la vecina griega –personaje ideado por Smaragdís– que en ese momento lee un mal presagio en los posos del café del escritor y le advierte de no viajar a China. Así, el director imagina una llamada de atención del destino al autor, pues fue precisamente durante un viaje con Eleni a China cuando sufrió una infección tras habersele administrado una vacuna. De regreso tuvo que ser hospitalizado de urgencia en Alemania. Allí se recuperó de la infección, pero contrajo una gripe que lo halló debilitado y falleció.

Esta segunda escena finaliza con un fundido a negro y con el colofón a las citas anteriores, «Ténsame hasta el límite, Señor, ¡aunque me rompa!», seguido de un texto adaptado, ahora sí, del prólogo del libro: «Me arrodillo. Recojo mis herramientas: vista, oído, gusto, olfato, tacto, mente. Escucha mi reporte, abuelo Doménico, y si nunca di la espalda al enemigo, dame tu bendición».

Inmediatamente después entran los títulos de la película, que comienza en sentido estricto en ese momento, del mismo modo que comienza la *Carta al Greco* con el capítulo «Creta», ambientado durante la dictadura otomana en 1897. Los primeros doce capítulos del libro, aproximadamente una quinta parte de este, se resumen en algo menos de siete minutos de rodaje¹⁴, prescindiendo, evidentemente, de numerosos episodios.

Destacan las escenas dedicadas a presentar al personaje a través de los de sus padres, cuyos caracteres opuestos explican, en opinión del propio Kazantzakis, la imperiosa necesidad de síntesis, de reconciliación de contrarios, que atraviesa toda su obra. Destaca también el papel tan determinante que tuvo la lucha entre Creta y el régimen otomano en su

¹⁴ 1. «Los ancestros», 2. «El padre», 3. «La madre», 4. «El hijo», 5. «Colegio», 6. «La muerte del abuelo», 7. «La lucha entre Creta y Turquía», 8. «Vidas de Santos», 9. «Anhelo de huida», 10. «Matanza», 11. «Naxos», 12. «Libertad», ocupan las primeras 111 páginas de las 506 que tiene la *Carta al Greco* en la edición griega de 2007.

vida y ese episodio tan conocido en el que el padre arrastra al hijo a la plaza para que bese los pies de los cretenses ahorcados en defensa de la libertad de la isla. Como contrapunto, y nota folclórica quizá, aparecen los bailes y lirias cretenses cuando se celebra la victoria definitiva. Es entonces cuando el padre lleva al hijo a la tumba del abuelo y, mediante una libación y muchos gritos, le informa de que ha llegado la libertad a la isla.

El cuarto capítulo de la película es «Inquietudes juveniles», que corresponde al décimo tercero del libro. Se nos presenta en él a un joven Kazantzakis que, con sorna, pone de relieve las contradicciones de la religión durante una clase de biología y que, por ello, recibe duros castigos físicos por parte de su padre. El episodio se basa vagamente en la novela, donde el autor cuenta cómo el maestro era frecuentemente objeto de burla y el hijo, de palizas. Vemos también en este momento que el autor le está leyendo a Eleni en Antibes pasajes del libro y la narración queda así enmarcada en el modelo de la audiencia imaginaria, aunque aquí sea real.

«Serpiente y Lirio» traslada la acción a Atenas y funde el capítulo decimocuarto con el decimoquinto de la novela: «La irlandesa» y «Atenas». En la capital griega cursó Kazantzakis sus estudios de Derecho entre 1902 y 1906. Allí se familiarizó con la obra de Nietzsche y asistió a las clases de Henri Bergson en el Collège de France. Sin embargo, ninguna de estas importantísimas influencias es mencionada en la película. A lo sumo, se deja entrever el espíritu que animaba al escritor en aquella época: llegar al extremo, avanzar sin preguntar dónde. Por el contrario, sí se recogen sus primeras experiencias con la escritura. Cuenta la película, como cuenta la novela, que Kazantzakis empieza a escribir sin objetivo alguno, a partir de los recuerdos de sus encuentros sexuales con su joven profesora de inglés en Creta, la irlandesa. Describe el autor cómo el proceso creativo surgió al principio de manera intuitiva para él, de manera impulsiva incluso. Este modo de crear le hace sentir poderoso, al tiempo que se libera del peso de la experiencia, ya confesa y transformada en ficción. Y aquí Smaragdís vuelve a destilar la esencia de las palabras de Kazantzakis con la frase: «Juntaba verdades y mentiras. Era un Dios».

Aunque la película no abandona el orden del libro, se salta ahora varios capítulos¹⁵ para llegar al decimonoveno, «Mi amigo el poeta – Monte Atos», que el film titula «El encuentro con Sikelianós». Encontramos en él al poeta Ánguelos Sikelianós recitando al pie de la Acrópolis y asistimos al flechazo entre este y el cretense Kazantzakis. De su amistad sigue leyéndole a Eleni en Antibes y, entre otros momentos, destaca aquel en el que presencia la crisis de su amigo por la muerte de un hijo, y el de la peregrinación juntos al Monte Atos. Smaragdís inserta aquí una famosa cita de Kazantzakis y la atribuye al poeta Sikelianós: «Le dije al almendro: “Hermano, háblame de Dios.” Y el almendro floreció». En ese momento Kazantzakis decide ir al Sinaí.

¹⁵ 16. «Regreso a Creta-Knossos», 17. «Peregrinaje a Grecia», 18. «Italia».

«Sinaí» es el sexto capítulo de la película, mientras que «Desierto-Sinaí» es el vigésimo de la novela. En el desierto practica Kazantzakis ayuno de siete días y siete noches, mientras busca a Dios en su interior y pelea con las fuerzas del bien y el mal, la carne y el espíritu, siendo su alma el campo de batalla. Las imágenes de la película recuerdan a las del personaje de Cristo en *La última tentación de Cristo* de Scorsese y el guiño, si es intencionado, o la coincidencia, si no lo es, tienen todo el sentido porque episodios como este de la vida de Kazantzakis se trasponen a los personajes de sus obras con frecuencia.

Al escritor le asaltan dudas existenciales: identifica en la figura de Cristo y en su lucha al hombre. Y en confesión con un monje en una celda del monasterio asume que su destino es luchar con Dios, no vencer. En esa lucha constante, un camino de ascesis que Kazantzakis denomina *aniforos* ('cuesta arriba')¹⁶ reside el sentido de la existencia.

«Viena, Austria» es el siguiente escenario del film. Para llegar a él, el guion prescinde de dos capítulos del libro: «Creta» y «París-Nietzsche, el Gran Mártir». Queda así esa importante ausencia de Nietzsche ya señalada, y se incorpora el capítulo veinticuatro, «Viena-La enfermedad». En él se presentan la reconciliación del autor con la figura de Cristo y su acercamiento al camino de Buda. Kazantzakis enferma, sueña con el padre y el miedo a la muerte. Una noche, en un cine, conoce a una misteriosa mujer, Frida, y la atracción sexual que siente le produce un eccema. El Doctor Steckel, discípulo de Freud al que visita, le diagnostica con la enfermedad de los ascetas, o «máscara de sexualidad» y afirma que «Buscar el principio y fin del mundo es una enfermedad». Estas escenas reproducen de forma literal los episodios de la novela.

Kazantzakis abandona la tentación, representada por la misteriosa mujer vienesa, y así se cura. Viaja en tren a Berlín. En esta ciudad comienza el octavo capítulo de la película, que comprende los capítulos veinticinco y veintiséis de la *Carta al Greco*: «Berlín-Una hebrea» y «Rusia». En un museo de la capital alemana conoce a Itka Horowitz, judía de Tesalónica y comunista convencida. La escena recoge el diálogo entre ambos de manera muy similar a como lo presenta la novela, y ofrece las visiones que uno y otra tienen del papel de Lenin. Itka le muestra a Kazantzakis que, más allá de considerarlo un nuevo mesías, debe tomarlo como la única esperanza real ante el hambre, la pobreza, y la desigualdad que ella misma se encarga de mostrarle en las calles de Berlín. La política y el sexo alternan en los minutos de película dedicados a la pareja Kazantzakis-Itka. Las encendidas discusiones que mantienen mientras se desnudan son probablemente las trasposiciones menos logradas del texto novelístico al filmico.

¹⁶ La idea del ascenso se desarrolla muy en especial en el credo filosófico de Nikos Kazantzakis, *Askitiki. Salvatores Dei* (1922).

Siguiendo a Itka en su impulso revolucionario, Kazantzakis viaja a Moscú y allí contempla el otro rostro de la revolución. Tras tomar conciencia de las purgas que lleva a cabo el Partido, la Idea se pierde para Kazantzakis y se despide de Itka.

Smaragdís se salta ahora el capítulo «Cáucaso», y retoma el hilo de la novela con el capítulo veintiocho de esta: «El regreso del hijo pródigo». Este devuelve al lector a Grecia y «Grecia» es precisamente el título que vemos en pantalla mientras Sikelianós recita un fragmento de la *Odisea* de Kazantzakis a los pies de la Academia de Atenas. Entre los asistentes al recital se encuentra una joven hermosa y de buena familia, Eleni Samíou, en quien Kazantzakis se fija inmediatamente. La cámara muestra la complicidad que se produce entre ambos y la inminencia del romance. Mientras pasean a la orilla del mar hablan de la armonía que se da en Grecia entre el hombre y la naturaleza. Ella, visiblemente embelesada por las palabras del escritor, le ofrece mecanografiar el voluminoso manuscrito de la *Odisea*.

En torno al minuto 50 y ya casi en el ecuador de la película, la nueva pareja navega por el mar Egeo en un velero. El capítulo «Eleni» utiliza material de la *Carta al Greco*, pero también de la biografía basada en sus cartas que escribió Eleni Kazantzaki (1977). Se asiste a su vida en la isla de Egina, donde se encuentran felices y unidos a pesar de las dificultades económicas.

Smaragdís recoge aquí el episodio de la muerte del padre. En él se describe cómo la llegada del telegrama con la noticia provoca en el escritor una sensación de libertad, de excitación rayana en la locura, mientras un *flashback* vuelve a mostrar las escenas en las que el niño tuvo que besar los pies de los cretenses ahorcados, gritar a la tumba del abuelo, y recibir palizas del padre. En seguida se da un salto en el tiempo y la cámara vuelve a Antibes, donde Kazantzakis está leyendo a Eleni estos episodios de su autobiografía. Hacia el final del relato una imagen onírica muestra a Eleni vestida de blanco, recordando a la María Magdalena de *La última tentación de Cristo* en lo que parece ser un nuevo guiño a la película de Scorsese. En seguida también vuelve a aparecer el motivo de la vecina, que vuelve a advertirles que no hagan el viaje a China.

El décimo capítulo del film es «Zorba» y se corresponde con el veintinueve de la autobiografía. En poco más de diez minutos Smaragdís resume el encuentro entre el escritor y el hombre de acción sobre el que Kazantzakis escribió su célebre novela *Vida y hechos de Alexis Zorbas*. Para el espectador el referente de estas escenas no es el capítulo «Zorba» de la *Carta al Greco*, como tampoco lo es la novela. El referente es la película de Michael Cacoyannis, con la que se mide y contrasta irremediamente. No es este el lugar para comparar el Zorba de Smaragdís con el de Cacoyannis, pero sí puede indicarse que las coincidencias son grandes, pues a pesar de que Smaragdís está basándose más en la *Carta al Greco* que en la novela de Zorba, no puede escapar al precedente de la película

protagonizada por Anthony Quinn: Kazantzakis cuenta a Eleni quiénes fueron los rostros que le marcaron (Odiseo, Cristo, Buda) y lo que Zorba le enseñó, leen el capítulo de la autobiografía que narra la experiencia en la mina, el desastre sobrevenido y la sensación de libertad. No faltan las escenas de la explosión de la mina y del baile, ni las enseñanzas de Buda. En la despedida los dos amigos cantan emocionados una canción popular.

A la *Carta al Greco* le quedan en este punto solo dos capítulos: «Cuando la semilla de la *Odisea* enraizaba en mí» y «La Mirada Cretense». Kazantzakis no quiso (o no tuvo tiempo) de incorporar en su autobiografía eventos posteriores, dando a entender seguramente que los acontecimientos determinantes en su vida y en su obra fueron los que precedieron a la concepción de la idea de la «Mirada Cretense»¹⁷ y a la composición de su gran poema épico, la *Odisea*. En tanto consideraba que el resto de su producción fue secundaria, no habla en la *Carta al Greco* de nada posterior a Zorba, ni en su vida ni en su obra.

Por el contrario, a Smaragdís a la hora de hacer su *biopic* sí le interesa llegar al final de la vida del escritor. Los capítulos once a catorce de la película están dedicados a la ocupación nazi de Grecia (que la pareja pasa en Egina), las actividades políticas del escritor (la misión de reportar las atrocidades cometidas por los alemanes en Creta, el ministerio sin cartera en el gobierno Sofoulis), su vida en Francia (donde destaca el episodio de la inclusión de varias de sus obras en el *Index* del Vaticano y la amenaza de excomunión) y la colaboración con Jules Dassin y Melina Mercuri para la adaptación al cine de *Cristo de nuevo crucificado*. Todo esto antes de llegar al epílogo de la película, que es una adaptación del de la *Carta al Greco*.

Dado que este trabajo se ocupa precisamente del trasvase de esta obra, no vamos a analizar en detalle los capítulos que no la tienen como hipotexto. Pero sí vamos a citar el diálogo que mantiene la pareja Kazantzakis con Dassin y Mercuri a propósito del guion de *Celui qui doit mourir* (*El que debe morir*). En este punto, creemos, Smaragdís está dejando testimonio de su propio quehacer como cineasta. Preguntado Dassin por el cambio del título de la novela y respondiendo a si ha modificado la trama de esta, dice: «La adaptación de un libro al cine requiere una gran libertad para poder darle una forma cinematográfica. Es muy importante para mí. Los personajes, sus motivaciones, entrar en el interior de los personajes... Creo que el guion de *Celui qui doit mourir* dará lugar a una buena película». Este pequeño discurso en boca de Dassin podría considerarse programático; Smaragdís vendría a decir que la suya es una adaptación

¹⁷ Según la *Carta al Greco*, Kazantzakis desarrolló este concepto clave de su filosofía durante una visita al Palacio de Knossos, observando la actitud de los antiguos minoicos ante el peligro. La define como la mirada valiente del hombre frente al miedo (Kazantzakis, 2007: 481) y ha sido muy estudiada (Anton, 2010, Levitt, 1980). El Kazantzakis de Smaragdís explica brevemente el concepto en una escena con Dassin y Mercuri cerca del final de la película.

también libre, donde no solo ha cambiado el título (de *Carta al Greco a Kazantzakis*), sino que también en los personajes se dejaría ver la impronta personal del cineasta.

La serie de capítulos ajenos a la *Carta al Greco* concluye con un texto sobre negro: «Un instante es nuestra vida... pero tenemos tiempo». En este punto de la película Kazantzakis termina de leer los capítulos de su autobiografía a Eleni y le propone escribir el epílogo tras el viaje a China, sea cuando sea que este tenga lugar.

Entra el título del decimoquinto capítulo del film, «Epílogo del *Greco*». Estamos, como al comienzo, en el año 1957 y en la habitación donde permanece hospitalizado el autor. *Flashbacks* de su vida en blanco y negro preceden a la propuesta de Eleni: que el escritor le dicte el epílogo del *Greco*. Para ello comienza a leerle la obra y su voz entrecortada repite un pasaje del penúltimo capítulo de la novela: «Una de las mayores alegrías que puede merecer el hombre en este mundo es que sea primavera, que sople una suave brisa y navegue por el Egeo. Nunca pude imaginar de otro modo el Paraíso» (Kazantzaki, 2007: 462). Cuando termina de leer, él pronuncia lo que, según Eleni Kazantzaki (1977: 653), fueron sus últimas palabras «Tengo sed».

La voz en *off* del escritor recita el final de la *Carta al Greco*: «beso tu mano, abuelo». La adaptación ya ha terminado. Antes de los títulos finales de crédito todavía se puede leer un texto con la fecha del fallecimiento del escritor e información sobre su entierro, seguido de una cita de Albert Camus: «Con la muerte de Kazantzakis se pierde uno de los últimos grandes artistas, que mereció el Nobel cien veces más que yo». A continuación, se mencionan el Premio Internacional de la Paz, que recibió en vida, el estreno en 1957 en Cannes de la película de Dassin y la de Cacoyannis en 1964 (aunque no la de Scorsese en 1988). Por último, se destaca que su tumba se encuentra a pocos metros de la casa del Greco en los muros de Heraclio y que desde 2004 descansa a su lado Eleni. El cierre, ahora sí, lo pone el conocido epitafio «Nada espero, nada temo, soy libre».

6. RECEPCIÓN, CRÍTICAS Y VALORACIONES FINALES

La película de Smaragdís generaba grandes expectativas ya antes de su estreno (Agathos, 2017: 293). Por un lado, el director era conocido por sus *biopics*; por otro, aprovechó un momento propicio para lanzar su *Kazantzakis*: el año 2017 había sido declarado «Año de Nikos Kazantzakis» por el Ministerio de Cultura helena al cumplirse sesenta años de la muerte del escritor. Pero, a pesar de contar con tales cartas de presentación, la recepción del film fue bastante desigual.

Las críticas en Grecia fueron en ocasiones duras, llegando el director a anunciar demandas judiciales por difamación y hablando de una

conspiración de ciertos sectores de la crítica en su contra¹⁸. Algunas de las peores críticas calificaron la película de caricatura y de fiasco¹⁹.

Sin embargo, también recibió el aplauso de la crítica extranjera cuando se le concedieron los premios a la Mejor película, Música, Fotografía y Actor protagonista en el 51 Festival Internacional de Cine WorldFest en Houston, Texas²⁰. Se habló del gran éxito ante el público norteamericano y se calificó de obra de arte la película de Smaragdís²¹. Se hacía, además, énfasis en que el presidente del jurado del festival era el crítico cinematográfico de la CNN Nick Nicholson, tratando de descalificar así a los críticos griegos que no habían sido favorables a la película.

Si a día de hoy se hace una búsqueda en la web, se encuentran pocos ejemplos de críticas profesionales ecúmenas con el *Kazantzakis* de Smaragdís²². En cambio, si nos atenemos a la opinión del público tal y como podemos conocerla a través del voto de los espectadores en portales especializados en cine como la Internet Movie Data Base (IMDB), vemos que la valoración de *Kazantzakis* (6/10) se encuentra de hecho en la media de los otros dos *biopics* más conocidos de Smaragdís, *Greco* (6.6/10) y

¹⁸ Pueden verse al respecto las entrevistas en las noticias del canal de televisión Star [en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=RMakXy5f20>. Fecha de consulta: 20/02/2020] y One Channel [en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=aFoMheOhtEw>. Fecha de consulta: 20/02/2020].

¹⁹ Con el término *traquélafos* (animal fantástico mezcla de macho cabrío y de ciervo) la calificaba Old Boy en *ELculture* [en línea: <https://www.elculture.gr/blog/article/καζαντζάκης-του-γιάβνη-σμαραγδή/>. Fecha de consulta: 12/03/2020] y de «fiasco» hablaba una crítica anónima en *Kulturósupa* [en línea: <http://www.kulturósupa.gr/cinemanía/kazantzakis-cidame-stasinopoulou-22003/>. Fecha de consulta: 12/03/2020].

²⁰ Véase «O Kazantzakis thriambeui sto Texas», en *To Vima* [en línea: <https://www.tovima.gr/2018/05/01/culture/o-kazantzakis-thriambevei-sto-teksas/>. Fecha de consulta: 20/02/2020]. También Marina Kalogirou y Thodoris Atheridis estaban nominados como mejor actriz y actor de reparto respectivamente.

²¹ Véase «O Kazantzakis tou Smaragdi gyrizei ton kosmo kai apotheónetai» en *Protothema* [en línea: <https://www.protothema.gr/culture/cinema/article/848317/o-kazantzakis-tou-smaragdi-gyrizei-ton-kosmo-kai-apotheonetai/>. Fecha de consulta: 12/03/2020] y «Aristoúrgima o Kazantzakis tou Smaragdi!», de Lila Stambúloglu en *Protagon* [en línea: <https://www.protagon.gr/apopseis/editorial/aristourgima-o-kazantzakis-tou-smaragdi-44341540557>. Fecha de consulta: 12/03/2020], respectivamente.

²² Dos ejemplos son las reseñas de GX en *CINEpilogués* [en línea: <http://cine-lexi.blogspot.com/2017/12/2017.html#more>. Fecha de consulta: 20/02/2020] y la de Ánguelos Polýdoros en *MyFilm* [en línea: <https://www.myfilm.gr/v2/site-map/blogreviews/aggelos-polydoros/item/2422-kazantzakis-kazantzakis-2017>. Fecha de consulta: 20/02/2020].

Kavafis (5.4/10), que no han despertado pasiones tan encontradas en la crítica²³.

Para hacer justicia a Smaragdís habría que decir que no es solo su *Kazantzakis* el que despierta pasiones encontradas, sino que es el propio Nikos Kazantzakis quien lo hace. Tal y como indica Dimitris Tziovas, a menudo confesar que a uno le gusta su obra se parece a confesar que se tiene una enfermedad contagiosa (2009: 83), y eso a pesar del indudable éxito y reconocimiento obtenidos por un escritor que, junto con Kavafis, es el más conocido, leído y traducido de los griegos modernos. Por tanto, parte de la animadversión hacia la película se explica por el personaje biografiado y no es responsabilidad directa del cineasta. En lo que sí concierne a su trabajo, y también en su favor, habría que decir que el propio género cinematográfico del *biopic* ha sido frecuentemente denostado (Rosenstone, 2007: 11), siendo a menudo más el objeto de bromas que de análisis serios (Neale, 2000: 60).

Más allá, entonces, de polémicas y de pasiones a favor o en contra del escritor, el director o el género, lo que aquí vale la pena destacar son aquellos aspectos que tienen que ver con la adaptación de la novela al cine, algunos de los cuales, además, atañen directamente a los puntos más criticados del film.

Estas valoraciones finales se hacen bajo la premisa de que una adaptación no falsifica o reduce la obra literaria *per se*, sino que incluso puede añadir algo a esta (McFarlane, 2007: 27). Ahora bien, la adición ha de funcionar en términos cinematográficos, solucionar un problema, abrir una nueva perspectiva, en definitiva, aportar algo. En este sentido, uno de los defectos que se ha señalado en *Kazantzakis* ha sido el personaje de la vecina y el motivo del presagio de la muerte del escritor si realizaba el viaje a China. Tratándose de un episodio ajeno a la *Carta al Greco*, podemos considerarlo como una adición innecesaria y decir que, en este caso, la desviación del hipotexto no ha aportado demasiado a la película.

En otras ocasiones, Smaragdís se ha «salido del guion» de la novela no por adición, sino por eliminación –algo que indudablemente era legítimo y necesario que hiciese. Sin embargo, por ejemplo, dejar fuera de la película las referencias a Nietzsche o a Bergson, por ejemplo, parece que priva al espectador no familiarizado con el escritor de una información muy relevante para entender su vida, su obra y, quizá también, la propia película. Una buena adaptación tendría que funcionar sin el hipotexto y, en este caso, no termina de hacerlo.

También se ha criticado la ausencia de Galatea Alexiou (después Galatea Kazantzaki), la primera esposa del autor, mientras que se ha

²³ *Kavafis*: https://www.imdb.com/title/tt0115849/?ref=nm_flmg_dr_9; *El Greco*: https://www.imdb.com/title/tt0905329/?ref=nm_flmg_dr_4; *Kazantzakis*: https://www.imdb.com/title/tt6078532/?ref=nm_flmg_dr_1 [Fecha de consulta: 12/03/2020].

destacado que algunas de sus amantes, como Frida o Itka, sí aparecen en la película. Lo que esas críticas quizá ignoran, o en todo caso no mencionan, es que Galatea también está ausente de la *Carta al Greco*, por evidente voluntad de su autor²⁴.

Por último, se han señalado aspectos directamente ligados a la cinematografía: por un lado, la dificultad de reinterpretar a Zorba – existiendo el precedente de Anthony Quinn en la película de Cacoyannis–; por otro, la dificultad de trasladar la palabra «excesiva» de Kazantzakis al lenguaje filmico. En el primer caso, la comparación deja en una posición comprometida al actor griego Thódoris Atheridis; en el segundo, el resultado adolece a menudo de artificiosidad. Y esto último es, a nuestro juicio, lo más censurable de esta adaptación.

Para explicar en qué habría fracasado Smaragdís podemos acudir a Bryan McFarlane (1996: 26), quien indica que en la adaptación de una obra literaria existen aspectos que no son directamente transferibles al cine, a saber, los que tienen que ver con la enunciación. Trasladar las acciones de los personajes o las secuencias narrativas sería, en opinión de McFarlane, posible porque la función narrativa es la misma en uno y otro medio. Sin embargo, aquellos aspectos que dependen de sistemas semióticos distintos, a los que llama enunciación, no pueden ser transferidos. Han de ser adaptados y ahí es donde seguramente cuestiones como los diálogos de Smaragdís –directamente tomados de la *Carta al Greco*– fallan. Lo que es puramente verbal en la novela puede (y debe) convertirse en visual y auditivo en la película. Un exceso de literalidad es susceptible de convertirse en un defecto porque lo que funciona en el papel no tiene por qué funcionar en la pantalla.

En definitiva, la película de Smaragdís constituye un loable ejercicio de adaptación de la *Carta al Greco*, pero no llega a resolver algunos de los problemas de la trasposición del texto literario al filmico ni sale airosa de la comparación con las obras de Dassin, Cacoyannis y Scorsese. Podría decirse, por tanto, que se trata de una oportunidad perdida, ya que el cineasta griego contaba con los medios, la experiencia y el momento oportunos para haber realizado un *Kazantzakis* con mayor entidad cinematográfica.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AGATHOS, Thanasis (2017), *O Nikos Kazantzakis ston Kinimatografó*, Atenas, Gutenberg.
- ALLEN, Graham (2000), *Intertextuality*, Londres, Routledge.
- ANÓNIMO (2017), «To apólyto fiasco o “Kazantzakis” tou Smaragdí... Eídame kai Sxoliázoume», *Kulturósupa*, 11 de diciembre [En línea:

²⁴ La relación entre ambos terminó mal y ella es autora de una biografía muy crítica con la persona del escritor (Kazantzaki, 2007).

- <http://www.kulturosupa.gr/cinermania/kazantzakis-eidame-tasinopoulou-22003/>. Fecha de consulta: 12/03/2020].
- ANÓNIMO (2018), «O Kazantzakis tou Smaragdi gyrizei ton kosmo kai apothéonetai», *Protothema*, 18 de diciembre [En línea: <https://www.protothema.gr/culture/article/848317/o-kazantzakis-tou-smaragdi-gurizei-ton-kosmo-kai-apotheonetai/>]. Fecha de consulta: 12/03/2020].
- ANTON, John P. (2010), «Kazantzakis' Cretan Glance and the Divine Flame», *Journal of Modern Greek Studies*, 28/1, págs. 173-187.
- BEATON, Roderick (1994), *An Introduction to Modern Greek Literature*, Oxford, Clarendon Press.
- BEATON, Roderick (2009), *O Kazantzakis, Monternistís kai Metamonternos*, Atenas, Kastaniotis-Panepistimio Kritis.
- BIEN, Peter (2007), *Politics of the Spirit*, vol. 1 y 2, Princeton, Princeton University Press.
- CARTMELL, Deborah e Imelda WHELEHAN (eds.) (2007), *The Cambridge companion to literature on screen*, Cambridge/New York, Cambridge University Press.
- GX (2017), «Kazantzakis (2017) tou Yanni Smaragdís», en *CINEpiloués*, 5 de diciembre [En línea: <http://cine-lesxi.blogspot.com/2017/12/2017.html#more>]. Fecha de consulta: 20/02/2020].
- IZZET, Aziz (1965), *Nikos Kazantzaki: biographie*, Paris, Plon.
- KAZANTZAKI, Eleni (1974), *Nikos Kazantzakis: El disidente*, Barcelona, Planeta.
- KAZANTZAKI, Eleni (1977), *Nikos Kazantzakis. O Asymvivastos*, Atenas, E. Kazantzaki.
- KAZANTZAKI, Eleni (2007), «Pos eida na gráfetai i *Anafóra ston Greko*», en N. Kazantzakis, *Anafóra ston Greko*, Atenas, E. Kazantzaki, págs. 9-13.
- KAZANTZAKI, Galatea (2007), *Anthropoi kai Yperánthropoi*, Atenas, Kastaniotis.
- KAZANTZAKIS, Nikos (1963), *Carta al Greco: Recuerdos de mi vida* (trad. de Delfín Leocadio Garasa), Buenos Aires, Lohlé-Lumen.
- KAZANTZAKIS, Nikos (2007), *Anafóra ston Greko*, Atenas, E. Kazantzaki.
- LEVITT, Morton P. (1980), *The Cretan Glance: The World and Art of Nikos Kazantzakis*, Columbus, Ohio University Press.
- McFARLANE, Brian (1996), *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford, Oxford University Press.
- McFARLANE, Brian (2007), «Reading film and literature», en D. Cartmell e I. Whelehan (eds.), *The Cambridge companion to literature on screen*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, págs. 15-28.
- MUSEO HISTÓRICO DE CRETA (2004), *Nikos Kazantzakis* [En línea: <http://www.historical-museum.gr/webapps/kazantzakis-pages/>]. Fecha de consulta 20/02/2020].
- NEALE, Steve (2000), *Genre and Hollywood*, Londres, Routledge.

- OLD BOY (2017), «“Kazantzakis” tou Yanni Smaragdi: Traguelafos», en *ELculture*, 28 de noviembre [En línea: <https://www.elculture.gr/blog/article/καζαντζάκης-του-γιάννη-σμαραγδί/>]. Fecha de consulta: 12/03/2020].
- POLITIS, Linos (1994), *Historia de la literatura griega moderna* (trad. de Goyita Núñez), Madrid, Cátedra.
- POLITIS, Linos (1998), *Istoria tis Neollinikis Logotechnias*, Atenas, Morfotikó Ídryma Ethnikís Trápezas.
- POLÝDÓROS, Ángellos (2017), «Kazantzakis», *MyFilm*, 22 de diciembre [En línea: <https://www.myfilm.gr/v2/site-map/blogreviews/aggelos-polydoros/item/2422-kazantzakis-kazantzakis-2017>]. Fecha de consulta: 20/02/2020].
- PREVELAKIS, Pantelís (1977), «O Kazantzakis. Vios kai Erga», *Tetradia Eythinis*, 3, págs. 9-45 [traducción inglesa: (1980-1981), «Kazantzakis: Life and Works», *The Charioteer*, 22-23, págs. 23-65].
- PREVELAKIS, Pantelís (1984), *Tetrakosia grámmata tou Kazantzakis ton Prevelaki*, Atenas, E. Kazantzaki.
- QUIROZ PIZARRO, Roberto (1997), *Kazantzakis: Cronología y Bibliografía castellana e Iconografía poética*, Santiago de Chile, Centro de Estudios Bizantinos y Neohelénicos.
- ROILOS, Panagiotis (2006), «To mythistorimatikó ergo tou Kazantzaki: Eteroglossikoí afigités kai ideologikés parerminies», en K. E. Psychogios (ed.), *Diethnis Epistimonikó Synedrio Nikos Kazantzakis: to ergo kai i próslipsí tou. Panepistimioupoli Rethymnou, Gallos, 23-25 Apriliou 2004*, Heraclio, Kentro Kritikís Logotechnias, págs. 271-239.
- ROSENSTONE, Robert (2007), «In Praise of the Biopic», en R. Francaviglia y J. Ronitzky (eds.), *Lights, Camera, History: Portraying the Past in Film*, College Station and Arlington, Texas A&M University Press, págs. 11-29.
- SACHAR, Hila (2019), *Screening the Author. The Literary Biopic*, Cham, Palgrave Macmillan.
- SMARAGDÍS, Yannis (1996), «Kavafis», *IMDB* [En línea: https://www.imdb.com/title/tt0115849/?ref =nm_filmg_dr_9]. Fecha de consulta: 12/03/2020].
- SMARAGDÍS, Yannis (2007), «El Greco», *IMDB* [En línea: https://www.imdb.com/title/tt0905329/?ref =nm_filmg_dr_4]. Fecha de consulta: 12/03/2020].
- SMARAGDÍS, Yannis (2017), «Kazantzakis», *IMDB* [En línea: https://www.imdb.com/title/tt6078532/?ref =nm_filmg_dr_1]. Fecha de consulta: 12/03/2020].
- STAMBÚOGLU, Lila (2017), «Aristoúrgima o “Kazantzakis” tou Smaragdi!», *Protagon*, 29 de diciembre [En línea: <https://www.protagon.gr/apopseis/editorial/aristourgima-o-kazantzakis-tou-smaragdi-44341540557>]. Fecha de consulta 12/03/2020].

- TZIOVAS, Dimitris (2009), «From being to becoming: reflections on the enduring popularity of Kazantzakis», *Byzantine and Modern Greek Studies*, 33/1, págs. 83-91.
- VITTI, Mario (1987), *Istoria tis Neoellinikís Logotechnías*, Atenas, Odysseas.
- ZOUMPOULAKIS, Yannis (2017), «Telos gyrismaton tou Nikou Kazantzakis sti Gallía», *To Vima*, 18 de enero, s. pág. [En línea: <https://www.tovima.gr/2017/01/17/culture/telos-gyrismatwn-toy-nikoy-kazantzaki-sti-gallia>. Fecha de consulta: 21/01/2020].
- ZOUMPOULAKIS, Yannis (2018), «O Kazantzakis thriambeuei sto Texas», en *To Vima*, 1 de mayo, s. pág. [En línea: <https://www.tovima.gr/2018/05/01/culture/o-kazantzakis-thriambeyei-sto-teksas/>. Fecha de consulta: 20/02/2020].

REFERENCIAS AUDIOVISUALES

- Entrevista a Yannis Smaragdís en el canal de televisión Star [En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=RMakXy5f20>. Fecha de consulta: 20/02/2020].
- Entrevista a Yannis Smaragdís en el programa *One Talk* del canal de internet One Channel [En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=aFoMheOhtEw>. Fecha de consulta: 20/02/2020].

Fecha de recepción: 28/05/2020.

Fecha de aceptación: 25/07/2020.

De la Pasión a la revolución. Kazantzakis reinterpretado por Dassin¹

From Passion to Revolution. Kazantzakis Reinterpreted by Dassin

AMOR LÓPEZ JIMENO

Universidad de Valladolid

amor@fyl.uva.es

ORCID ID: 0000-0002-0136-9091

Resumen: Jules Dassin fue el primero en llevar al cine una novela de Kazantzakis, *Cristo de nuevo crucificado*. La autora realiza un análisis contrastivo de ambas obras y la trayectoria artística de sus respectivos creadores.

Abstract: Jules Dassin was the first filmmaker to adapt a novel by Kazantzakis, *Christ Recrucified*. This paper presents an analysis that contrasts both of these works and the artistic careers of their respective creators.

Palabras clave: novela griega, cine, Nikos Kazantzakis, Jules Dassin.

Key Words: Greek novel, cinema, Nikos Kazantzakis, Jules Dassin.

¹ Este trabajo ha sido realizado dentro del Proyecto de Innovación Docente (PID) la Universidad de Valladolid *Materiales audiovisuales sobre el mundo griego: elaboración y análisis*, y del Proyecto de Investigación subvencionado por la Junta de Castilla y León *Materiales lúdicos para el aprendizaje pragmático de segundas lenguas (español, griego, italiano, inglés, alemán)*.

1. CRISTO DE NUEVO CRUCIFICADO

Kazantzakis era ya un autor consagrado internacionalmente cuando publica su segunda novela, *Cristo de nuevo crucificado* (*O Jristós xanastavrónete*), en 1948. Como la anterior, *Vida y andanzas de Alexis Zorba* (*Bíos ke politía tu Alexi Zorbá*), obtuvo un considerable éxito y fue inmediatamente traducida, primero al noruego y alemán (1951 como *Pasión griega*, título inicial de la obra), después al inglés (Nueva York, 1953), español (Buenos Aires), sueco, francés, y así hasta 52 lenguas en 1986. En Grecia, sin embargo, no se editó hasta 1954, desatando, de nuevo, la polémica. Pronto se hicieron adaptaciones teatrales: en Oslo en 1954 y en Atenas en 1956, con Manos Katrakis² de protagonista, e incluso una ópera del compositor checo Martinů³, *The Greek Passion* (en checo *Řecké pašije*), que se estrenaría póstumamente⁴.

La acción se sitúa en Likóvrisi, una aldea de Anatolia en la que los griegos se ven obligados a vivir bajo el dominio turco, poco antes de la Gran Catástrofe de 1922, que supuso la expulsión de los griegos de Asia Menor. Un drama que Kazantzakis había conocido de primera mano cuando tuvo que ocuparse de la repatriación de los griegos atrapados por la Revolución Rusa, en 1919. Pero no escribe una novela sobre las penalidades de su pueblo bajo los turcos⁵, que había vivido en carne propia en su infancia. Lo que quiere reflejar es el comportamiento entre los propios griegos en un momento de grave crisis. Likóvrisi ilustra cómo algunos contemporizaban con el poder turco, ayudando así a mantener el *statu quo*. Un punto de vista alejado del victimismo oficial que, como era de esperar, levantará ampollas en Grecia, cuya herida por la pérdida de Asia Menor supura incluso a día de hoy. El gobierno otomano había permitido a las minorías conservar sus señas de identidad: lengua, costumbres y religión. Los griegos de Likóvrisi se disponen, pues, a celebrar su fiesta grande, la Pascua, con una representación dramatizada de la Pasión de Cristo, como hacen cada siete años. El pope Grigoris reparte los papeles: Mijalis, el apóstol Juan; la viuda Katerina, María Magdalena; y Manoliós, un pastor retraído y tartamudo, encarnará al propio Cristo. Este es el comienzo de la novela. Entonces aparecen buscando asilo los habitantes de una aldea arrasada por los turcos,

² Manos Katrakis (1908-1984), uno de los actores más prestigiosos del teatro y cine griegos. Debutó en la época del cine mudo y después protagonizó títulos emblemáticos como *Marinos Kontaras* (1948) y *Antigoni* (1961) de Yorgos Tzavellas, *Synoikia to Oneiro* (1961) de Alekos Alexandrakis, *Electra* (*Elektra*, 1962) de Michael Cacoyannis y *Viaje a Cythera* (*Taxidi sta Kythira*, 1984) de Theo Angelopoulos, poco antes de fallecer.

³ Bohuslav Martinů (Polička, Bohemia, 1890-Liestal, Suiza, 1959).

⁴ En la Ópera de Zúrich el 9 de junio de 1961. En España, se estrenó en el Gran Teatre del Liceu en 1972; desde entonces, no se ha vuelto a representar.

⁵ Muchos de los escritores griegos originarios de Asia Menor, como Ilias Venezis o Yorgos Seferis, reflejaron en sus obras el dolor por la patria perdida o sus vivencias como prisioneros.

en castigo por haber acogido al ejército griego de liberación. Lejos de solidarizarse con sus compatriotas, el pope Grigoris y los notables de Likóvrisi se niegan a acogerlos, temiendo una represalia similar. Pero el resto del pueblo, contagiado del espíritu evangélico, ayuda a escondidas a los desterrados, apostados en los alrededores del pueblo. Cuando el pope se entera, entra en cólera y los denuncia al agá por revolucionarios, exigiendo la cabeza de su líder, Manoliós, a quien había otorgado el papel de Jesús. Su muerte se convierte, así, en una nueva crucifixión.

Como decimos, la novela no se articula sobre la dicotomía maniquea turco-opresor frente a griego-sometido, sino sobre las disensiones internas de los griegos. No hay que perder de vista que, en esos momentos, Grecia se hallaba inmersa en una guerra civil⁶. A pesar del título y de que el escenario geográfico e histórico recuerde al evangélico (un pueblo ocupado por una potencia extranjera, que teme una incipiente rebelión, la entrega del cabecilla por parte del gobernador extranjero a las autoridades locales), no se trata de una de sus obras de tema religioso, sino más bien sociopolítico. Kazantzakis no busca abrir un debate teológico, ni contraponer el cristianismo al Islam (el agá se lavarás las manos como Pilatos y dejará que los griegos resuelvan sus problemas entre ellos), sino invitar a la reflexión sobre el poder, con el trasfondo de la Pasión de Cristo. De un lado están los pobres, el pueblo llano, sometido, que muestra solidaridad con sus semejantes; del otro, quienes detentan el poder, incluido el pope Grigoris, quien no duda en aliarse con el agá turco e incluso delatar a sus propios feligreses.

2. RELIGIÓN Y POLÍTICA

Toda la biografía de Kazantzakis está presidida por una profunda espiritualidad, aunque escapara de la ortodoxia oficial. Su aspiración era encontrar un sentido trascendente de la existencia, más allá del cuerpo y la materia. Esta inquietud le llevó desde joven a buscar refugio, junto a su amigo Sikelianós⁷, en el epicentro de la ortodoxia, el Monte Atos, donde conocería a Yorgos Zorbás, una persona clave en su vida y que inspiró su primera novela. Kazantzakis se empapó de lecturas místicas, tradujo la *Vida*

⁶ Tras la Segunda Guerra Mundial estalla en Grecia una guerra civil (1946-1950) entre los partisanos comunistas, que habían contribuido a la derrota del nazismo, y las fuerzas gubernamentales, apoyadas por la corona, Gran Bretaña y los Estados Unidos, con el fin de impedir que el país cayera en la órbita de influencia soviética. Está considerada el primer conflicto bélico de la Guerra Fría. Finalizó con la victoria del ejército sobre los comunistas y propició la posterior entrada de Grecia en la OTAN, pero el país quedó completamente devastado.

⁷ Ángeles Sikelianós (1884-1951). Fue el primer poeta griego propuesto para el Premio Nobel de Literatura. Con el apoyo de su esposa, la americana Eva Palmer, creó en 1927 el Festival de Delfos, con representaciones en el antiguo teatro, para impulsar el renacimiento de la "Idea Delfica".

de San Francisco de Johannes Jørgensen⁸, se asomó al budismo. Su sentimiento religioso está fuera de toda duda, pero chocaba con la jerarquía eclesiástica, de ahí que recibiera con gran dolor la propuesta de excomunión, en 1955, tras la aparición de *La última tentación (O Teleftéos Pirasmós)*. Su fe no es convencimiento sin fisuras, sino anhelo, deseo de creer. Indaga, estudia, no cierra ninguna puerta. Su producción literaria atestigua esa búsqueda incansable: *Monte Atos* (1914), *Ejercicios espirituales* (1927, redactados en Berlín en 1923), *Ascética* (1927), las tragedias *Cristo* (1928) y *Buda* (1956), *La última tentación* (1951), *El pobrecillo de Asís* (1956, dedicada a San Francisco), sendos poemas a Cristo y a Santa Teresa, *Informe al Greco* (1957). Incluso sus reportajes de prensa y sus libros de viajes (serie *Viajando*, desde 1926 a 1939), obedecen a veces a razones de índole religiosa. Este es el motivo, por ejemplo, de ir a Toledo tras las huellas de su paisano, El Greco. No es solo admiración por su arte, sino sobre todo por su pasión (*pathos*):

Solo con una fugaz mirada a sus cuadros, de brillantes colores y personajes pálidos, consumidos por un fuego interior, sentí que me quedaba sin respiración [...]. Con todos los apóstoles a mi alrededor, me siento de repente como rodeado por las llamas [...]. En todos los cuadros de El Greco la luz desgarrá violentamente la atmósfera [...] consume los cuerpos, borra los límites entre cuerpo y alma, tensa los cuerpos como un arco a punto de romperse. Su luz es movimiento. Movimiento violento [...]. El anhelo de El Greco es encontrar lo esencial más allá de la apariencia; dominar el cuerpo, estirarlo, envolverlo en luz e incendiarlo [...]. Los retratos de El Greco tienen tal poderío que te estremecen, como si vieras aparecer en la oscuridad al viejo caballero o al cardenal como un fantasma. Para El Greco el cuerpo humano era un obstáculo, pero a la vez el único modo de manifestarse el alma [...]. Cuando contemplas sus retratos, te invade un temor metafísico [...]. El arte recupera así su fuerza mágica primigenia de revivir a los muertos. Pero estos cuerpos resucitados carecen de dulzura, naturalidad y calor humano. Han pasado por el Infierno, el Purgatorio y el Paraíso, y regresan a la tierra como llamas sobrenaturales (Kazantzakis, 1961: 88-91)⁹.

De igual manera, su fascinación por la mística y, concretamente, por Santa Teresa, le llevan a Ávila:

Pienso en esta maestra del éxtasis, que unió en su persona en perfecta simbiosis a de Don Quijote y Sancho [...] La fe, incluso la más ascética, ha sido siempre la mejor y más fecunda vía de vivir intensamente la vida, no solo la del más allá, sino también ésta terrenal. Solo gracias a la fe pueden elevarse las masas ¿qué quiere decir “elevarse”? someter sus deseos y

⁸ Johannes Jørgensen (1866-1956), autor danés, convertido al catolicismo. En una visita a Asís, en 1894, se despertó su admiración por San Francisco, a quien dedicó una biografía en 1907.

⁹ Las traducciones, salvo indicación contraria, son propias.

De la Pasión a la revolución. Kazantzakis reinterpretado por Dassín

exigencias individuales a un orden humano más profundo (Kazantzakis, 1961: 55).

Pero, si tiene un alma gemela en España es, sin duda, Unamuno, con quien comparte ese deseo de creer mezclado de angustia, esa búsqueda de lo absoluto, incluso su «sentimiento trágico de la vida». Ambos se encontraron varias veces, la última, recién comenzada la Guerra Civil, poco antes de la muerte del español:

Todo esto sucede porque los españoles no creen en nada. ¡En nada! ¡En nada! Están *desesperados*¹⁰. Ningún otro idioma del mundo posee esta palabra, porque ningún otro pueblo posee este concepto, sólo el español. Desesperado se refiere al que sabe que no tiene ya nada que perder, que ya no cree en nada y por tanto, sin fe, está lleno de rabia (Kazantzakis, 1961: 156-157).

Si hay un término griego que identifica a todos los héroes de Kazantzakis, reales y literarios, es *pathos*, pasión, deseo, anhelo, sufrimiento. *Pathos* es también la desbordante energía vital de Zorba. *Pathos* es también lo que empuja a Odiseo a viajar sin descanso. Incluso su creación literaria es más una experiencia espiritual que estética, como desvela a menudo en sus cartas a su amigo Prevelakis¹¹. Y la Pasión (*ta Pathi*, en griego) es el pretexto de *Cristo de nuevo crucificado* para recuperar la esencia del cristianismo, el verdadero mensaje de Cristo, su humanidad, su sacrificio, frente a las jerarquías eclesíásticas y su ejercicio del poder. A través de la Pasión reivindica el Evangelio y la iglesia de los pobres, encarnada en el pope Fotis y su grey, frente a la Iglesia institucional, personificada en el pope Grigoris, que no duda en aplastar la disidencia con tal de mantener su *status* de autoridad. Lo sufre Manoliós en la novela y lo sufrió Kazantzakis en la vida real.

Cuando surgió el comunismo, muchos lo compararon con el cristianismo primitivo. Kazantzakis también se sintió atraído por la figura de Lenin, que, en su momento, fue recibido como un nuevo mesías, portador de liberación, justicia social y solidaridad internacional, sueño que pronto tornaría en desilusión. Kazantzakis viajó a Rusia y participó activamente en la repatriación de los refugiados griegos del Cáucaso: pudo ver *in situ* las consecuencias de la Revolución. La esperanza inicial de libertad y regeneración pronto chocó con la realidad. Aunque a menudo se le señala como (filo)comunista, él mismo lo negó categóricamente y rechazó la dictadura del proletariado, como cualquier otra forma de represión. Si hay algo imposible, es encasillar a Kazantzakis bajo cualquier etiqueta. Su

¹⁰ En español en el original.

¹¹ Pantelis Prevelakis (Rethimno, 1909-1986), escritor y amigo íntimo de Kazantzakis. Escribió la trilogía *El cretense* (1948-1950), sobre los levantamientos de la isla en el siglo XIX, y *Los caminos de la creación* (1959-1966), autobiográfica. Su intercambio epistolar es una fuente importantísima para conocer a Kazantzakis.

personalidad era poliédrica, compleja, en absoluto monolítica. De lo que no cabe duda es de que la Revolución Rusa cambió el curso de la Historia. Muchos jóvenes se sintieron cautivados por las promesas de cambio y libertad y el comunismo se extendió por todo el mundo. Uno de estos jóvenes fue el americano Jules Dassin.

3. JULES DASSIN, ASCENSO Y CAÍDA EN HOLLYWOOD

Julius Samuel Dassin nació en 1911 en Middletown, Connecticut, Estados Unidos, en una familia judía de emigrantes rusos, y creció en el Harlem neoyorquino, un barrio marginal que sufriría con especial crudeza la Gran Depresión. En ese entorno deprimido despertará muy pronto su conciencia social y descubrirá el teatro, gracias al Arbeter Teater Farband (ARTEF), una compañía socialista judía. Como muchas otras víctimas de la crisis, se afilió al Partido Comunista, que abandonaría en 1939, decepcionado por el pacto de Stalin con Hitler. Pese a ello, esta breve militancia marcará más tarde su destino.

Empezó escribiendo guiones para la radio y el teatro. En Broadway llama la atención de un cazatalentos de Hollywood, y en 1940 se traslada a California. Empieza a trabajar en la RKO como ayudante de dirección de Alfred Hitchcock. Debuta como director en la MGM, con una adaptación de *El corazón delator* de Edgar Allan Poe, el cortometraje *The Tell-Tale Heart* (1941), que obtuvo un sorprendente éxito¹². Le ofrecen entonces un contrato de siete años que, a la larga, se convertirá en una pesadilla: los estudios eran famosos por su *star system* y todo estaba enfocado a resaltar a las estrellas. El director carecía de autoridad y libertad creativa, ni siquiera controlaba el montaje y, en consecuencia, el resultado final. Amarrado por un contrato leonino, se vio obligado a dirigir siete largometrajes con irregular fortuna, de los que no se consideraba responsable: *Nazi Agent* (1942), *Reunión en Francia* (*Reunion in France*, 1942), *The affairs of Martha* (1942), *Young Ideas* (1943), *El fantasma de Canterville* (*The Canterville Ghost*, 1944), *A Letter for Evie* (1946) y *Two Smart People* (1946).

Una vez liberado de la MGM, entró en la *Universal*, donde el sistema de trabajo era completamente diferente. Mark Hellinger¹³ trasladó su gusto por el realismo y las historias cotidianas a la producción, especializando a la *Universal* en el *género negro* y de *gánsteres*. Gracias a la libertad de acción y

¹² Jules Dassin (1941), *El corazón delator* (*The tell-tale heart*) [cortometraje] [en línea: <https://youtu.be/hAV56Lx6fdg>]. Fecha de consulta 21/02/2020].

¹³ Mark Hellinger (1923-1947) fue un prestigioso crítico teatral y guionista. Pasó a la producción de la mano de Jack Warner, hasta independizarse y convertirse en el hombre fuerte de la *Universal*. Como productor se especializó en el *género negro* y de *gánsteres*. Imprimía a sus historias un sello realista y marcado por las preocupaciones sociales, por lo que sintonizó bien con directores como Dassin, Raoul Walsh o John Huston.

el apoyo de Hellinger, Dassin pudo, por fin, demostrar su talento en dos películas revolucionarias: *Fuerza bruta* (*Brute Force*, 1947) y *La ciudad desnuda* (*The Naked City*, 1948).

En *Fuerza bruta* podemos, pues, ver al verdadero Jules Dassin, sus gustos y preocupaciones sociales. Lejos del *glamour* del *star system* de la Metro, no solo hace protagonistas a unos presidiarios, sino que, además, destaca sus virtudes: la solidaridad, la defensa del débil, la rebelión ante la injusticia, el sacrificio, mientras los representantes de la autoridad se distinguen por la corrupción y el sadismo. En esta obra están ya presentes argumentos y rasgos de estilo que se repetirán a lo largo de su filmografía: temas como la justicia y el abuso de autoridad, la rebeldía y el uso de la violencia, el valor de la amistad y la solidaridad, el “heroísmo” y la traición, y un gusto por el realismo, por reflejar la vida cotidiana y la gente corriente. Dadas las circunstancias posteriores, *Fuerza bruta* es la única película de su etapa americana en la que Dassin trabajó con plena libertad, lo que la hace especialmente valiosa para analizar su cine.

En un entorno radicalmente opuesto, *La ciudad desnuda* sigue, sin embargo, el mismo patrón. Aunque es una película policíaca, es muy distinta a las típicas del género. Dassin había quedado impactado por *Roma, ciudad abierta* (*Roma, città aperta*, 1945) y, como Rossellini, saca la cámara a la calle y refleja la palpitante vida de la ciudad, Nueva York, verdadera protagonista de la cinta, y sus habitantes, pero no la clase alta, sino los de los barrios que Dassin bien conocía. Gracias a ella se le considera el padre del neorealismo americano. Por desgracia, la repentina y prematura muerte de Hellinger puso fin no solo a una fructífera colaboración, sino también a su control sobre el montaje final: las listas negras habían empezado a circular y los nuevos ejecutivos del estudio eliminaron cuanto pudiera interpretarse como “propaganda comunista”.

Al año siguiente dirige *Mercado de ladrones* (*Thieves' Highway*, 1949), para la 20th Century Fox, sin sospechar que sería su último rodaje en su país. Efectivamente, en los años 50 arrecia la infame “Caza de Brujas” del senador McCarthy, y el Comité de Actividades Antiamericanas (HUAC) persigue a toda persona sospechosa de comunismo, pisoteando los derechos consagrados en la Constitución. La industria cinematográfica, por su potencial influencia en la opinión pública, pronto estuvo en el punto de mira del Comité y los propios estudios se prestaron al juego, por miedo a perder sus pingües ingresos, elaborando sus propias listas negras. Así se impusieron los despidos, las traiciones y la autocensura en Hollywood. Dassin fue

delatado al HUAC por Edward Dmytryk¹⁴ y Frank Tuttle¹⁵, y el productor Darryl F. Zanuck¹⁶ le envió a Londres a rodar *Noche en la ciudad* (*Night and the City*, 1950), que sería su última película americana. Aunque no llegó a declarar ante el Comité, porque las audiencias se suspendieron, se le cerraron las puertas de Hollywood y, como otros muchos, tuvo que marchar al exilio, instalándose en París.

Sus comienzos en Europa tampoco fueron fáciles. Las presiones americanas frustraban cada proyecto que emprendía. La protagonista de *El enemigo público número uno* (*L'ennemi public n° 1*, Henri Verneuil, 1953), Zsa Zsa Gabor, forzó su despido poco antes de comenzar el rodaje, desencadenando el famoso “*affaire Dassin*”: el sindicato francés, indignado por la intromisión de los Estados Unidos en los asuntos internos del país y la retirada de la nacionalidad a Dassin, lo nombró miembro de la Unión Francesa de Directores. No le sirvió, sin embargo, para evitar el boicot en otros países. En Italia vio naufragar diversos proyectos e incluso cuando estaba a punto de rodar, los Estados Unidos exigieron su expulsión del país.

Desesperado por la falta de trabajo, en 1955 acepta el encargo de adaptar la novela *Du ríffifi chez les hommes* (1953), de Auguste Le Breton¹⁷. Escrita en argot, decidió limitarse al único pasaje que logró entender y construir la película en torno a él, un atraco. El exiguo presupuesto le obligó a recurrir a actores de segunda fila, como Jean Servais y él mismo¹⁸, y eliminar la banda sonora. Sorprendentemente, este silencio aumenta la tensión en la escena clave del robo, uno de los momentos antológicos de la Historia del Cine. *Ríffifi* es uno de los clásicos del género y ha servido de modelo a otros filmes de atracos¹⁹, además de uno de los éxitos más grandes de su carrera. Con el embargo aún vigente, para su distribución en Estados Unidos exigieron

¹⁴ Edward Dmytryk (1908-1999), director de origen ucraniano y uno de los “Diez de Hollywood”. Convocado por el HUAC, inicialmente se negó a cooperar, pero, tras varios meses en prisión, cedió y reconoció su breve pertenencia al Partido Comunista, delatando a 26 compañeros. Posteriormente se exilió en Reino Unido, desde donde siguió trabajando para los grandes estudios.

¹⁵ Frank Tuttle (1892-1963), su carrera se fue al traste cuando fue citado como testigo por el HUAC y reconoció su antigua afiliación comunista, denunciando a algunos camaradas.

¹⁶ Darryl F. Zanuck (1902-1979), uno de los productores más importantes del Hollywood glorioso, con un especial olfato para el éxito. Fundó la 20th Century Fox, en la que ejercía un control absoluto de todo el proceso de producción.

¹⁷ Pseudónimo de Auguste Montford (1913-1999), autor de novelas policíacas.

¹⁸ Siempre fue consciente de sus limitaciones interpretativas. Aquí encarna al chivato de la banda, César, “el milanés”, bajo el pseudónimo de Perlo Vita.

¹⁹ “Ríffifi” pasó a denominar cualquier robo por el método del butrón. Poco después Jacques Deray rodaría *Ríffifi en Tokyo* (*Ríffifi à Tokyo*, 1963), basada en otra novela de Le Breton. En Italia se hicieron dos parodias, *Rufufú* (*I soliti ignoti*, Mario Monicelli, 1958) y *Rufufú da el golpe* (*Audace colpo dei soliti ignoti*, Nanni Loy, 1959), con Marcello Mastroianni, Totò, Claudia Cardinale y Vittorio Gassman. El propio Dassin se autoparodió en *Topkapi* (1964).

omitir su nombre, a lo que se negó, por lo que el filme solo pudo exhibirse en salas alternativas. Aun así, fue el primero en desafiar las listas negras²⁰. La película no solo le devolvió su prestigio, con el Premio al Mejor Director en el Festival de Cannes de 1955, sino que además propiciaría un nuevo giro en su vida. En Cannes conoce a Melina Mercouri y se irá a vivir con ella a Grecia.

Para la mayoría de los críticos, el brillante director de cine negro sacrificó su talento para impulsar la carrera de su mujer, y su carrera posterior no alcanzará las cotas anteriores, aunque aún engendrará éxitos considerables, como *Nunca en domingo* o *Topkapi*²¹. Pero, a la hora de juzgar, hay que tener en cuenta en primer lugar las diferencias entre el cine europeo y el americano y, sobre todo, la diferencia abismal entre la poderosa maquinaria productiva de los estudios de Hollywood y la precaria infraestructura cinematográfica de la Grecia de posguerra. En vez de recibir encargos y ofertas, tendrá que buscar él mismo financiación, escribir el guion, dirigir y, a veces, interpretar, a la manera de un “autor” al estilo europeo, bregando siempre con la precariedad económica. Por otra parte, es de justicia recordar que el propio género negro quedó herido de muerte por la “Caza de Brujas”. Dassin tuvo que empezar de cero en Grecia y, aunque los resultados fueron irregulares, no hay que restarle el mérito de reinventarse una y otra vez, en un camino plagado de contratiempos. El primero se presentó cuando se plantearon trasladar a la gran pantalla la exitosa novela *Vida y andanzas de Alexis Zorba*, de Nikos Kazantzakis, a quien conoció en el sur de Francia a través de Melina. Pero Dassin se empeñó en reclamar como protagonista a Nikolai Cherkasov²², miembro del Partido Comunista de la URSS, un escollo insalvable en plena Guerra Fría, y el proyecto no cuajó²³. Eligieron entonces otra obra, *Cristo de nuevo crucificado*, que será la primera de las tres novelas de Kazantzakis en llevarse a la gran pantalla, con el título de *Celui qui doit mourir* (*El que debe morir*, 1957), con Melina Mercouri, Pierre Vaneck y, de nuevo, Jean Servais como cabezas de cartel. En la adaptación del guion colaboró el también represaliado Ben Barzman²⁴.

²⁰ Mérito general pero erróneamente atribuido a Dalton Trumbo (1905-1976), otro de los “Diez de Hollywood”, acreditado como guionista en *Espartaco* (*Spartacus*, Stanley Kubrick, 1960), pero cinco años después.

²¹ Remitimos para un análisis pormenorizado a la monografía de López Jimeno (2012).

²² Nikolai Cherkasov (1903-1966), actor fetiche de Sergei M. Eisenstein, protagonizó sus películas *Alexander Nevsky* (*Aleksandr Nevskiy*, 1938), *Iván el Terrible* (*Ivan Groznyy*, 1944) e *Iván el Terrible, segunda parte: la conjura de los boyardos* (*Ivan Groznyy. Skaz vtoroy: Boyarskiy zagovor*, 1958).

²³ Finalmente la rodaría Michael Cacoyannis, años después, como se refiere en artículo de Alejandro Valverde García en este monográfico.

²⁴ Ben Barzman (1911-1989), guionista de origen canadiense. Militante del Partido Comunista, como su esposa, la actriz y escritora Norma Barzman, al ser

4. *EL QUE DEBE MORIR*, PUNTO DE INFLEXIÓN

Aunque la película es de producción francesa, era absolutamente impensable, en 1957, rodar en Anatolia, dadas las tensas relaciones de Grecia con Turquía²⁵. Tampoco en Grecia iban a extender la alfombra roja para que se filmara una obra del exiliado Kazantzakis, pero en su Creta natal aún gozaba de respeto, de modo que decidieron llevar el rodaje allí, una vez que Dassin consiguiera un pasaporte. El padre de Melina, Stamatis Mercouris²⁶, medió para que pudiera viajar.

Así pues, Dassin se dispuso a buscar localizaciones en Creta, con ayuda de su director artístico, Alexander Trauner²⁷, con quien acababa de hacer *Riffifi*, pero no contaban con la sacrosanta hospitalidad griega. En un país devastado por años de guerra, un rodaje internacional representaba un honor que nadie quería dejar escapar, además de puestos de trabajo. A las deficientes infraestructuras (a muchos lugares solo podían acceder a lomos de un asno) se sumaban las recepciones oficiales en cada aldea, por diminuta que fuera. En una ocasión, Dassin, incluso, sufrió un malentendido que le hizo temer por su integridad. En pleno fragor de la crisis chipriota²⁸, un

delatado por Dmytryk se exilió en Europa, donde siguió trabajando. Es el guionista, por ejemplo, de las superproducciones rodadas en España en los años 60 *El Cid* (Anthony Mann, 1961), *55 días en Pekín* (*55 Days at Peking*, Nicholas Ray y Guy Green, 1963) y *La caída del Imperio Romano* (*The Fall of the Roman Empire*, Anthony Mann, 1964). En 1976 regresó a los Estados Unidos.

²⁵ Por culpa de la “cuestión chipriota”. Si bien la isla de Chipre estaba bajo dominio británico, la población local, griegos (partidarios mayoritariamente de la unión con Grecia) y turcos, estaba inmersa en violentos enfrentamientos, demasiado similares a lo que se cuenta en la novela. Poco después (1959) Gran Bretaña concede la independencia a la isla, y el 16 de agosto de 1960 se proclama la República de Chipre, que no acaba con el conflicto. En 1974 Turquía invade la mitad norte para “proteger” a la comunidad turca, quedando la isla dividida hasta hoy.

²⁶ Melina provenía de una familia de larga tradición política. Su abuelo, Spiridonas, fue Alcalde de Atenas, su tío, Yorgos, Presidente del Partido Nacional Socialista y su padre, Stamatis, llegó a ser diputado (1950, 1958-1967) y Ministro (1945-1946).

²⁷ Alexander Trauner (1906-1993), diseñador y uno de los mejores directores artísticos del cine, responsable, por ejemplo, de *Testigo de cargo* (1957), *El apartamento* (1960), *Un dos tres* (1961) e *Irma la Dulce* (1963) de Billy Wilder. Finalmente fue sustituido por el francés Max Douy, autor de la dirección artística de *La Règle du jeu* de Jean Renoir (1939), entre otras muchas.

²⁸ En la década de los 50 la situación de la isla era crítica. En enero de 1950, los chipriotas se pronunciaron mayoritariamente en referéndum a favor de la unión con Grecia, un deseo largamente acariciado. La elección de Makarios, líder político y religioso de la mayoría griega ortodoxa, como *etnarca* alentó dichas aspiraciones, apoyadas, lógicamente, por el gobierno de Grecia. En 1954 se presentó una petición formal ante el gobierno británico y ante la ONU, pero Gran Bretaña no quería perder su soberanía sobre la isla, dada su posición estratégica como puerta de Oriente Medio. Los turcos, por su parte, reaccionaron reclamándola para sí en 1955, abriendo una

alcalde, que no distinguía entre ingleses y americanos, le reclamó la isla: «¡Devolvednos Chipre!» De nada servían las aclaraciones de Dassin, hasta que le retó: «si queréis Chipre, tomadla vosotros mismos»²⁹. La tensión se disolvió en un brindis de acogida.

Al final escogieron Kritsá, un pueblo de montaña al este de la isla, donde la presencia de tan ilustres forasteros fue un auténtico acontecimiento que todavía hoy se recuerda³⁰. Todos sus habitantes intervinieron como figurantes y dieron lugar a numerosas anécdotas. Casi ninguno sabía leer, así que al acabar las faenas del campo cada noche se reunían en la escuela y Melina les leía el guion. El reparto no fue fácil. Nadie quería interpretar a los ricos, por más que tuvieran más papel y por tanto remuneración: eran “los malos”, los insolidarios y se trataba de una cuestión de honor, un concepto sumamente importante en Creta. Si al final les convencieron de que eran imprescindibles para poner la obra en pie, con lo que no transigieron de ningún modo fue con hacer de turcos. Dassin tuvo que recurrir a los americanos de una base militar cercana. Los soldados turcos son en realidad tejanos ocultos tras unos considerables mostachos.

Agradecido por la fortuna ganada con *Rififi*, el productor Henri Bérard dio carta blanca a Dassin, incluso transigió con decisiones tan poco comerciales como el formato en cinemascope y la fotografía en blanco y negro. Su estreno en Cannes, el 2 de mayo 1957, al que asistió un Kazantzakis ya muy enfermo, coincidió con la muerte del senador McCarthy, pero los americanos aún evitaban aparecer fotografiados junto a Dassin y Barzman.

El que debe morir recibió varios premios internacionales³¹, pero no funcionó en la taquilla. Tras la muerte de Kazantzakis, y, al parecer por problemas sobre los derechos de autor, durante muchos años era prácticamente imposible de ver, lo que provocó que cayera en el olvido. Afortunadamente, hoy está editada en DVD³². Aunque no se cuente

crisis en el seno de la OTAN. En 1958 Gran Bretaña impuso una administración tripartita. Makarios, desde el exilio, renunció a la unión con Grecia y aceptó la independencia como solución intermedia. El 16 de agosto de 1960 nace la República de Chipre, dentro de la *Commonwealth*, con Makarios de Presidente y el turcochipriota Fazıl Küçük, de Vicepresidente.

²⁹ Contado por él mismo en la entrevista a F. Germanós de la ERT recogida en la bibliografía final, 00:16:55.

³⁰ Véase por ejemplo un programa de la televisión griega al respecto: *Kritsa Melina Merkouri* [en línea: <https://youtu.be/BVnzRpmfdq4>. Fecha de consulta 21/02/2020].

³¹ Mención especial OCIC en Cannes, Lábaro de oro en la Semana Internacional de Cine religioso y de valores de Valladolid, Nominado a la Mejor Película en los BAFTA, Nominado a la Mejor película de habla no inglesa por el Círculo de Críticos de Nueva York.

³² Distribuida en España por Blanco y Azul Canal de Distribución S.L.

entre sus títulos insignia, esta película es imprescindible para conocer al Dassin cineasta, pues es la primera que gestó de principio (elección del tema) a fin (montaje final), como un verdadero “autor”, según la definición de Truffaut y, por tanto, la más personal, aunque el guion no fuera original, sino adaptado. Él mismo siempre la consideró su favorita.

5. FILMOGRAFÍA POSTERIOR

Entre tanto, Dassin recuperó su pasaporte y pudo regresar a su país, pero los efectos del “macartismo” tardarían en desaparecer y le fue imposible retomar su carrera en América. Tras el descalabro de *Celui qui doit mourir*, tuvo que volver a aceptar encargos de supervivencia. Con *La ley (La legge / La loi*, 1959) pudo por fin rodar en Italia. Sin embargo, la imposición de la protagonista, Gina Lollobrigida, y sus exigencias de diva le recordaron sus peores tiempos en la Metro. Ni la presencia de Yves Montand y Marcello Mastroianni consiguieron salvarla del naufragio, aunque Dassin pensaba que era el mejor guion que había escrito.

Cuando su carrera parecía enterrada, después de dos fracasos consecutivos, le llegó su mayor éxito, *Nunca en domingo (Never on Sunday*, 1960), título emblemático en su filmografía y en la cinematografía griega. Por necesidad, fue, además, su proyecto más personal, pues tuvo que asumir las funciones de guionista, director, productor e incluso actor³³. El mensaje político que pretendía transmitir (una crítica al imperialismo americano) queda completamente eclipsado y reducido a la contraposición entre el *american lifestyle*, que encarna Homer (Jules Dassin) y el *mediterranean lifestyle* personificado en Ilya (Melina Mercouri). A años luz del cine negro que le había dado fama, *Nunca en domingo* es una película chispeante, luminosa, que contagia alegría de vivir, un *carpe diem* en celuloide. La cinta le reportó no solo un rotundo éxito de taquilla³⁴, sino también un regreso a casa triunfal: el otrora apestado fue nominado a cinco Oscar de la Academia americana³⁵ y, por primera vez, una canción no inglesa se llevó la estatuilla a la Mejor Canción Original (Manos Hadjidakis)³⁶. «Los niños de El Pireo» se hizo

³³ Él la escribió pensando en Jack Lemmon.

³⁴ Costó apenas 151.000 \$ y recaudó 8.000.000 \$.

³⁵ En las categorías de: Director y Guión Original (Jules Dassin), Actriz Protagonista (Melina Mercouri), Diseño de Vestuario (Theoni V. Aldredge) y Canción original (Manos Hadjidakis). Mercouri no consiguió el Oscar, pero esta vez sí ganó en Cannes (Premio a la Mejor Actriz).

³⁶ Manos Hadjidakis (1925-1994), compositor de fama internacional e imprescindible en el panorama musical griego. Es autor de canciones y bandas sonoras (*Stella, América, América, Sweet Movie, Topkapi*) ya convertidas en clásicos.

famosa en el mundo entero³⁷ y, con permiso de «Zorba», de Theodorakis, es la melodía griega por antonomasia, reproducida hasta la saciedad³⁸.

En lugar de abonarse al éxito seguro con secuelas de *Nunca en domingo*, se arriesgó a cambiar de registro y actualizar una tragedia clásica, el *Hipólito* de Eurípides, con *Fedra* (*Phaedra*, 1962). Pero el público no quería tragedias y le dio, de nuevo, la espalda. Retorna, pues, a la comedia con *Topkapi* (1964), una nueva cinta de atracos, basada en la novela *The Light of Day* de Eric Ambler³⁹, y recupera el favor de crítica y público⁴⁰. El robo en el palacio del sultán, un ejercicio de ingenio y habilidad sin violencia ha servido de inspiración a otros robos en las abundantísimas películas del género⁴¹. Pero este será su último éxito. Al año siguiente rueda en España *Las 10:30 de una noche de verano* (*10:30 P.M. Summer*, 1966), sobre el relato de *Marguerite Duras*, y su carrera cinematográfica pasará a un segundo plano, por motivos, de nuevo, políticos.

Efectivamente, en 1967 los Coroneles dan un golpe de estado en Grecia e instauran la dictadura. La Junta retira la nacionalidad a Melina y la pareja, que estaba representando *Ilya Darling* en Broadway, se encuentra de repente en un exilio forzoso. Mientras ella se volcaba en recabar apoyos contra la dictadura, Dassin aprovechó la estancia en su país natal para rodar una cinta sobre los movimientos por la igualdad racial que estaban en plena ebullición (*Uptight*, 1968), a la que sigue *Promesa al amanecer* (*Promise at Dawn*, 1970) y un documental netamente político, *The Rehearsal* (1974), que no llegó a estrenarse por la caída de la Junta. Su último filme en común fue *Gritos de pasión* (*A Dream of Passion / Kravgi gynaikon*, 1978), una compleja versión

³⁷ Se han grabado versiones en francés, inglés, italiano, holandés, chino, hebreo, checo, serbio y croata. En español ha sido interpretada por Gloria Lasso, José Vélez, Los cinco Latinos, Los Españoles, el trío mejicano Los Soberanos, la cubana Xiomara Alfaro y por la italiana Dalida.

³⁸ Hasta tal punto que el propio Hadjidakis la llegó a aborrecer. Se cuenta que llegó a tirar el Oscar —ni siquiera había acudido a la Gala— a la basura y, como anécdota ilustrativa, cedió los derechos de autor por una cantidad irrisoria —el precio de arreglarse los dientes, rotos durante la guerra— dejando así escapar una auténtica mina de oro.

³⁹ Eric Ambler (Londres 1909-1998), autor de numerosas novelas negras y de espías llevadas al cine: *Uncommon Danger* (1937), dirigida por Raoul Walsh con el título *Background to Danger* (1943); *Epitaph For a Spy* (1938), convertida en *Hotel Reserve* (Lance Comfort, Mutz Greenbaum y Victor Hanbury, 1944); *La máscara de Dimitrios* (*The mask of Dimitrios*, 1939), película homónima de Jean Negulesco (1940); *Journey into fear* (1940), película *Estambul* de Norman Foster (1943). Él mismo escribió el guion de *Amigos apasionados* (*The passionate friends*, David Lean, 1950), *La última noche del Titanic* (*A night to remember*, Roy Ward Baker, 1959) y *Rebelión a bordo* (*Mutiny on the Bounty*, Lewis Milestone, 1962).

⁴⁰ Peter Ustinov ganó el Globo de Oro, el Laurel de Oro y el Oscar al Mejor Actor Secundario.

⁴¹ En España fue parodiado por Martes y Trece en la disparatada *El robo de la joya* (Álvaro Sáenz de Heredia, 1991).

actualizada del mito de Medea. De vuelta en Grecia, Mercouri se dedicó a la política, como diputada por el Partido Socialista (PASOK) desde 1977 y Ministra de Cultura en el gabinete de Andreas Papandreu desde 1981 hasta su muerte en 1994.

Dassin se retira del cine tras la decepción de *Círculo de dos* (*Circle of Two*, 1980), con Richard Burton y Tatum O'Neal, para centrarse en el teatro y, sobre todo, tras la muerte de su mujer (1994), en la Fundación Melina Mercouri y su labor filantrópica. Prosiguió la campaña de su mujer por la recuperación de los mármoles de la Acrópolis de Atenas que Elgin vendió al Museo Británico e impulsó la construcción del Nuevo Museo de la Acrópolis.

6. DEL CRISTO MÁRTIR DE KAZANTZAKIS AL CRISTO AGITADOR DE DASSIN

Aunque *Cristo de nuevo crucificado* fue la única de sus novelas que alcanzó a ver en la pantalla, Kazantzakis no intervino en el guion, que elaboró Dassin con ayuda de Ben Barzman. Es evidente que trasladar a lenguaje cinematográfico una obra literaria tan compleja requiere algunos sacrificios, y, en consecuencia, las partes más puramente literarias (como los monólogos, las reflexiones del autor, los sueños, las lecturas del Evangelio, diálogos demasiado largos, algunos pasajes y personajes secundarios) fueron reducidas o directamente suprimidas, conservando la acción, los diálogos y cuanto podía ser contado en imágenes, como las descripciones y la psicología de los personajes. Por naturaleza, un texto filmico tiene más recursos de expresión que una novela, porque al elemento verbal se suman varios componentes extralingüísticos: gestualidad y movimiento, imagen, banda sonora. Dassin ha construido la película siguiendo el modelo narrativo clásico, respetando el discurso lineal de la novela. Estéticamente, la elección del blanco y negro y su estilo, cercano al neorrealismo, le confieren apariencia de documental y verosimilitud.

La película arranca con el incendio de una aldea y la forzosa partida de sus habitantes, capitaneados por su pope, Fotis (Jean Servais); una escena añadida por Dassin, que sirve de prólogo, mientras se suceden los títulos de crédito. Inmediatamente cambia de escenario y tono: nos traslada a otra aldea, en la que vemos a un agá (Grégoire Aslan) fumando su cachimba y una muchacha que canta en turco, mientras unos griegos se acicalan para una fiesta. A diferencia de la primera aldea, en esta, cuyo nombre nunca se menciona, reina la paz entre griegos y turcos. Pero, con otro cambio de escenario, nos saca del error: el maestro en la escuela presagia la pronta liberación del yugo otomano, con el paralelismo de la victoria sobre los persas en Maratón. El diálogo entre Patriarqueas (Gert Fröbe) y el agá verbaliza la situación de sometimiento en que viven los griegos: Patriarqueas pide permiso para representar la Pasión de Cristo, como hacen cada siete años. El agá lo concede con desdén y las campanas repican con regocijo, convocando a los fieles. Reunidos todos en la iglesia, el pope, Grigoris (Fernand Ledoux), desde el ambón (con un magnífico plano picado

posterior que recalca su posición de poder) señala a los seleccionados para el auto sacramental. Así, con una hábil alternancia de planos y escaso diálogo, el director resuelve en los primeros minutos toda la introducción del libro, presenta los personajes principales y sitúa al espectador en el contexto espacio-temporal de la historia.

Dassin plantea la película como una obra coral, de ahí que abunden los planos generales con numerosos figurantes, subrayando el sentido de comunidad. La elección no es casual y, sin duda, tiene que ver con la intención del cineasta y el mensaje ético y político implícito, del que hablaremos después. No pueden faltar, obviamente, escenas de diálogo entre los personajes más destacados: el agá y el jerarca de los griegos, Patriarqueas, Katerina y Manoliós, o Manoliós y el pope Grigoris, por citar algunas.

La escenografía y el vestuario no se utilizan como mero soporte decorativo, por el contrario, contienen información implícita para identificar a los personajes y marcar su posición en la comunidad:

a) El agá, rodeado de lujos y placeres en su mansión (manjares, sirvientes, mujeres): representante de la autoridad.

b) Patriarqueas, con una buena casa, la despensa llena, buenos muebles y trajes elegantes: el (griego) rico del pueblo.

c) La aldea, con su fuente, la iglesia, la escuela, el barbero, carros, casas de piedra, el fuego encendido, ganado, y sus habitantes, bien vestidos, calzados: pruebas de su relativa prosperidad.

d) La montaña desnuda, los refugiados, acampados a la intemperie, descalzos, harapientos, con objetos simbólicos (el icono, los huesos de los antepasados) como únicas pertenencias: pobreza extrema, desarraigo.

Con la aparición de estos últimos nos adentramos en el nudo de la historia. La escena del encuentro refleja iconográficamente la confrontación social e ideológica: un grupo a cada lado, con sus respectivos popes en cabeza, los unos bien vestidos, los otros andrajosos, sucios y descalzos. El duro enfrentamiento dialéctico de ambos popes (montado en plano-contraplano) expresa verbalmente el debate ideológico –religioso y político– que es el núcleo de la novela: la oposición entre el mensaje evangélico y el dogma de la iglesia, la solidaridad y el egoísmo, la miseria frente a la riqueza, la rebelión o sumisión ante el poder.

La llegada de los refugiados provoca el cisma en la comunidad griega local, que empieza a desobedecer a su pope y a ayudarlos a escondidas. El tímido Manoliós va transmutando en su personaje, Jesús, y exhortando a la solidaridad con creciente aplomo. Su metamorfosis queda simbolizada en la desaparición de su tartamudez. La escena del milagro en la montaña sustituye el pacífico sermón de las bienaventuranzas evangélico por un

verdadero mitin político, que incita a la desobediencia: «tienen hambre y frío, tenemos que ayudarlos». Incluso el discurso del pope Grigoris («Dios es quien reparte los bienes y él creó ricos y pobres») es más político que religioso. En este punto Michalis/Juan le espeta que «si Cristo volviera a la tierra volverían a crucificarle» (frase que pone fin a la novela).

La película, sin embargo, añade un desenlace muy diferente, con escenas que recuerdan al género bélico. Todos se arman para la batalla mientras las campanas tocan a rebato. El conflicto interno adquiere dimensión interétnica cuando el pope insta al agá, que se había mantenido al margen («déjalos, los cristianos siempre se matan entre ellos») a sofocar la revuelta «antes de que se extienda la anarquía». En un último intento, el agá intenta convencer a Manoliós de que deponga las armas, pero Manoliós/Jesús no es aquí el Cristo pacifista del evangelio, que se deja inmolar, sino un líder revolucionario, y él mismo lanza el primer ataque, firmando así su sentencia de muerte.

7. CONCLUSIONES

En líneas generales, la película se mantiene bastante cercana a la novela, sobre todo narrativa y argumentalmente. Ambas se articulan en torno al enfrentamiento ideológico entre las dos comunidades griegas y, sobre todo, sus respectivos popes, que interpretan de manera muy diferente el mensaje evangélico. Dassin refleja esa oposición no solo verbalmente, sino también a través de la escenografía, la puesta en escena, los movimientos de cámara (planos y contraplanos, picados y contrapicados, planos generales de cada grupo y del paisaje) y el montaje. Sin embargo, el conflicto entre griegos y turcos, subyacente en toda la novela, en la película es secundario, casi anecdótico. El personaje del agá, ya retratado por Kazantzakis como un hedonista indolente, que contempla a sus súbditos griegos «como un pastor a su rebaño», es encarnado magistralmente por Grégoire Aslan como un gobernador corrupto, que prefiere contemporizar y que solo reacciona ante la presión y amenazas del propio pope.

En lo que se refiere a los personajes, la película respeta al máximo la construcción literaria, con mínimas concesiones. Por ejemplo, la viuda Katerina tiene mayor presencia que en la novela, por razones de producción (en parte comerciales). Si bien en el traslado a la pantalla se puede perder parte de la riqueza verbal de la fuente literaria, queda ampliamente compensada por la interpretación (es decir, la gestualidad) y la puesta en escena, sobre todo gracias al vestuario y la caracterización. La presencia magnética y el carisma de Melina Mercouri sirven de contrapunto perfecto al retraído Manoliós (interpretado por Pierre Vanek). Es ella el carácter más fuerte, quien toma la iniciativa en la seducción y quien después le rechaza, es ella el acicate que él necesita para desobedecer primero y rebelarse abiertamente después y es ella quien, involuntariamente, provoca su muerte, por los celos de Panayotaros/Judas. Su pelo rubio y vestido blanco la hacen destacar sobre el resto de mujeres. El vestuario (y en menor

medida, la caracterización) sirven también para diferenciar icónicamente a los turcos de los griegos y, entre estos, para marcar la posición social y económica. La evolución psicológica está bien reflejada en la película, aunque obviamente de forma condensada. Dassin se ha permitido una licencia al añadir una escena de fuerte carga dramática al final: la muerte de Manoliós en brazos de Katerina, que en la obra literaria desaparece mucho antes. También le adjudica un protagonismo en la revuelta posterior, imposible en la novela.

Aunque las diferencias entre una y otra son escasas, estos cambios en el final son relevantes, pues afectan al sentido y mensaje. Dassin le añade mayor carga política, apelando incluso a la revolución armada, frente a la resignación cristiana de Kazantzakis.

[Fotis]: ¿Hasta cuándo, Señor? ¿Y tu bondad? ¿Y tu justicia? No lo comprendo... Alargó la mano y acarició lenta y cariñosamente el rostro de Manoliós.

—Querido Manoliós, puede ser que hayas dado tu vida en vano —murmuró—; te han matado por haber tomado sobre ti todos nuestros pecados [...] Y todo para impedirnos echar raíces en estas tierras... En vano, querido Manoliós, en vano te habrás sacrificado [...] En vano, Cristo amado, en vano —murmuró—; han pasado dos mil años y los hombres te siguen crucificando. ¿Cuándo nacerás, Cristo bendito, sin que seas crucificado, para vivir entre nosotros por toda la eternidad? (1963: 444-445).

Mientras que Kazantzakis invita a la reflexión, Dassin invita a la acción. En la novela los refugiados, tras enterrar a Manoliós, abandonan el pueblo, antes de que lleguen los refuerzos turcos:

Instantes después, el pope Fotis, levantando la mano, dio la señal de partida:

—En el nombre de Cristo —clamó—, reemprendemos la marcha: ¡ánimo, hijos míos!

Y de nuevo, reanudaron su éxodo interminable hacia Oriente (1963: 447).

En la película, por el contrario, se levantan en armas, y acaba con ese final abierto.

Es de suponer que Kazantzakis diera su beneplácito a este giro en la historia, con el que Dassin, al parecer, pretendía «dar ánimo a las masas oprimidas» (Bien, 2000: 163)⁴². En ningún caso el cineasta traiciona el espíritu de la novela, la invitación a la solidaridad y a la acogida que, obviamente, comparte. Si Dassin acogió con entusiasmo la idea de trasladar al cine esta novela en concreto no fue solamente por sugerencia de Melina, sino por convicción propia. En Kazantzakis encontró una sintonía, no solo

⁴² Bien recoge las palabras de la propia viuda del escritor, Eleni Kazantzaki.

ideológica, sino también personal, con experiencias similares, como la del exilio. Es entendible que, en el momento de abordar el proyecto, Dassin estuviera más sensibilizado por las cuestiones políticas que por las religiosas y, frente a la espiritualidad de Kazantzakis, podría suscribir el escepticismo que expresa el agá ante un moribundo Patriarques: «qué paradoja, yo he vivido igual que tú y mi religión me promete el paraíso; tal vez ambas no son más que un cuento».

Dassin pone el foco en el enfrentamiento social, de base económica, y deja en segundo plano las diferencias religiosas, convirtiendo la representación de la Pasión, hilo conductor de la novela, casi en un *Macguffin*⁴³. De hecho, la función no se llega a celebrar. Sí mantiene la metamorfosis de los personajes, a medida que asumen la personalidad de sus equivalentes evangélicos. Pero las diferencias religiosas entre cristianos y musulmanes, las cuestiones teológicas, el desencuentro del escritor con las jerarquías eclesiásticas, no interesaban al cineasta tanto como la lucha de clases y el alegato por la libertad. En el filme la dicotomía es ricos/pobres, poderosos/sometidos: unos y otros se ayudan entre sí, al margen de sus respectivas confesiones. La resignación y el pesimismo de Kazantzakis son reemplazados por una abierta llamada a la insumisión y la lucha activa. Paradójicamente, en la vida real, Dassin había tomado el camino del exilio, como los refugiados de la novela, no como los de su película.

El cineasta también reduce la carga patriótica y nacionalista griega, un acierto que dota a la película de universalidad y permite la identificación de cualquier espectador. Convierte un conflicto local en una reflexión general sobre la libertad y la esclavitud, sobre la necesidad de una revolución, de la unión de los desfavorecidos, los parias de la tierra. Dassin plantea aquí, de nuevo, la legitimidad del uso de la violencia, de la lucha armada, para subvertir el *statu quo* -un tema recurrente en su filmografía-. Al igual que en *Fuerza Bruta*, la opresión y la injusticia acaban provocando un estallido violento.

No entraremos a discutir sobre la fidelidad⁴⁴ o adecuación de la película a la novela, pues la “diferencia automática” es inevitable y, por tanto, son obras artísticas independientes, con lenguajes diferentes, por más que una se base en la otra. Parece claro que el cineasta, cuya filmografía está plagada de adaptaciones literarias, no pretendía “traicionar” la obra original, dado que se entrevistó personalmente con el autor⁴⁵. Por el contrario, se mantiene bastante cercano a la novela, dentro de las limitaciones de expresión, conservando cuanto era posible: tema, argumento, personajes,

⁴³ Técnica de guion para provocar un giro argumental sobre un elemento que pasa desapercibido al espectador, pero hace avanzar la acción.

⁴⁴ Sobre el debate de la “adaptación” de los textos literarios al cine y las diferentes escuelas de interpretación remitimos a Stam (2014) y Zecchi (2012).

⁴⁵ También lo hizo con Le Breton, que, sin embargo, en principio se sintió “traicionado” por su versión de *Rififi*, mucho más alejada de la novela fuente que esta.

desarrollo cronológico y narrativo, aunque introduce los cambios imprescindibles para adecuarlo al medio expresivo, dentro de su estilo personal y propósitos.

Estilísticamente sigue un modelo clásico, si bien añade un toque neorrealista, que había adoptado desde *La ciudad desnuda*, con figurantes no profesionales –a los que dedica unos cuantos primeros planos muy expresivos–, fotografía en blanco y negro, escenarios exteriores y un lenguaje claro y directo. La acción –y la tensión dramática– van *in crescendo*, desde las primeras escenas en la aldea (con la salvedad del preámbulo), casi descriptivas, la irrupción de los forasteros, los conflictos que desencadenan, hasta alcanzar el punto culminante en el violento desenlace. El final abierto es un elemento narrativo relativamente innovador, pues deja a la imaginación del espectador cómo concluirá la batalla, aunque, por otra parte, incorpora una estructura circular, con una escena final casi bélica que recuerda a la del principio.

Como hemos apuntado, Dassin omite intencionadamente referencias geográficas concretas, para dotar de mayor universalidad a la historia. Por la misma razón, atenúa la carga religiosa, mientras que acentúa el mensaje político, con un llamamiento a la unidad y a la lucha activa, que es la aportación más personal del cineasta.

El éxito de la novela no encontró correspondencia en la taquilla, como hemos dicho. Sin embargo, la mayor universalidad y trascendencia de la película le ha otorgado, con el paso del tiempo, una inesperada actualidad. Mientras que las guerras abiertas entre griegos y turcos y entre los propios griegos han quedado, afortunadamente, en el pasado, la situación política actual, la globalización, las guerras con un trasfondo religioso, el sometimiento de los pueblos, las oleadas de refugiados y sus consecuencias han devuelto a esta película su vigencia. Las nuevas posibilidades de visualización personalizada (DVD, plataformas en línea, servicio de video bajo demanda VOD por *streaming*) nos ofrecen la oportunidad de rescatarla de un innecesario olvido.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BIEN, Peter (2000), «Nikos Kazantzakis's Novels on Film», *Journal of Modern Greek Studies*, 18/1, págs. 161-169 [en línea: <http://muse.jhu.edu/journals/mgs/summary/v018/18.1bien.html>. Fecha de consulta 13/11/2019].
- KAZANTZAKIS, Nikos (1961), *Taxidévondas: Ispania*, Atenas, Kazantzaki.
- KAZANTZAKIS, Nikos (1963), *Cristo de nuevo crucificado* (trad. de J. L. Izquierdo Hernández), Buenos Aires, Lohlé.
- LÓPEZ JIMENO, Amor (ed.) (2012), *Las tres vidas de Jules Dassin (1911-2008). Del cine negro al Nuevo Museo de la Acrópolis*, Saarbrücken, Akademikerverlag.

- STAM, Robert (2014), *Teoría y práctica de la adaptación*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- ZECCHI, B. (ed.) (2012), *Teoría y práctica de la adaptación filmica*, Madrid, Editorial Complutense.

REFERENCIAS AUDIOVISUALES

- Barco de Papel* (episodio del programa radiofónico sobre literatura) [en línea: <https://youtu.be/ahdCXvFXYEM>. Fecha de consulta: 21/02/2020].
- DASSIN, Jules (1941), *El corazón delator* (*The tell-tale heart*) [cortometraje] [en línea: <https://youtu.be/hAV56Lv6fdg>. Fecha de consulta: 21/02/2020].
- GERMANÓS, Freddie (1976-77), Entrevista a Jules Dassin en el programa de la Televisión Pública Griega (ERT) *Portraito tis Pemptis* [en línea: <https://archive.ert.gr/73502/>. Fecha de consulta: 06/03/2020].
- Kritsa Melina Merkouri* [en línea: <https://youtu.be/BVnzRpmfdq4>. Fecha de consulta 21/02/2020].
- Nikos Kazantzakis o las tentaciones de Ulises* (documental) [en línea: <https://youtu.be/C74RhNvdzuw>. Fecha de consulta: 21/02/2020].
- Recuerdos de los kritsenses del rodaje* [en línea: <https://youtu.be/DeXEu3lLg04>. Fecha de consulta 21/02/2020].

Fecha de recepción: 29/05/2020.

Fecha de aceptación: 25/07/2020.

Zorba el griego o cuando Nietzsche bailó el syrtaki¹

Zorba the Greek or When Nietzsche Danced the Syrtaki

ALEJANDRO VALVERDE GARCÍA
IES Santísima Trinidad de Baeza
allenvalgar@hotmail.com
ORCID ID: 0000-0001-7357-2008

Resumen: Tras el éxito obtenido a nivel internacional por su trasposición filmica de la tragedia de Eurípides *Electra*, el director Michael Cacoyannis adapta para el cine una famosa novela del escritor cretense Nikos Kazantzakis, logrando crear una obra de arte completamente independiente de su fuente literaria, a la que supera incluso en popularidad. En este artículo se analiza esta película, *Zorba el griego*, a la luz de la lectura del texto que la inspira, pero también de otros referentes culturales presentes en ella, como son el antiguo drama ático, representado en la pantalla a través de la actriz griega Irene Papas, el pensamiento existencialista de Nietzsche, el neorealismo italiano y el cine de la época dorada de Hollywood.

Palabras clave: literatura neohelénica, cine griego, tragedia griega, Nikos Kazantzakis, Michael Cacoyannis, Eurípides, *Zorba el griego*.

Abstract: After the international success obtained by his filmic transposition of the tragedy of Euripides, *Electra*, director Michael Cacoyannis adapts for the cinema a famous novel by Cretan writer Nikos Kazantzakis, creating a work of art completely independent, which even surpasses the popularity of its literary source. This article analyses this film, *Zorba the Greek*, having into account not only the reading of the text that inspires it, but also other cultural references present in it such as the old Attic drama, represented on the screen by the Greek actress Irene Papas, Nietzsche's existentialist thinking, Italian Neorealism and the films of the golden years of Hollywood.

Key Words: neo-Hellenic literature, Greek cinema, Greek tragedy, Nikos Kazantzakis, Michael Cacoyannis, Euripides, *Zorba the Greek*.

¹ El presente trabajo se enmarca en el Proyecto de Innovación Docente de la Universidad de Valladolid PID-67 *Materiales audiovisuales sobre el mundo griego: elaboración y análisis*. Agradecemos sinceramente todas las observaciones y correcciones aportadas por Miguel Dávila y Amor López durante la gestación del texto.

«Zorba me ha enseñado a amar la vida y a no temer a la muerte»

(Nikos Kazantzakis)

Zorba el griego (*Zorba the Greek*, 1964) es, incomprensiblemente, de todas las adaptaciones cinematográficas realizadas a partir de las novelas escritas por Nikos Kazantzakis, la menos estudiada desde el ámbito académico, salvando el caso de varios profesores griegos especializados en literatura neohelénica y su relación con la gran pantalla. Este filme, cuya repercusión internacional es de sobra conocida, va unido de forma indisoluble al nombre del actor protagonista, Anthony Quinn, a quien el cine considerará a partir de ese momento el griego por antonomasia, a pesar de ser de origen mexicano². También Mikis Theodorakis, que compuso una excelente banda sonora sobre temas que ya había utilizado en otras películas griegas anteriores, razón por la que no se le pudo nominar al Oscar de Hollywood (Triantafyllides, 2014: 99), se hizo mundialmente famoso por ese *syrtaki* de la secuencia final, un broche de oro memorable que, como analizaremos más adelante, cambió por completo el sentido de la obra original hasta convertirse en un canto a la vida, al optimismo y al triunfo de la compenetración entre lo dionisiaco y lo apolíneo (Mitropoulos, 1968: 77). Pero, por debajo de los aspectos más conocidos del filme, tejiendo los hilos de la narración y siempre pendiente hasta de los últimos detalles, nos encontramos ante un genio del cine del siglo XX, un director de origen chipriota que ya había demostrado su capacidad indiscutible para bordar las adaptaciones filmicas de obras literarias, especialmente de las tragedias griegas (Hadjikyriacou, 2015: 113).

Michael Cacoyannis³, el mayor representante del llamado nuevo cine griego junto a Theo Angelopoulos, procedía de una familia acomodada relacionada con el mundo de las leyes. Gracias a la decisión de su padre de que estudiase la carrera de Derecho en Londres pudo conocer de cerca el Old Vic y hacer sus pinitos en la emisión de distintos programas radiofónicos para la BBC y en algunas representaciones teatrales actuando como protagonista. Estas experiencias le hacen descubrir su verdadera vocación. En adelante luchará por abrirse camino en el mundo del cine, pero no dedicándose a la interpretación sino escribiendo guiones que él mismo se encargará de filmar, supervisar y editar, algo que irá en contra del sistema

² De hecho, pasados los años, Anthony Quinn volverá a encarnar papeles de hombres griegos en filmes como *Sueño de reyes* (*A Dream of Kings*, Daniel Mann, 1969) o *El griego de oro* (*The Greek Tycoon*, J. Lee Thompson, 1978), donde da vida al armador multimillonario Aristóteles Onassis.

³ Para una información más exhaustiva sobre la producción cinematográfica de este director, con una bibliografía actualizada, consultar Valverde 2013.

de trabajo impuesto por los grandes estudios cinematográficos norteamericanos.

Zorba el griego se estrenó por todo lo alto el año 1964, un momento de esplendor para el cine griego. Podríamos atrevernos a afirmar que Grecia estaba de moda en Hollywood. El caso de la actriz Katina Paxinou, quien recibió un Oscar de la Academia por su interpretación en *Por quién doblan las campanas* (*For Whom the Bells Tolls*, Sam Wood, 1943) y dio vida a la Clitemnestra moderna del melodrama *A Electra le sienta bien el luto* (*Mourning Becomes Electra*, Dudley Nichols, 1947), podría considerarse como un hecho bastante puntual en la década de los años 40. Ella, una gran dama de la escena neohelénica, junto a su marido, el también actor Alexis Minotis, que llegó a trabajar a las órdenes de Alfred Hitchcock en *Encadenados* (*Notorious*, 1946), hicieron en Estados Unidos una breve pero brillante carrera como actores de reparto antes de volver a su Grecia natal, en cuyos escenarios brillaron recreando para los espectadores los grandes textos del teatro griego antiguo.

Griego, aunque nacido en Estambul, era también el director Elia Kazan, quien en su película más autobiográfica, *América, América* (*America America*, 1963), narraba las peripecias de un joven obligado por el hambre y la pobreza a exiliarse en busca de un futuro mejor. Él mismo desde el Actors Studio había introducido en el mercado cinematográfico norteamericano a su compatriota Irene Papas, que fue lanzada en 1956 por la Metro-Goldwyn-Mayer sustituyendo a Grace Kelly en el western *La ley de la horca* (*Tribute to a Bad Man*, Robert Wise), y en 1961 el Oscar al mejor actor secundario recayó en el bailarín de ascendencia griega George Chakiris por su interpretación en el musical *West Side Story* (Robert Wise y Jerome Robbins). Pero la película que sin duda marcó un hito fundamental en la historia del cine griego por su repercusión internacional fue sin lugar a dudas *Nunca en Domingo* (*Never on Sunday / Poté tin Kyriaki*, 1960), rodada en el puerto del Pireo con un presupuesto muy ajustado por el director norteamericano Jules Dassin y la que sería su mujer, la actriz y futura ministra de cultura del gobierno griego Melina Mercouri⁴. La canción de Manos Hadjidakis *Los niños del Pireo* (*Ta pedía tu Pireá*) alcanzará fama mundial y Grecia empezará a aparecer como marca de calidad en el mercado cinematográfico extranjero (Basa, 2015: 70), como lo demuestra el hecho de que en dos años consecutivos este país consiga lo que nunca antes se había visto, a saber, encontrarse entre los países nominados al Oscar a la mejor película de habla no inglesa, con *Electra* (*Elektra*, 1962) de Cacoyannis y con

⁴ Una curiosa crítica firmada por Rozita Sokou en el periódico griego *Kazimerini* (17/03/1965) tras el estreno en Grecia de *Zorba el griego* establece varios paralelismos entre el film y *Nunca en Domingo* hablando de Zorba como una Ilya con pantalones. Según ella, en ambas producciones, destinadas fundamentalmente al público norteamericano, se ridiculiza la cultura helénica con muchos elementos misóginos que se apartan de la realidad (Agathos, 2007 115).

Ta kokkina fanaria (1963) de Vassilis Georgiadis, una hazaña que ambos directores volverán a lograr en 1977 y en 1966, respectivamente. Esta es la razón por la que ya nadie se extrañó cuando *Zorba el griego* obtuvo siete nominaciones al Oscar de aquel año, tres de las cuales recaían directamente sobre Michael Cacoyannis (mejor película, dirección y guion adaptado). Curiosamente ni él, ni Anthony Quinn (nominado como mejor actor protagonista), ni Irene Papas o Mikis Theodorakis fueron galardonados, sino que la Academia premió el impresionante trabajo realizado por Lila Kedrova (mejor actriz de reparto), Walter Lassally (mejor fotografía en blanco y negro) y un jovencísimo Vassilis Fotopoulos (mejor dirección artística en blanco y negro). Sin embargo, el hecho de competir con las grandes superproducciones norteamericanas, así como otras cinco nominaciones al Globo de Oro y cuatro más a los premios BAFTA de Londres, sirvió de impulso para que el éxito de la película siguiese su curso imparable.

En los títulos de crédito los espectadores leían que el guion del filme se basaba en una novela de Nikos Kazantzakis, pero dudamos de que fuesen muchos los que hubieran leído la obra original con anterioridad. En esta ocasión, como suele suceder frecuentemente, fue más bien la popularidad de la película la que animó al público a comprar y leer el texto en alguna traducción más asequible, puesto que pocos seguramente conocían el griego moderno. *Vida y andanzas de Alexis Zorba (Bíos ke politía tu Alexi Zorbá)* se había publicado en Grecia a finales del año 1946 en la editorial ateniense Dimitrakou. Su primera traducción al inglés, ya con el nombre de *Zorba the Greek*, la realizó Carl Wildman en 1952⁵ y, dos años después, recibió en Francia el Premio al mejor libro extranjero. A Kazantzakis le interesó desde siempre el cine como forma artística. Él mismo escribió varios guiones cinematográficos (Bien, 2000: 162) y su aspiración más profunda era la de convertir en sencillas imágenes complejos conceptos filosóficos, de forma que podemos asegurar que el cine influyó mucho en su forma de dar cuerpo y redactar sus propias novelas (Taylor, 1980: 158). Recordemos en este punto que en la novela pone en boca de Alexis Zorba la siguiente afirmación: «lo que no podemos expresar con palabras lo haremos con los ojos, con las manos...»⁶, algo que materializará de forma magistral Cacoyannis en el filme con la selección de planos y el uso de la cámara (Kolonias, 1995: 154).

Cuando Jules Dassin, animado por Melina Mercouri, propuso al novelista cretense realizar una adaptación de *Cristo de nuevo crucificado (O Jristós xanastavrónete)*, 1948), este se mostró entusiasmado con la idea. De hecho, siguió el rodaje de *El que debe morir (Celui qui doit mourir)*, 1957) con

⁵En «The Top 100 Books of all time» de *The Guardian* (8/08/2002) se incluye la novela *Zorba el griego* junto a la *Iliada* y a la *Odisea* de Homero, el *Edipo rey* de Sófocles, la *Medea* de Eurípides, las *Metamorfosis* de Ovidio y *El Quijote* de Cervantes (Agathos, 2007: 90).

⁶ En nuestras citas seguiremos siempre la traducción de Selma Ancira recogida en la bibliografía final.

gran interés y se presentó al estreno del filme en Cannes poco antes de morir. En cuanto a *Vida y andanzas de Alexis Zorba* nos consta que el actor Fredric March y su esposa Florence Eldridge habían propuesto a Elia Kazan que comprase los derechos de la novela para escribir el guion cinematográfico, pero parece que el proyecto se frustró. De igual forma, en 1954 corrieron rumores de que Burt Lancaster daría vida a Zorba en la gran pantalla⁷ y también Dassin pensó en hacer la película dando el papel protagonista al actor soviético Nikolai Cherkasov (Agathos, 2007: 91). Pero al final fue Michael Cacoyannis el que, en el año 1963, terminó negociando con la viuda y heredera del autor, Eleni Kazantzaki, los derechos sobre el texto para reelaborar la historia, trasladándola al lenguaje cinematográfico. En esta decisión tuvo un papel fundamental la actriz Irene Papas, con la que había triunfado a nivel internacional el año anterior gracias a la adaptación de la tragedia de Eurípides *Electra*, un trabajo por el que había sido premiado en el Festival de Cannes.

Cacoyannis y Kazantzakis, que se conocieron personalmente en Londres durante la Segunda Guerra Mundial en uno de esos programas radiofónicos de la BBC (Triantafyllides, 2014: 59; Sifkos, 2009: 40), tenían muchos puntos en común. Aparte de su gran pasión por el cine, ambos procedían de las periferias insulares de Grecia (Chipre y Creta, respectivamente) y conocían perfectamente no solo la realidad helénica sino de los países europeos más poderosos y avanzados. Además, vivieron de cerca los desastres de las contiendas bélicas y bebieron de la corriente existencialista, encontrando en el pensamiento de Nietzsche la respuesta a sus más profundas reflexiones. También la herencia de los clásicos y de la *catarsis* del antiguo drama ático dejó profundas huellas en sus respectivas obras artísticas (Valverde, 2010: 15). Kazantzakis había asistido al estreno de dos de las películas de Cacoyannis en Cannes, a saber, *Stella* (1955) y *La muchacha de negro* (*To korisi me ta mavra*, 1956), y le mostró su deseo de que alguna vez se animase a llevar sus novelas a la pantalla, pero por aquel entonces el director ni siquiera había leído la novela sobre Zorba.

Cuando Michael Cacoyannis se pone a la tarea de la redacción del guion se encuentra con una inmensa obra maestra que tiene que sintetizar subrayando los aspectos más dramáticos y, al mismo tiempo, dándole mayor vitalismo y unas buenas dosis de humor, como queda claro en la azarosa travesía del barco por el Egeo hasta arribar a las costas de Creta (Sifkos, 2009: 142) que vemos en los primeros minutos del largometraje o en las distintas escenas de los obreros en la mina de lignito. En principio podemos hablar de una adaptación muy próxima al texto original, aunque también

⁷ Según apunta el periodista Christos Sifkos, Burt Lancaster había comprado los derechos de otra novela de Kazantzakis, *Capitán Michalis* (*Kapetan Mijalis*, 1953) y propuso a Cacoyannis que este se encargara de preparar una adaptación para el cine dándole el papel protagonista, un proyecto que finalmente no salió adelante (Sifkos, 2009: 156).

con muchas transformaciones. Una de las más importantes es la de cambiar el punto de vista de la narración, que en la novela gira en torno al escritor en crisis, cuyo nombre no se nos revelará, y que en el filme se trasladará indiscutiblemente a la figura de Alexis Zorba, quedando en penumbras el personaje de Basil y todos sus monólogos filosóficos (Kolonias 1995: 34).

Kazantzakis plantea su libro como una serie de reflexiones personales cargadas de muchas notas autobiográficas (Garantoudis, 2008: 54). De hecho, existió un tal Yorgos Zorbás en la vida real. El autor cretense coincidió con él en una estancia en el Monte Atos allá por el año 1914 y hasta tal punto lo impresionó por su vitalidad y su originalidad que este hombre va a marcar un hito en su obra y en su vida personal (Agathos, 2017: 146; Stasinakis, 2017). Cacoyannis, por su parte, es muy respetuoso en la película con el contenido de los diferentes capítulos y da vida a los personajes teniendo en mente a algunos de los actores en la redacción del guion, pero tiene que suprimir los párrafos más metafísicos en los que el autor se plantea qué es el hombre y quién es Dios (Karalis, 2012: 103). Tampoco puede incluir las mil anécdotas que Zorba contará a su patrón durante el tiempo que ambos comparten o el extenso relato de los misterios del monasterio al final del libro, que constituye prácticamente otra novela policíaca dentro del texto principal⁸. Pero lo que sí se traduce a imágenes con total maestría es la descripción de los paisajes y ambientes, que van cambiando siguiendo las distintas estaciones del año y sus principales fiestas (Navidad, Pascua). También queda patente la maestría de Cacoyannis a la hora de trazar el perfil psicológico de todos y cada uno de los personajes, especialmente de los femeninos, como vemos en la escena de la taberna, cuando la viuda Surmelina pretende recuperar a su cabra enfrentándose a los mozos del pueblo⁹. El detalle del paraguas que Basil ofrece a la mujer

⁸ En el DVD de la película distribuido por la 20th Century Fox se recupera una secuencia que Cacoyannis terminó borrando en el montaje final. Se trata de un comienzo alternativo en el que, con un tono marcadamente sarcástico, vemos a Dios (Anthony Quinn) en el Paraíso escuchando con paciencia a una chica recién llegada que confiesa todos sus pecados, los cuales quedan inscritos en una pizarra. En la novela Zorba confiesa a su patrón que Dios, si existe, será seguramente como él, compasivo y misericordioso, que borra las faltas de los mortales con una esponja y deja vacío el Infierno. Este sería otro ejemplo de cómo en la película se silencia el elemento religioso, quizás para evitar la censura del film. De cualquier modo, el director ha querido mantener algunos planos y secuencias que permiten sugerir ciertas relaciones homoeróticas y hasta pedófilas entre los monjes griegos, algo que se explicita en la novela de Kazantzakis.

⁹ Esta secuencia es analizada minuciosamente por Dietmar Regensburger (2005: 372-376), siguiendo la teoría mimética de René Girard, para ejemplificar cómo la pasión, el amor y el crimen se puede llegar a contagiar entre una colectividad. Así, Zorba, como observador externo, explica al joven Basil que todos los varones del pueblo desean vivamente acostarse con la viuda. Esa es la razón por la que nunca podrán perdonar que esta finalmente admita en su lecho al extranjero. En su estudio

para que se resguarde de la lluvia, ausente en el libro, lo ha añadido el director para recalcar la gentileza del joven escritor y el origen de un amor que pronto se consumará con trágicas consecuencias (Agathos, 2017: 228). En este sentido también es memorable el momento en el que Irene Papas y Alan Bates se cruzan en el angosto camino, apresurando el paso, deteniéndose después y con una maravillosa composición de planos que demuestra el dominio del ritmo cinematográfico, transmitiendo al espectador ese desasosiego y nerviosismo de unos personajes que luchan en vano por ocultar el fuego de la pasión (Katsan, 2016: 38). Veamos cómo nos lo cuenta Kazantzakis en el comienzo del capítulo 11:

Y, de pronto, me flaquearon las rodillas; por el camino de la aldea, debajo de los olivos, apareció la viuda contoneándose, jacarandosa, bien torneada, con su pañoleta negra. Su andar era sinuoso, como el de una pantera, y tuve la impresión de que dejaba en el aire un acre olor a almizcle. «¡Si pudiera huir!», pensé...

Al igual que el lector de la novela se identifica pronto con el narrador omnisciente, el espectador se ve atrapado desde la primera secuencia por la curiosa pareja formada por Basil y Alexis Zorba. El primero, un escritor de origen cretense que ha perdido la inspiración, representa la cordura y el equilibrio emocional pero no tiene la gracia y el optimismo que derrocha el alocado Zorba. Ambos se complementan perfectamente y este juego de oposición servirá de hilo conductor durante el desarrollo de la narración fílmica. A su alrededor el panorama de la ruda aldea se nos plantea desolador. Los cretenses, toscos, machistas, anclados en las costumbres milenarias, son extremadamente supersticiosos y crueles, hasta el punto de robar todas las pertenencias de la prostituta francesa el día de su muerte y de incitar y aprobar el asesinato de la joven viuda cuyo pecado imperdonable ha sido el de abrir su casa y su corazón al extranjero inglés en vez de acceder a sus numerosos pretendientes (Georgakas, 2005: 30).

Michael Cacoyannis comprende que estas dos escenas, que ocupan en el libro los capítulos 22 y 23, van a ser el eje de su película¹⁰ y en torno a estas secuencias construirá el resto del filme (Agathos, 2017: 167) siguiendo una narración episódica de forma un tanto artificial (Karalis, 2016: 65). Todo lo demás se nos antoja anecdótico, la evolución de la rehabilitación de la mina de lignito heredada por el joven escritor inglés, el viaje de Zorba a la capital y su romance con la cabaretera Lola o hasta la boda con su Bubulina, Madame Hortense, una de las escenas preferidas por el director. De hecho,

Regensburger establecerá también paralelismos entre este largometraje y *Marnie la ladrona* (*Marnie*, 1964) de Alfred Hitchcock y *Medea* (1969) de Pier Paolo Pasolini.

¹⁰ Para un análisis pormenorizado de ambas secuencias, que ejemplifican claramente el uso de la *catharsis* en la narración cinematográfica de los films de Cacoyannis, ver Valverde (2010), especialmente las páginas 21 y 22.

una vez que los hombres del pueblo han matado a la viuda¹¹, la película se acerca a su punto final sirviendo de anticlímax el gran desastre de los proyectos de Zorba con la caída del teleférico y el famoso baile final de los actores protagonistas en la playa cretense.

Nada vemos de los tres últimos capítulos de la novela, que Cacoyannis considera poco cinematográficos. En su lugar, la resolución de la trama tiene que conducir al espectador a un *happy end* propio de las antiguas comedias griegas y de los musicales típicos de Hollywood (Basea, 2015: 66). Gracias a esta importante decisión las escenas más trágicas quedan pronto diluidas y la película consigue transmitir al público con gran efectividad el triunfo de la vida y de la alegría, algo bastante lejano del existencialismo (Agathos, 2017: 237). Como demuestra la propia naturaleza, un grano de trigo muere en la tierra para dar a los hombres su fruto y después de la tempestad los cielos se abren y sucede la bonanza, es decir, que después de la muerte existe la resurrección. En este sentido, también se puede interpretar la escena del cruel asesinato de la viuda como la culminación de un arcaico ritual sacrificial por el cual los cretenses, como en las *Bacantes* de Eurípides, derraman la sangre de su víctima y consiguen con ello la restitución de la paz y de la armonía en la aldea (Regensburger, 2005: 374).

El guion de *Zorba el griego* reinterpreta, en cierto sentido, el mensaje último del texto de Kazantzakis, al sugerir la idea de que el joven escritor abraza finalmente los ideales de Zorba (Bien, 2000: 164). Pero no debemos olvidar que esta película está dirigida desde su concepción a un público internacional, buscando su rentabilidad comercial¹², algo que logró de forma evidente (Garantoudis, 2008: 66). Michael Cacoyannis es heredero en su forma de concebir los planos y de dirigir su cámara del expresionismo alemán y del neorrealismo italiano, como ya había demostrado en sus primeras producciones cinematográficas, pero no es menos cierto que sobre él pesa también el estilo más clásico de los filmes de Hollywood que él tanto admiró desde niño. Nuestra película plantea ciertos problemas a la hora de clasificarla dentro de un género cinematográfico concreto precisamente por esa mezcla de estilos y de tonos (Basea, 2015: 60), aunque consideramos que quizás esa fusión fuera al fin y al cabo una de las claves de su éxito arrollador.

En el propio título del filme podemos detectar una marcada ironía ya que el protagonista ni es realmente griego ni es representativo de aquella nacionalidad. Todo lo contrario, Alexis Zorba es más bien un hombre libre y apátrida, un aventurero cosmopolita de origen macedonio que andará errante por Rumanía, Rusia o Serbia guiado siempre por su propia ética y

¹¹En el libro leemos, de una forma mucho más explícita, que el terrateniente Mavrandonis, para vengar la muerte de su hijo Pavlos, que se ha suicidado arrojándose al mar, secciona la cabeza de la viuda y la arroja hacia la Iglesia.

¹²Según la base de datos de IMDb, el presupuesto de la película no alcanzó los 800.000 dólares y, sin embargo, logró recaudar más de 23 millones.

religión (Garantoudis, 2008: 64). Tampoco los cretenses salen muy bien parados en su caracterización como una civilización tosca y atrasada, pero funcionan como el contrapunto perfecto a la figura de Basil, el joven extranjero, que representa la educación y la modernidad de Occidente. Desde el comienzo de la película, con los títulos de crédito impresos sobre el avión, hasta ese final apoteósico con la cámara alejándose de la playa al compás del *syrtaki* de Theodorakis, todo parece estar invitando al espectador a visitar esas tierras llenas de placeres exóticos y de restos arqueológicos, donde podrá disfrutar de la comida, de la bebida y de bailes tradicionales (Basea, 2015: 62). Lo que seguramente sorprendería a los miles de turistas que a partir de entonces visitaron Grecia sería descubrir que la famosa danza de Zorba es otro de los inventos de la película, creado a partir de la combinación del *syrtos*, una danza tradicional cretense, y del *jasápiko*, mientras que el tema musical, basado en la canción *Strose to stroma su yia dyo*, se adscribe al *rebétiko*, un género musical de fuertes connotaciones políticas y símbolos que nos hablan del triunfo de la improvisación y de la libertad del cuerpo y del alma (Zografou, 2007: 117). Es decir, que bajo las notas musicales de Mikis Theodorakis subyace también un mensaje subliminal muy interesante de protesta contra los regímenes políticos dictatoriales (Karalis, 2012: 104), como el del general Ioannis Metaxás (1936-1941) o la propia Dictadura de los Coroneles (1967-1974), que perseguirá con furia al compositor griego unos pocos años después.

El rodaje comienza, con gran despliegue de periodistas y medios de comunicación, en la primavera del año 1964 en la isla de Creta, como no podía ser de otro modo (Agathos, 2007: 92), contando con un presupuesto generoso ofrecido desde Hollywood por los ejecutivos de la 20th Century Fox¹³. Según recordaba el propio director en varias entrevistas, el éxito mundial de *Electra* le abrió tantas puertas que ya antes de empezar a filmar *Zorba el griego* se daba por supuesto que se convertiría en un hito cinematográfico y que llegaría a las puertas de los Oscar (Siafkos, 2009: 136). Desde el primer momento tuvo claro que el protagonista no podía ser otro que Anthony Quinn, aunque con el papel de Madame Hortense tuvo ciertas dudas. De hecho, hizo volar en avión desde París a Atenas a la actriz francesa Simone Signoret, su primera opción, pero en cuanto comenzaron los ensayos de la primera secuencia ambos estuvieron de acuerdo en que ella no era la más adecuada para dar vida a la vieja prostituta. El productor Darryl Zanuck le propuso entonces el nombre de la italiana Anna Magnani. También se hablaba de la actriz griega Despo Diamantidou o de Bette Davis. Anthony Quinn, por lo visto, propuso a Barbara Stanwyck, Ann Sothorn y Tallulah Bankhead (Agathos, 2007: 93), pero Cacoyannis, casi a última

¹³ El profesor Thanasis Agathos explica la génesis del rodaje según las notas de la prensa local griega (2017: 170-175) y aporta numerosos datos sobre las críticas recibidas por la película tanto en USA (2017: 175-183) como en Grecia (2017: 184-197).

hora, apostó por una actriz de origen ruso que procedía del teatro y que no sabía prácticamente nada de inglés, Lila Kedrova (Triantafyllides, 2014: 62). Esta hizo suyo el papel desde el primer momento, ofreciendo una soberbia interpretación que será elogiada posteriormente por todos los críticos cinematográficos. Además, se incorporarán al rodaje Alan Bates, para encarnar al joven escritor británico Basil, e Irene Papas, cuya presencia llenará la pantalla en las últimas escenas de la película sin tener que hablar prácticamente en todo el filme¹⁴. Ella es sin duda el vínculo que traslada rápidamente al espectador al mundo de las antiguas tragedias griegas. Por su parte, el director recurrirá frecuentemente a los primeros planos de los ojos de la actriz, que logran transmitir perfectamente la belleza y la sensualidad de una figura trágica enfrentada a un mundo dominado por los hombres (Katsan, 2016: 37).

Junto a ellos el resto del reparto será seleccionado entre actores griegos que accederán a rodar en inglés, si bien tampoco ellos tendrán que memorizar demasiadas frases, como Sotiris Moustakas, pariente lejano del padre de Cacoyannis, que debuta en el cine con su interpretación entrañable de Mimizós, el tonto del pueblo (Valverde, 2012: 165), y que desarrollará posteriormente una dilatada carrera artística en cine, teatro y televisión como actor cómico (Triantafyllides, 2014: 69). De igual forma reconocemos a Yorgos Foundas en el papel de Mavrandonis y a Takis Emmanuél como Manólakas, principales instigadores del odio visceral hacia la viuda¹⁵.

Otros de los puntos fuertes del filme, como se demostrará tras su estreno en Estados Unidos, el 17 de diciembre de 1964 en el Sutton de Nueva York, con las primeras críticas de Bosley Crowther en *The New York Times*, serán la fotografía de Walter Lassally, la banda sonora de Theodorakis, el sonido de Mikes Damalas (el mejor ingeniero de sonido en opinión de la actriz Katharine Hepburn) y los sets y el vestuario diseñados

¹⁴ Alan Bates volverá a trabajar a las órdenes de Michael Cacoyannis, al final de sus respectivas carreras artísticas, en *El jardín de los cerezos* (*O Visinókypos*, 1999), además de prestar su voz en el único telefilm dirigido por Cacoyannis, *La historia de Jacob y José* (*The Story of Jacob and Joseph*, 1974). Por su parte, Irene Papas completará con el director chipriota la trilogía basada en las tragedias de Eurípides, encarnando a la Helena de *Las troyanas* (*The Trojan Women*, 1971) y a la Clitemnestra de *Ifigenia* (*Ifigyénia*, 1977). Sus dos últimos trabajos juntos serán el fallido film político *Dulce país* (*Sweet Country*, 1986), en el que se arremete contra la dictadura de Pinochet, y *Pano, kato ke playios* (1992), una bufonada coral en la que Cacoyannis vuelve a hacer sonar el famoso tema musical de Zorba compuesto por Theodorakis, como ya había hecho anteriormente en *The day the fish came out* (1967).

¹⁵ Yorgos Foundas había protagonizado el segundo film de Cacoyannis, *Stella* (1955) y el público norteamericano lo recordaba por su papel en *Nunca en Domingo* (1960), donde volvía a hacer pareja con la actriz Melina Mercouri. En cuanto a Takis Emmanuél, Cacoyannis le había dado un breve papel en *Electra* (1962), donde interpretaba a Pilades, el fiel amigo de Orestes y futuro esposo de la protagonista.

por el joven escenógrafo griego Vassilis Fotopoulos con la colaboración de su hermano Dionysis (Agathos, 2007: 95). Los componentes de este equipo técnico, habituales colaboradores de Cacoyannis en películas y en representaciones teatrales anteriores, constituirán una gran familia que trabajará codo con codo para que el resultado sea el deseado por el director¹⁶.

Zorba el griego se presenta ante el público como una obra de arte perfecta, aunque algo previsible y no del todo genuina, en el sentido de que está cargada de tópicos sobre Grecia y sus gentes (Valverde, 2012: 167), algo que algunos críticos cinematográficos griegos le echarán en cara a Michael Cacoyannis tras el estreno de la película el 15 de marzo de 1965 en Atenas¹⁷. En la película vemos cómo Zorba difama a los cretenses una y otra vez, dando una imagen de los lugareños exageradamente negativa (Agathos, 2007: 111). También las muertes de Madame Hortense y de la viuda están filmadas con excesivo realismo. Pero la propia mujer de Nikos Kazantzakis, Eleni, saldrá en defensa del director aclarando que esa representación del pueblo cretense no era ninguna novedad, sino que ya estaba en la novela de su marido (Triantafyllides, 2014: 19), como podemos leer en el episodio de la muerte de la viuda al comienzo del capítulo 22:

Unos se lanzaron junto con el guarda forestal a la iglesia, otros, desde arriba, le tiraban piedras. Una piedra le dio en el hombro. La viuda dejó escapar un grito; se cubrió el rostro con las manos, corrió, encorvada, intentando huir. Pero los jóvenes ya habían llegado a la puerta de la iglesia y Manólakas había sacado el cuchillo... Alineadas en la plaza, las muchachas mordisqueaban sus pañuelos blancos; las viejas, encaramadas en las vallas, chillaban: «¡Matadla! ¡Matadla!».

En lo que sí habrá unanimidad será en el elogio al desarrollo de los caracteres femeninos del filme, algo en lo que Michael Cacoyannis, como el George Cukor griego, ya había demostrado sobradamente que era un auténtico maestro. Ahí estaban, para confirmarlo, sus inmortales heroínas modernas de ficción *Stella*, la Marina de *La muchacha de negro* o *Electra*, con las que había impulsado las carreras artísticas de Melina Mercouri, Elli Lambetti e Irene Papas, respectivamente. El asesinato público de la viuda nos presenta elementos recurrentes que ya había empleado el director en algunas de sus anteriores películas. Así, igual que veíamos en *Electra*, tenemos una víctima acorralada destinada a una muerte segura, sin que un héroe pueda acudir a tiempo de socorrerla, y esta situación límite llegará a su clímax en una escena que el espectador tendrá que reconstruir

¹⁶ Los distintos *sets* y diseños del vestuario pueden admirarse en el lujoso volumen editado por el Museo Benaki de Atenas en honor del escenógrafo Vassilis Fotopoulos (2007: 88-101).

¹⁷ El estreno de la película en España tuvo lugar el 25 de octubre de 1965 con muy buena crítica en el diario *ABC*.

mentalmente porque las muertes nunca se muestran frente a la cámara, como sucedía en la representación de las antiguas tragedias griegas (Valverde, 2010: 21); como en *La muchacha de negro*, los movimientos vertiginosos de la cámara acentuarán la opresión de una colectividad que funcionará como un coro trágico (Basa, 2015: 69); y, finalmente, ese lento y silencioso recorrido final hacia la muerte, filmando la escena con la cámara al hombro, nos recuerda el final de *Stella*, en la que la protagonista muere curiosamente a manos de un joven cretense (Hadjikyriacou, 2015: 235). Y es que, en definitiva, todas las heroínas de los filmes de Cacoyannis se ven enfrentadas a un mundo dominado por los hombres, quedando estos envilecidos en un sombrío segundo plano (Agathos, 2017: 236).

Frente al cine tradicional que los estudios norteamericanos ofrecían al público en ese momento, *Zorba el griego* va a suponer el triunfo del cine independiente (Basa, 2015: 70), aunando realismo y utopía, cine de autor y de entretenimiento, tragedia y comedia. El éxito en taquilla tanto en Estados Unidos como en Europa, siguiendo de cerca a la superproducción de la 20th Century Fox *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963), va a suponer la promoción a nivel internacional de la novela de Nikos Kazantzakis y de todo el equipo de filmación, aumentando el turismo en Grecia, lo cual supuso una potente inyección económica que lógicamente no se desperdició (Agathos, 2007: 152). Y cuando Michael Cacoyannis estaba en la cima de su carrera artística no se le ocurre otra cosa mejor que convertirse en un nuevo Zorba y atreverse a atacar a los Estados Unidos filmando en 1967 *The day the fish came out*, una sátira contra el armamento nuclear y los peligros de la contaminación (Kolonias, 1995: 14) con un estilo marcadamente teatral y mucho menos cinematográfico (Karalis, 2016: 66). Como es lógico, su carrera en el cine no volverá ya a remontar el vuelo, pero él mismo, siguiendo los pasos de su querido Zorba, hallará en la exaltación de la alegría un camino seguro hacia la libertad (Valverde, 2010: 23).

En una ocasión mi gran amiga Selma Ancira, la mejor traductora de las novelas de Nikos Kazantzakis al español, me comentó una anécdota que me pareció entrañable. Un buen día se propuso localizar a Walter Lassally para hacerle una entrevista, ardua tarea porque el ilustre director de fotografía no usaba el correo electrónico ni tenía conexión a Internet. Sorprendentemente, se había ido a vivir justo a las cercanías de la playa de Stavros, donde habían rodado cincuenta años antes la escena final de *Zorba el griego*. Para contactar con él tuvo que recurrir a una llamada telefónica a la taberna donde este iba a diario a comer. Al final lo consiguió y concertaron la ansiada cita. Fue a verlo personalmente a suelo cretense y allí se encontró a un hombre de edad avanzada pero envidiablemente jovial y humilde. Después de enviudar y de haber desarrollado una carrera profesional inmejorable, saboreando los laureles del éxito, había decidido pasar sus últimos días en aquel apartado lugar del Mediterráneo. A él Zorba también le había enseñado que los mayores placeres de esta vida muchas veces se encuentran en las cosas más sencillas...

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AGATHOS, Thanasis (2007), *Apó to «Bíos kai Poleitía tou Aléxi Zorpá» sto «Zorba the Greek»*, Atenas, Aigókeros.
- AGATHOS, Thanasis (2017), *Níkos Kazantzakis ston kinimatografó*, Atenas, Gutenberg.
- BASEA, Erato (2015), «*Zorba the Greek*, Sixties exotica and a new cinema in Hollywood and Greece», en *Studies in European Cinema*, Londres, Routledge, págs. 60-76 [en línea: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17411548.2015.1015830>. Fecha de consulta 02/03/2020].
- BIEN, Peter (2000), «Níkos Kazantzakis's Novels on Film», *Journal of Modern Greek Studies*, 18/1, págs. 161-169.
- FOTOPOULOS, Vassilis (2007), *Vassilis Fotopoulos*, Atenas, Museo Benaki.
- GARANTOUDIS, Evripidis (2008), «*Zorba the Greek* tou Mijali Kakogianni kai *Bíos kai Politeía tou Alexi Zorpá* tou Níkou Kazantzaki: mia sýnkrisi ypó ti skiá tis próslipsis tou kazantzakikoú érgou», *Comparaison*, 19, págs. 50-84 [en línea: <http://rdo.upatras.gr/v1/public/files/440/file109.pdf>. Fecha de consulta 02/03/2020].
- GEORGAKAS, Dan (2005), «From Stella to Iphigenia: The woman-centered films of Michael Cacoyannis», *Cineaste*, 30/2, págs. 24-30.
- HADJIKYRIACOU, Achilleas (2015), *Masculinity and gender in Greek Cinema 1949-1967*, Nueva York/Londres, Bloomsbury.
- KARALIS, Vrasidas (2012), *A History of Greek Cinema*, Londres/Nueva York, Continuum.
- KARALIS, Vrasidas (2016), *Realism in Greek Cinema. From the post-war period to the present*, Londres/Nueva York, I. B. Tauris.
- KATSAN, Gerasimus (2016), «The Hollywood Films of Irene Papas», *Journal of Modern Hellenism*, 32, págs. 31-43 [en línea: <http://journals.sfu.ca/jmh/index.php/jmh/article/viewFile/294/296>. Fecha de consulta 02/03/2020].
- KAZANTZAKIS, Nikos (2015), *Zorba el griego (Vida y andanzas de Alexis Zorba)*, trad. de Selma Ancira, Barcelona, Acantilado.
- KOLONIAS, Babis (1995), *Mijalis Kakoyiannis. 36° Festival Kinimatografou Thessalonikis*, Atenas, Kastanioti.
- MITROPOULOS, Aglae (1968), *Découverte du cinema grec*, París, Seghers.
- REGENSBURGER, Dietmar (2005), «Are You Still in the Mood for Killing?: Mimetic Rivalry, Scapegoating and Sacrifice in Hitchcock's *Marnie*, Cacoyannis' *Zorba the Greek* and Pasolini's *Medea*», en W. Palaver (ed.), *Passions in Economy, Politics and the Media: In Discussion with Christian Theology. Beitrágezurmimetischen Theorie 17*, Vienna, Lit Verlag, págs. 363-385.
- SIAFKOS, Jristos (2009), *Mijalis Kakoyiannis. Se proto plano*, Atenas, Psijóyios.
- STASINAKIS, Yorgos (2017), *Kazantzakis-Zorpas. Mia aliziní filía*, Atenas, Kastanioti.

- TAYLOR, Timothy W. (1980), «Kazantzakis and the Cinema», *Byzantine and Modern Greek Studies*, 6, págs. 157-168 [en línea: <https://www.cambridge.org/core/journals/byzantine-and-modern-greek-studies/article/kazantzakis-and-the-cinema/AE9F7F0E9AE0AA45A1CC3A3B2C413548>. Fecha de consulta 02/03/2020].
- TRIANTAFYLIDIS, Jason (2014), *Michael Cacoyannis talks to Jason Triantafyllides*, Atenas, Andy's Publishers.
- VALVERDE, Alejandro (2010), «La catarsis en la filmografía de Michael Cacoyannis», en F. Salvador Ventura (ed.), *Cine y cosmopolitismo. Aproximaciones transdisciplinares a imaginarios visuales cosmopolitas*, Santa Cruz de Tenerife, Intramar, págs. 11-24.
- VALVERDE, Alejandro (2012), «Michael Cacoyannis, la sabiduría de la simplicidad», en F. Salvador Ventura (ed.), *Cine y autor. Reflexiones sobre la teoría y la praxis de creadores filmicos*, Santa Cruz de Tenerife, Intramar, págs. 155-168.
- VALVERDE, Alejandro (2013), «Actualización bibliográfica sobre la filmografía de Michael Cacoyannis», *Estudios neogriegos*, 15, págs. 191-206.
- ZOGRAFOU, Magda y Mimima PATERAKI (2007), «The invisible dimension of Zorba's dance», *Yearbook for Traditional Music*, 39, págs. 117-131.

Fecha de recepción: 28/05/2020.

Fecha de aceptación: 25/07/2020.

Kazantzakis y Scorsese, dos autores frente a la controversia: *La última tentación (de Cristo)*

Kazantzakis and Scorsese, Two Creators Against Controversy: *The Last Temptation (of Christ)*

MIGUEL DÁVILA VARGAS-MACHUCA

Universidad Internacional de Andalucía

mdavilavm@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-7442-4509

Resumen: El escritor cretense Nikos Kazantzakis mantuvo a lo largo de su vida un continuo interés en la figura de Cristo, lo que también tuvo su plasmación en su carrera literaria. Una de sus obras principales, la novela *La última tentación*, abordaba de una manera moderna y heterodoxa los hechos de la vida de Jesús de Nazaret, generando gran polémica en múltiples sectores de diversas religiones. Tiempo después el director de cine estadounidense Martin Scorsese debió afrontar numerosos problemas y retrasos para adaptar la novela a la gran pantalla. Y, cuando finalmente consiguió estrenar *La última tentación de Cristo*, la polémica también lo alcanzó a él y a su película, aunque el paso del tiempo ha ido relajando unas reacciones más fanáticas que reflexionadas.

Palabras clave: adaptación cinematográfica, Martin Scorsese, Nikos Kazantzakis, Cristo, religión, polémica.

Abstract: The Cretan writer Nikos Kazantzakis had a continuous lifelong interest in the figure of Christ, which also had an influence on his literary career. One of his principal works, the novel *The Last Temptation*, was a modern and heterodox approach to the facts surrounding the life of Jesus of Nazareth's, generating massive controversy in many sections of the world's religions. Later, the American film director Martin Scorsese faced many problems and schedule delays while trying to adapt the novel for the big screen. And when he finally completed *The Last Temptation of Christ*, the controversy extended to him and his movie, though the passing of time has eased reactions that were more fanatical than considered.

Key Words: film adaptation, Martin Scorsese, Nikos Kazantzakis, Christ, religion, controversy.

1. KAZANTZAKIS Y SU VISIÓN DE LA RELIGIÓN Y DE CRISTO¹

Nikos Kazantzakis (1883-1957) es uno de los escritores griegos modernos más conocidos y algunas de sus obras resuenan poderosamente en el imaginario colectivo mundial. El mayor eco de su producción literaria proviene principalmente de sus novelas, muchas de las cuales serían posteriormente recogidas y adaptadas por otros medios narrativos, como el teatral, el televisivo o el cinematográfico: *Vida y hechos de Alexis Sorbás (Bíos ke politía tu Alexi Zorbá, 1946)*, *Cristo de nuevo crucificado (O Jristós xanastavrónete, 1948)*, *El Capitán Mijalis (Kapetán Mijalis, 1950)*, *La última tentación (O Teleftéos Pirasmós, 1951)*, *Informe al Greco (Anafóra ston Greko, 1961)*.

Una de las constantes en la producción de Kazantzakis es su continuo interés en la religión y, más concretamente, en la figura de Cristo. Criado en un ambiente familiar cristiano ortodoxo, su infancia y juventud se caracterizaron por unas profundas convicciones religiosas, pero su formación vital e intelectual fue añadiendo otros aspectos que de algún modo provocaron una reacción frente a ese fervor inicial y configuraron su peculiar sistema de pensamiento. El literato cretense unió en su cosmos filosófico personal tanto ese sentido religioso amasado desde su infancia como otras diferentes y variadas posturas ideológicas: «nacionalismo, creencia en el superhombre, socialismo, fascismo, incluso un comunismo revestido de santidad que le lleva a mezclar a Cristo, Buda y Lenin» (Vilela Gallego, 2015: 11). Semejante mezcla daría como resultado por fuerza un sistema de creencias personal caracterizado por una fe religiosa heterodoxa que no atendía a los cánones cristianos, pero que tampoco abandonó nunca la búsqueda mística de la figura de Dios. No hablamos por tanto de un ateo, ya que se mantuvo permanentemente interesado en la esencia divina, creyendo en su existencia y sin dejar de buscarla por doquier, una angustia vital que le acompañaría siempre, aunque ciertamente rechazara la postura oficial de la Iglesia:

Pese a que Casandsakis perdió la fe, siempre mantuvo una perspectiva espiritual, nunca se hizo ateo, jamás renunció a una peculiar forma de creencia en lo divino [...]. tampoco negó la religión en sí misma, lo que rechazó fue la religión que la Iglesia oficial le ofrecía, «un caramelo para endulzar conciencias» (Vilela Gallego, 2015: 25).

En este sentido, para configurar su particular visión de lo divino, el cretense se dedicó a estudiar tanto la propia religión cristiana, incluyendo

¹ Las fuentes principales manejadas para este apartado y el siguiente son Vilela Gallego, 2015, y Stavru, 2015. Para evitar demasiadas referencias, se reflejan solo sus citas. Remito también a los datos biográficos y sobre el pensamiento religioso de Kazantzakis en los otros artículos de este monográfico, a cargo de Helena González Vaquerizo, Amor López Jimeno y Alejandro Valverde García.

viajes a lugares santos como el Monte Atos y los Santos Lugares en Palestina, como otras filosofías y religiones, entre ellas el budismo.

Partiendo de estas premisas religioso-ideológicas, Kazantzakis otorgó un gran protagonismo a la lucha interior del ser humano entre lo material y lo espiritual. Por extensión, su interés religioso derivará en una obsesión por la figura de Cristo, en tanto mezcla de divinidad y de humanidad y como símbolo del sacrificio vital hasta alcanzar una muerte que constituiría «la consumación de nuestra lucha, la culminación de la vida, ya que al inmovilizar la materia, libera a la energía primigenia (el *élan* vital) del peso material, dejándola libre para regenerarse una vez más» (Vilela Gallego, 2015: 31). El autor cretense creía que, tras pasar por diversas etapas y necesarios sacrificios en la vida, el ser humano se desprendería de la materia carnal para alcanzar su triunfo espiritual. Por ello, la figura de Cristo es para él «la quintaesencia de los símbolos de la sociedad contemporánea, [...] el modelo de héroe combatiente que pasa por todas las etapas que exige la transformación de la carne en espíritu» (Vilela Gallego, 2015: 36).

Evidentemente, todo este interés tan acusado en la religión tuvo consecuencias y plasmación directa en su producción literaria. Para el cretense, abordar a Cristo en sus obras era una liberación personal, una especie de catarsis para superar esa tortura interior desarrollada a través de la búsqueda continua de lo divino. De hecho, Cristo era uno de los diversos símbolos (junto a Odiseo, Alexis Zorba o Lenin) a los que recurrió en su obra para escenificar su optimismo respecto a la religión, «la creencia en que el espíritu triunfará a pesar de todas las adversidades» (Vilela Gallego, 2015: 34). Pero hay que recordar que, si bien la religión fue siempre una obsesión para Kazantzakis, él rechazaba la doctrina oficial de la Iglesia, sobre todo en lo tocante al interés eclesiástico preferente por el más allá y no por lo terrenal, mientras que él prefería «bajar a Cristo –el espíritu– del cielo y presentarlo como su antítesis, la materia, y superar la contradicción: el Cristo material seguirá un camino ascendente hasta desmaterializarse por completo y transformarse en puro espíritu» (Vilela Gallego, 2015: 37).

Antes de que viera la luz la novela que centra este texto, Kazantzakis ya había tratado a Cristo en varias ocasiones, en las cuales de hecho ya se apuntan algunas de sus características, como podrá comprobarse más adelante. La primera de ellas es la tragedia teatral *Cristo (Jristós)*, 1928), que comenzó su gestación en 1915 y puede considerarse «un clarísimo preludeo de *La última tentación*» (Vilela Gallego, 2015: 38), ya que en ella Cristo enfrenta sus esencias divina y humana para conseguir el triunfo espiritual, y en su resurrección no hay una intervención divina, sino de María Magdalena, un símbolo de lo terrenal y lo carnal, e incluso erótico. La siguiente es la *tersina* (o terceto) homónima a la obra anterior, publicada en 1937, en la que se vuelven a confrontar la idea de la vida más allá de la muerte propugnada por el cristianismo oficial con la de la

existencia humana terrenal; en ella se muestra a Cristo en el desierto enfrentándose a la tentación del deseo carnal hacia una mujer semidesnuda y apelando a la compasión de Dios para poder superarla. En el poema épico *Odisea* (*Odisseia*, 1938), considerado por el propio Kazantzakis como su obra cumbre, la figura de Cristo se personifica en un joven pescador negro con el que se encuentra Odiseo, y entre ambos se escenifica de nuevo el enfrentamiento entre la vida más allá de la muerte y la vida terrenal, siendo esta última la vencedora en opinión del héroe griego, que «manifiesta, arrogante, que su espíritu no tiene necesidad de bálsamos» (Vilela Gallego, 2015: 41). La última obra de Kazantzakis que trata la figura de Cristo antes de la edición de *La última tentación* es la novela *Cristo de nuevo crucificado*, que comportaba una transposición de la Pasión de Cristo en clave contemporánea, y que sería adaptada a la gran pantalla por Jules Dassin en *El que debe morir* (*Celui qui doit mourir*, 1957)².

2. LA NOVELA: LA ÚLTIMA TENTACIÓN

Después de haber tratado la religión y la figura de Cristo en diversas obras, resultaba inevitable que Nikos Kazantzakis decidiera aportar su visión particular y crear una novela centrada en la propia vida de Jesús de Nazaret:

La primera vez que Nicos Casandsakis pensó en escribir este libro sobre la vida novelada de Cristo fue durante la ocupación alemana, en mayor de 1942, en Egina, donde el escritor cretense vivió aproximadamente veinte años, de 1926 a 1946. Lo titularía *Las Memorias de Cristo* (Stavru, 2015: 727).

La decisión del cretense, establecido entonces en la isla griega de Egina, se convirtió en una gestación madurada durante años, hasta que en 1950, ocho años después de haber mencionado la idea de la novela, inicia su escritura durante su estancia en Antibes, en la Costa Azul francesa. El título planteado inicialmente de *Las Memorias de Cristo* fue sustituido por el de *La última tentación* (*O Teleftéos Pirasmós*), y el proceso de escritura culminó con la última redacción de la extensa novela³ al año siguiente, en 1951, cuando Kazantzakis contaba con 68 años de edad y seis años antes de su fallecimiento. De hecho, esta visión novelada particular y personal resultaría ser la última ocasión en la que el escritor cretense se acercó a la figura de Cristo en su carrera literaria.

Llegado el momento de lanzar al público la obra, la tarea no resultó nada fácil, dado el contenido heterodoxo de la misma, que comenzó a levantar ampollas en diversos foros antes incluso de salir a la luz. La

² Para más información sobre esta novela y su adaptación cinematográfica, *vid.* el artículo de Amor López Jimeno en este mismo monográfico.

³ En la edición española manejada (Kazantzakis, 2015) su extensión roza las seiscientas páginas.

búsqueda de un editor en Grecia comenzó nada más finalizada la novela, pero diversos condicionantes hicieron poco recomendable la edición en el país durante cierto tiempo, aunque hacia 1953 la obra ya había sido traducida a otros idiomas y editada en países como Suecia o Noruega. Pero antes siquiera de ser editada en el propio país de Kazantzakis, en mayo de 1954 le llegaron noticias desde Alemania de que el contenido de la misma había provocado su inclusión por el Papa de Roma (por entonces Pío XII) en el *Index librorum prohibitorum*, la lista de libros prohibidos por la Iglesia, vigente desde el siglo XVI hasta 1966, un hecho que causó la ira de Kazantzakis, quien calificó la decisión como hipócrita. La publicación de la obra en Grecia tuvo lugar finalmente a través de la editorial Difros, propiedad de Manis Gudelis, quien ya había publicado en 1954 *Cristo de nuevo crucificado*, sufriendo por ello ciertos contratiempos⁴. Con semejante perspectiva previa, la decisión de editar otra novela de Kazantzakis no fue nada fácil para Gudelis, quien fue amenazado por la Iglesia de Grecia con la excomunión si la publicaba. Pero, a pesar de estos y otros obstáculos, la decisión de Gudelis permitió que *La última tentación* viera la luz en Grecia en 1955, causando gran sensación.

Pero, ¿por qué tanto escándalo, tantos obstáculos previos, tantas reacciones polémicas alrededor de esta obra de Kazantzakis? Evidentemente, la respuesta es por sus implicaciones religiosas e incluso sociopolíticas, por constituir una peculiar y heterodoxa biografía de un personaje tan difícil de abordar con libertad o, mejor dicho, tan difícil de sacar de los dogmas establecidos. Como ya se ha mencionado, el escritor cretense no era un ateo, sino un estudioso interesado en diversas facetas de la religión (y no solo la judeocristiana), y en especial en la figura de Cristo, a la que persiguió a lo largo de su carrera literaria. No es de extrañar por tanto que se lanzara a escribir su visión cristológica atendiendo a diversas fuentes literarias dentro y fuera de los cánones religiosos cristianos para crear una base sólida sobre la que cimentar su propia versión. Como culminación de las prolongadas reflexiones de Kazantzakis sobre Cristo, al sobrepasar los límites establecidos por la Iglesia cristiana, *La última tentación* rompió con lo dogmático y resultó incómoda para los poderes religiosos:

En esta particular biografía literaria de la figura de Cristo que mantiene el equilibrio entre el mito y la historia, entre la filosofía y la teología, Casandsakis ha utilizado de forma magistral y original los textos paleo y neotestamentarios, combinándolos con las conclusiones de la investigación histórica, para presentar un reto a los mitos oficiales de la Iglesia cristiana, ofreciendo su propia idea de la persona y el mensaje de Jesús. Pero esta interpretación personal, aunque basada en los textos —o

⁴ «La edición de *Cristo de nuevo crucificado*, llevada a cabo poco antes por el propio Gudelis, había provocado una terrible oposición; la retiraban de las librerías» (Vilela Gallego, 2015: 43)

quién sabe si precisamente por ello— está plagada de concepciones heterodoxas, heréticas y hasta paganas desde el prisma del dogma cristiano oficial (Vilela Gallego, 2015: 57).

Más allá de la Biblia, de la cual hay evidentes ecos en la novela, pueden mencionarse como fuentes a las que recurrió Kazantzakis diversos escritos religiosos apócrifos y heréticos de los primeros siglos del cristianismo⁵, así como obras teológicas tales como *Contra las herejías*, tratado escrito en el siglo II por Ireneo de Lyon y primera gran fuente eclesiástica para acercarse a muchas de las herejías iniciales, sobre todo los gnósticos. De entre la investigación histórica disponible en el momento en que redactó la novela, pueden ser mencionados estudios sobre los orígenes del cristianismo o reflexiones biográficas sobre la veracidad o falsedad de la existencia de Cristo, como la *Vida de Jesús (Historia del cristianismo)*, tomo I, 1863) de Ernest Renan o *Los grandes iniciados* (1889) de Edward Schuré. Por último, desde el ámbito de la ficción, pudieron influir también en la novela *Memorias de Judas* (1870) de Ferdinando Petrucci della Grattina o «El milagro secreto» (1943) y «Tres versiones de Judas» (1944), relatos recogidos en la obra *Ficciones* de Jorge Luis Borges.

La última tentación es una narración ficticia de la vida de Cristo que parte de los testimonios evangélicos canónicos del Nuevo Testamento, pero planteada desde la peculiar visión que Kazantzakis tenía de él. La narración comienza con Jesús siendo despreciado por colaborar con los ocupantes romanos al construir las cruces con las que ajustician a los rebeldes. El humilde y atribulado carpintero sufre tormentos físicos, pero también psíquicos, ya que en su interior siente que Dios tiene un plan para él, quizá el de ser el Mesías, aunque no es capaz de discernir si las voces que le acosan o las garras que se le clavan en la cabeza son divinas (en principio positivas) o diabólicas (negativas). El zelote Judas es enviado para matar a Jesús, pero el estado de crispación del carpintero le hace pensar que probablemente sea el Mesías que liberaría a Israel del yugo de los romanos. Judas decide no asesinarle y mantenerse junto a él, vigilándole para que no se desvíe de su sagrada misión mesiánica, a pesar de que ambos discrepan en la forma de ejercerla, ya que el zelote quiere la libertad para Israel mediante el odio, la fuerza y la libertad terrenal, mientras que el carpintero aboga por la libertad del alma a través del amor. Entre los múltiples tormentos de Jesús está su relación con Magdalena, un amor de juventud que terminó cuando él le dio de lado, desgarrando el corazón de la mujer; cuando él acude a su prostíbulo en busca de alguna señal sobre lo que le está ocurriendo, Magdalena reacciona de manera violenta y no le perdona que Dios le apartara de ella hace tiempo, pero Jesús exime de responsabilidad a la divinidad y se

⁵ Entre ellos, el *Evangélio de Judas*, el *Protoevangélio de Santiago*, el *Evangélio del Pseudo Mateo*, el *Libro de la infancia del Salvador*, el *Evangélio armenio de la Infancia* o el *Evangélio de Bartolomé* (Vilela Gallego, 2015: 45, nota 60, y 81).

autoinculpa. El camino emprendido por Jesús en busca de respuestas muestra sus temores, sus dudas sobre si Dios es realmente su propio miedo, y si, en lugar de bendecirle, quiere acabar con él. Poco después, ante la condena a lapidación de María Magdalena por haber infringido la ley sagrada trabajando (acostándose con romanos) en *sabbath*, Jesús reacciona advirtiendo sobre el necesario perdón y comienza su predicación, siendo seguido desde entonces por algunos discípulos que aún no tienen muy claro cuál es su misión, mientras Judas acecha amenazante al grupo. Una de las primeras grandes pruebas para Jesús es su encuentro con Juan el Bautista para confirmar si es el Mesías, dando lugar a una discusión sobre la misión mesiánica, entre la perspectiva violenta y vengativa por parte de Juan y la apuesta por el amor y la fraternidad por parte de Jesús. Este decide por fin encontrarse a sí mismo y descifrar las respuestas que necesita sobre su relación con Dios, para lo cual se retira al desierto. Allí sufrirá diversas tentaciones por parte del diablo, que le aconseja buscar una mujer y formar una familia según los designios de Dios. Pero Jesús resiste y una visión de Juan el Bautista le conmina a reaccionar de forma violenta contra Satanás. Al volver del desierto, Jesús es reconfortado en Betania, en casa de María y Marta, las hermanas de Lázaro, quienes también le animan a formar una familia y tener hijos según los designios de Dios. Mientras Jesús estaba en el desierto, los discípulos le esperaban confusos, discutiendo si realmente es o no el Mesías, y escuchando las críticas de Judas hacia la volubilidad de Pedro. Cuando Jesús reaparece entre ellos, se muestra fuerte y confiado en haber encontrado su camino, dejando atrás el amor y la fraternidad para blandir una hacha en la necesaria guerra contra Satanás. Con fuerzas renovadas, toma conciencia como hijo de Dios y como Mesías y, junto a sus discípulos, comienza a realizar milagros, pero sin abandonar su humanidad y cercanía en otras tareas cotidianas. A pesar de su nueva confianza aún no es reconocido por su entorno, e incluso será despreciado en su localidad natal de Nazaret, donde es considerado como un loco o un mago. De camino hacia Jerusalén, Jesús realiza su mayor milagro, la resurrección de Lázaro sacándolo de la tumba días después de su muerte, un hecho realmente insólito que no hace más que apuntalar su condición de Mesías. Al entrar en la ciudad, Jesús se topa con una realidad muy alejada de la santidad o el recogimiento, y no se hace esperar su reacción violenta contra los mercaderes, tasadores, prostitutas, idólatras y matarifes que emponzoñan las calles. Jesús se pronuncia extremadamente crítico contra la ley religiosa o los privilegios de la casta sacerdotal, lo que provoca una tremenda reacción negativa en la ciudad que termina con su expulsión de ella. Los planes revolucionarios y violentos de los zelotes contra Roma chocan con los de Jesús, por lo que el rebelde Saulo decide matar a Lázaro para así eliminar la mayor y más patente prueba del supuesto Mesías. Los apóstoles de nuevo se muestran dubitativos y temerosos, pero finalmente se arman de valor para entrar en la ciudad y expulsar con firmeza a los

mercaderes del Templo e incluso tomarlo por la fuerza, mientras Jesús espera una señal de Dios que le oriente sobre cómo proceder. De las manos de Jesús surgen entonces estigmas sangrantes, por lo que decide abandonar la rebelión violenta y aceptar su destino muriendo en la cruz para traer la salvación a la humanidad. Totalmente abatido, Jesús recuerda a Judas su advertencia de que, si se desviaba de la misión revolucionaria, lo mataría, pero el zelote no se siente capacitado y prefiere que sea Dios quien lo mate, por lo que Jesús asiente y solo le pide que facilite a Dios la tarea al delatarle a los guardias del Templo. En su última cena, acompañado de sus apóstoles, Magdalena, María y Marta, Jesús les informa sobre su inminente sacrificio redentor. En el huerto de Getsemaní se materializan los designios de Jesús cuando Judas aparece con los guardias del Templo para apresarse al supuesto Mesías. En su cautiverio Jesús mantiene una interesante conversación con Pilatos, en la que el romano avisa sobre el peligro de sus ideas para acabar con Roma, para determinar finalmente que será castigado y crucificado. En el Gólgota, Jesús está dispuesto a comprobar por fin cuál era el plan de Dios para él, pero entonces un ángel lo baja de la cruz de manera inadvertida por los presentes y le explica que Dios ha comprendido que ya ha sufrido bastante y que puede salvarse de su sacrificio, confirmando que no era realmente el Mesías. Jesús emprende una vida normal y se casa con Magdalena, quien agradece a Dios que le haya devuelto a su amor. Jesús honra su matrimonio yaciendo con ella y la deja embarazada, pero Dios la mata con su hijo aún en su vientre, lo que provoca la ira de Jesús. El ángel le recuerda que Magdalena no es la única mujer en el mundo y anima entonces a Jesús a convivir con María, la hermana de Lázaro. Los años pasan y el ángel le sigue acompañando, aconsejándole en un momento dado que yazca con su cuñada Marta, para probar que en realidad solo hay una mujer en el mundo y no se trataría de adulterio. Ya anciano, avergonzado por sus errores y por haber buscado a Dios por derroteros equivocados, Jesús se encuentra con el zelote Saulo, convertido ahora en el apóstol predicador Pablo. Jesús le escucha indignado cómo relata su crucifixión y su resurrección a los tres días para redimir todos los pecados, ya que él realmente descendió de la cruz sin llegar a morir ni resucitar y ha llevado desde entonces una vida familiar normal. Pablo se justifica diciéndole que a él le da igual qué es lo que ocurrió realmente, y que ha creado una nueva verdad según las esperanzas y necesidades de la gente, infeliz y sufridora. Tiempo después, Jesús es visitado en su lecho de muerte por algunos de sus discípulos, pero la aparición de Judas causa una gran crispación, puesto que su mayor soporte en vida, el mayor valedor de su mesianismo, el que no quiso traicionarle matándolo, ahora le acusa de traidor, de haberse desviado por completo del camino en el momento final, de no haber completado su revolución, de no haberse sacrificado por la causa. Jesús se sorprende ante estas duras palabras de Judas pero reacciona advirtiéndole que todo ha sido un sueño. El diablo lo sometió a

una última tentación antes de morir en la cruz, personificándose en ese ángel que le ofreció todo lo que no pudo tener, todo lo que tuvo que sacrificar para plegarse al plan de Dios. Jesús se ve de nuevo en la cruz, comprendiendo con júbilo que ha superado ese paréntesis y que realmente es el Mesías:

¡Todo, todo, eran visiones provocadas por el Maligno! Sus discípulos estaban vivos y sanos, se habían lanzado a tierras y mares y pregonaban la Buena Nueva. Todo había sucedido como debía. ¡Bendito sea Dios!

Lanzó un grito de triunfo:

—¡Todo se ha consumado!

Y era como si dijera: «Todo comienza» (Kazantzakis, 2015: 722-723).

Al repasar el argumento de *La última tentación* salta a la vista que la novela en su conjunto es la culminación de esa búsqueda de Cristo por parte de Kazantzakis durante su vida y su carrera literaria. Superaba así las reflexiones puntuales o tangenciales sobre la figura de Jesús de Nazaret en obras precedentes para abordar una biografía en toda regla, pero a su peculiar manera y vertiendo en ella reflexiones personales de variada índole, desde religiosas o morales hasta filosóficas e incluso sociopolíticas. Una obra tan ilustre, tan extensa y tan densa ha dado lugar a múltiples interpretaciones que, en cualquier caso, vienen a conformar ciertas ideas generalmente aceptadas. Existen opiniones sobre un alegato a favor de la libertad del hombre⁶ y los múltiples obstáculos que debe superar, otras sobre la plasmación de la dicotomía humano-Dios o cuerpo-espíritu, e incluso otras sobre el conflicto interior del ser humano contra sí mismo. El propio autor mencionaba en el prólogo de la novela su intencionalidad y motivación fundamentales, que concuerdan tanto con su incesante búsqueda de Cristo como con esa lucha dialéctica entre lo humano y lo divino, entre lo corpóreo y lo espiritual:

La doble sustancia de Cristo ha sido siempre para mí un misterio profundo e insondable; el anhelo del hombre, tan humano, tan sobrehumano, de llegar hasta Dios -o más exactamente, de retornar a Dios e identificarse con Él-, esta nostalgia tan misteriosa y a la vez tan real, abría en mí heridas y grandes manantiales.

Desde mi juventud, mi angustia primera, la fuente de todas mis alegrías y de todos mis desasosiegos, ha sido ésta: la lucha incesante y despiadada entre el espíritu y la carne.

Había en mí fuerzas ancestrales y tenebrosas del Maligno, humanas y anteriores al hombre; había en mí fuerzas ancestrales y luminosas de Dios, humanas y anteriores al hombre, y mi alma era el campo de batalla donde estos dos ejércitos en conflicto se enfrentaban y se unían.

Una terrible angustia; amaba mi cuerpo y no quería que se perdiera; amaba mi alma y no quería que se degradara; luchaba por reconciliar estas

⁶ Recordemos que en la tumba de Kazantzakis su epitafio es «Nada espero. Nada temo. Soy libre».

dos fuerzas cósmicas antagónicas, por hacerlas sentir que no son enemigas sino colaboradoras, y porque gozaran de la armonía y al mismo tiempo gozar yo con ellas (Kazantzakis, 2015: 127).

Según el propio Kazantzakis, a lo largo de la novela Cristo pasa por cuatro estadios que se corresponden con cuatro partes del texto. El primero es el de «hijo del carpintero» (también «hijo de María» o simplemente «hombre joven»), sin llegar a usar todavía el nombre de Jesús; es la manera del cretense de definirlo inicialmente como un ser humano común que busca la felicidad, aunque se sume en dudas sobre su esencia y misión existenciales. Desde que el personaje es nombrado como Jesús, pasará por los tres últimos estadios, cuyas denominaciones se corresponden con términos cristológicos recogidos en la Biblia. El segundo estadio (y primero de nombre cristológico) es «hijo del hombre», a partir de su intervención frente a la lapidación de Magdalena, y viene caracterizado por la mansedumbre y los inicios de su predicación sobre el perdón. El tercero es «hijo de David», tras su retiro en el desierto, cuando apela a la fiereza blandiendo el hacha para batallar contra Satanás y se reconoce como Mesías. Por último, al final de la novela es nombrado como «hijo de Dios», cuando acepta su sacrificio. Estas cuatro denominaciones se corresponden con cuatro pasos en los que Kazantzakis escenifica el viaje ascendente desde lo terrenal a lo espiritual por el que abogó a lo largo de su carrera artística y su propia vida. Así, Cristo comienza como un humano común y poco a poco se va desprendiendo de su esencia terrenal, primero mediante el amor, y después mediante la violencia, hasta alcanzar la esencia espiritual como hijo de Dios encargado de la misión redentora encomendada por su padre. *La última tentación* es por tanto la culminación del uso de la figura de Cristo por parte de Kazantzakis como encarnación de ese viaje desde lo carnal a lo divino, como un modelo para el mundo moderno (entendido como los mediados del siglo XX en los que escribió la novela) de su idea de lucha interior para superar los miedos que nos atenazan y vencer los obstáculos de la vida hasta alcanzar una pretendida perfección. Es decir, un ejemplo humano de lo que los humanos pueden llegar a alcanzar, entendiendo su esencia divina más como una consecución del viaje interior que como algo inherente a su figura.

La libertad con la que el escritor cretense abordó la figura de Cristo en *La última tentación* deja entrever diversas ideas heterodoxas a lo largo de sus páginas que, además, remiten a algunas de las fuentes apócrifas o heréticas de las que se nutrió en su proceso de producción. Por ejemplo, recoge los postulados de la herejía del adopcionismo (siglo II), que afirmaba que Jesús era una persona común que había sido elegida y adoptada por Dios para cumplir su misión, adquiriendo así su esencia divina; este planteamiento entronca perfectamente con el mencionado camino ascendente planteado por Kazantzakis desde el simple «hijo del carpintero» hasta convertirse en

«hijo de Dios». Otra de las herejías recogidas en diversas ocasiones en la novela es la del gnosticismo (siglos I-IV), según la cual era posible desprenderse de la esencia material mediante un proceso de introspección individual sin mediación eclesíastica cuando se alcanzara el conocimiento secreto o «gnosis», identificado como el misterio de Dios⁷; esta contraposición entre materia y espíritu y este proceso sin necesidad de contar con la Iglesia son ideas no solo propugnadas de manera general por Kazantzakis en su obra, sino también de manera bastante profusa en esta novela, en la que se pueden rastrear dualismos como carne-Dios, luz-tinieblas o verdad-mentira. También es importante hacer referencia a la heterodoxia con la que Kazantzakis retrató en esta novela a otros dos personajes de gran entidad en ella: Judas y María Magdalena. En el caso del zelote, su consideración de personaje fuerte y principal responsable de la consecución de la misión redentora de Jesús, obviando el papel de traidor otorgado por el canon cristiano, puede provenir del *Evangelio de Judas*, un escrito apócrifo que Kazantzakis pudo conocer de manera indirecta⁸, así como de la novela histórica *Las memorias de Judas* (Ferdinando Petrucci della Grattina, 1867), en la que el zelote era el único amigo de Jesús y lideraba un movimiento de liberación de Israel frente al poder romano. En el caso del personaje de Magdalena, su tratamiento heterodoxo en la novela entronca con la idea de la mujer y del sexo que tenía Kazantzakis, según la cual «tierra-materia-muerte-mujer se contraponen a cielo-espíritu-superación de la muerte-varón» (Vilela Gallego, 2015: 97).

Evidentemente, el atrevimiento de Kazantzakis al marcar distancias frente a los dogmas establecidos del cristianismo y su mezcla de distintas teorías en torno a los hechos de la vida de Cristo dieron lugar a una recepción polémica de la novela. El escándalo fue generalizado en los ambientes oficiales de todas las Iglesias cristianas, tanto la católica como la ortodoxa y las protestantes, cuyos sectores más conservadores veían cómo el escritor cretense había creado una obra blasfema que recreaba los evangelios sin atender a la recta observación de las Escrituras. Poner de acuerdo a todas las iglesias cristianas en lo herético o blasfemo de la extrema humanidad de Jesús, de sus deseos sexuales, de la negativa de la Virgen María a que su hijo fuera el Mesías o de la heroicidad y rectitud de Judas fueron los detonantes principales de un escándalo generalizado a nivel mundial. Dentro de las fronteras griegas, el contexto de represión política tras la Guerra Civil (1946-1950) no era el más apropiado para una novela de semejante contenido, aunque la persecución de la misma y de su propia persona pudo ser vista desde la distancia de su exilio por

⁷ Para mayor profundidad sobre el gnosticismo, puede consultarse a Riera Ginestar, 2017: 42-51.

⁸ «Casandsakis no podía conocer directamente el Evangelio apócrifo de Judas, porque en su tiempo el manuscrito no había salido a la luz. Pero sí lo conocía indirectamente a través de la herejía de los cainitas y por los escritos condenatorios de los Padres de la Iglesia» (Vilela Gallego, 2015: 81, nota 118).

Kazantzakis⁹. De hecho, en 1954 hubo un intento de la Iglesia ortodoxa de Grecia de excomulgarlo, aunque sería frenada y desestimada por la mediación de la reina Federica de Grecia, quien tuvo en cuenta la amistad del escritor con su hijo, el príncipe Jorge de Grecia, y especialmente con la esposa de este, María Bonaparte, a quien precisamente estaba dedicada *La última tentación*. A nivel internacional, como ya se mencionó, la obra fue incluida en 1954 en el *Index* del Vaticano, mientras que en Estados Unidos, tras la publicación allí de la novela en 1960, la polémica petición de ciertos sectores protestantes de retirarla de las librerías no hizo más que generar un efecto rebote que aumentó sus ventas.

3. DEL SENTIMIENTO RELIGIOSO DE SCORSESE A LA NOVELA DE KAZANTZAKIS

La prolífica y exitosa carrera del cineasta Martin Scorsese (Nueva York, 1942) es una sucesión de éxitos y fracasos, de apuestas personales y de encargos, de largometrajes de ficción y de documentales, e incluso algunas incursiones en el medio televisivo. Su reconocimiento a nivel mundial le ha llevado a ser considerado como uno de los profesionales del Cine más ilustres de las últimas décadas, y sus películas han cosechado premios en los más importantes certámenes de todo el planeta, como la Palma de Oro por *Taxi Driver* (1976) y el premio al Mejor director por *¡Jo, qué noche!* (*After Hours*, 1985), ambos en el Festival de Cannes, o el Oscar al Mejor Director por *Infiltrados* (*The Departed*, 2006).

Hay que retroceder hasta la infancia y la juventud del director neoyorquino para entender su relación con la religión. La familia de Scorsese, de raíces sicilianas, tuvo que abandonar el cómodo vecindario de Queens hacia 1950 por problemas económicos y establecerse en el barrio de Little Italy, al sur de Manhattan. En esa burbuja apegada al origen italiano de sus habitantes Scorsese adquiría y reforzaba su condición de italoamericano, un aspecto que ha llevado siempre consigo con orgullo y que por lógica tuvo posteriormente gran influencia en muchas de sus películas de ficción y documentales. Los problemas de salud de Martin, que tenía asma, le obligaron a estar bastante recluido en el apartamento familiar de Elizabeth Street, pero el Cine se convirtió en un fiel compañero y en una válvula de escape de su reclusión. Tras una adolescencia en la que recorre las a veces poco amables calles de Little Italy, finalmente decide a principios de la década de 1960 ingresar en la New York University para formarse como cineasta y unir definitivamente su destino a la gran pantalla.

⁹ «[...] fue *La última tentación* —junto con algunos capítulos de *El Capitán Mijalis*— la que provocó la ira y la guerra de la Iglesia griega contra el escritor cretense, que fue acusado de impío y sacrilego por distorsionar el relato evangélico inspirado por Dios, mancillar la figura divina y humana del Señor y sus horas sobre la cruz de su Pasión y hacer mofa y escarnio —en ambas obras— de la enseñanza del dogma y la moral de la Iglesia ortodoxa» (Vilela Gallego, 2015: 68).

En su infancia Scorsese había recibido una educación católica y desarrolló cierta vocación sacerdotal¹⁰, aunque se decantaría definitivamente por los estudios de Cine. Esta impronta religiosa ha influido en varias de sus producciones, en especial en los inicios de su carrera, con algunas cintas de cierto tono autobiográfico. Es el caso de su primer largometraje, *¿Quién llama a mi puerta?* (*Who's that knocking at my door*, 1967), plagado de imágenes religiosas en interiores de domicilios de Little Italy, y que al final de su metraje tiene una escena dentro de la Vieja Catedral de San Patricio, a la cual acude el protagonista para buscar consejo en su confesor. En *Malas calles* (*Mean Streets*, 1973) aparecen las bulliciosas fiestas religiosas de San Gennaro en Little Italy al principio, y más adelante una escena igualmente ambientada en la Vieja Catedral de San Patricio, en la que otra vez el protagonista busca respuestas¹¹. Aparte de otras referencias a aspectos puntuales de la religión católica a lo largo de la carrera de Scorsese y de la propia *La última tentación de Cristo*, cabe mencionar la entidad y el ascendente en la trama de *Gangs of New York* (2002) del personaje del sacerdote irlandés católico que aparece al inicio de la cinta y cuyo sacrificio puede considerarse como una aproximación a la Pasión de Cristo. El director neoyorquino ha llegado incluso a abordar de lleno la religión católica en *Silencio* (*Silence*, 2016), que trata las dificultades y la persecución de jesuitas portugueses en el Japón del siglo XVII y ahonda en el tema de la fe cristiana. Fuera del ámbito católico, pero también desde una perspectiva religiosa, debe ser mencionada *Kundun* (1997), que trata el budismo y la figura del decimocuarto Dalai Lama.

Pero, ¿cómo llegó Scorsese a adaptar *La última tentación*? El visionado de la película *El Evangelio según San Mateo* (*Il Vangelo secondo Matteo*, Pier Paolo Pasolini, 1964) habría causado un gran impacto en el por entonces estudiante de Cine en la NYU, animándole a pensar en una futura película que tratara la vida de Cristo, pero desde una perspectiva contemporánea y ambientada en Manhattan¹². No es de extrañar la influencia del cine

¹⁰ Según el propio Scorsese, de una manera algo egoísta, más que realmente vocacional (Ferrerías, 2011: 111-112).

¹¹ Los protagonistas J.R. en *¿Quién llama a mi puerta?* y Charlie en *Malas calles* están interpretados por Harvey Keitel, el primer actor fetiche de la carrera de Scorsese. Las escenas de ambas películas en la Vieja Catedral de San Patricio, muy similares entre sí, pueden ser consideradas como el homenaje del propio Scorsese al lugar que él frecuentaba para asistir a los servicios religiosos cuando vivía en Little Italy. Para más información sobre las escenas de contenido religioso de la película, *vid.* Ferrerías, 2011: 112-117. Burnette-Bletsch (2019: 153-158) habla de las referencias religiosas en estas dos películas y añade otras en *Taxi Driver* (1976) y *Toro Salvaje* (*Raging Bull*, 1980).

¹² «I had dreamed of filming the story of Christ in a contemporary setting—downtown New York, to be exact, where I grew up. When I saw Pasolini's *The Gospel according to St. Matthew* (1964), I felt that he had basically made that film fit the present: Gospel may have been set during the time of Jesus' life on earth, but it

italiano en general o el de Pasolini en particular en un cineasta como Scorsese que, además de gran cinéfilo, es un auténtico enamorado de la cultura y, en particular, del cine del país de sus ancestros, algo de lo que dejaría muestra posteriormente en su largometraje documental *Mi viaje a Italia / El cine italiano según Scorsese (Il mio viaggio in Italia, 1999)*. El director neoyorquino se vio conmovido por el extremo naturalismo del fresco cristológico de Pasolini, que había sido aplaudido por la crítica cristiana como una de las mejores plasmaciones cinematográficas de Cristo y «había obtenido el Gran Premio de la Crítica católica en Venecia, en 1964» (Ferro, 2008: 31), a pesar de la paradoja de estar realizada por un ateo confeso, una condición que puede relacionarse con la peculiar idea de la religión de Kazantzakis, aunque se aleja del catolicismo del cineasta italoamericano.

Scorsese descubrió la novela de Kazantzakis durante el rodaje de *El tren de Bertha (Boxcar Bertha, 1972)*, su segundo largometraje de ficción. Barbara Hershey, protagonista de esta película y «futura intérprete de María Magdalena, le pasó un ejemplar del libro, con vistas a que David Carradine, pareja de la actriz en esa época, pudiera hacer el papel de Jesús» (Fernández Valentí, 2008: 69). Scorsese siente que nunca podrá agradecerle lo suficiente a Hershey que le hubiera descubierto el libro¹³, ya que le resultó interesantísimo el enfoque de esta obra de ficción sobre la esencia de Jesús, reuniendo en sus páginas lo que se había ido debatiendo en diversos concilios durante los primeros mil años de existencia del Cristianismo: si Jesús fue totalmente humano o totalmente divino. Según la perspectiva oficial cristiana, Jesús posee esencia divina, pero para Kazantzakis partía de la humana y no accedía a su parte divina hasta el último momento, cuando acepta su sacrificio para la humanidad. Para Scorsese, Kazantzakis le ofrecía una nueva manera de acercarse a la figura de Cristo más allá de los Evangelios y había planteado la incógnita sobre dónde acababa el Jesús humano y empezaba el Cristo divino, y si el propio Jesús debía sentirse responsable de su esencia humana, al igual que lo había sido por la divina¹⁴. La elección de este texto con un Jesús tan humano

felt completely contemporary, from the casting to the point of view to the music» (Scorsese, 2005: 229).

¹³ «It was my friend Barbara Hershey who recommended that I read Nikos Kazantzakis's novel. She mentioned it for the first time in Arkansas, when we were shooting my film *Boxcar Bertha*, and then she brought it up again in Los Angeles. I'll never be able to thank her enough. I took my time reading the book. And as I always do whenever I get excited about a novel, I started to make notes. I realized, quickly, that I wanted to make a film based on *The Last Temptation of Christ*» (Scorsese, 2005: 229).

¹⁴ «When I read the Kazantzakis novel, with its magnificent language and its restlessly probing spirit –with that tone, at once so frank and so tender– I felt that I'd found another way of approaching Christ. Not to work from the Gospels, but from a novel that attempted to pinpoint the key conflict of his short life: Where did

podría convertirse según el italoamericano en una cinta más accesible al público en general, además de servirle de manera personal «para replantear sus habituales obsesiones en torno a la culpa y la redención, para definitivamente exorcizar sus demonios personales en torno a la religión» (Monterde, 2000: 354). De hecho, según el propio Scorsese, había encontrado en la novela de Kazantzakis la conexión entre su presente y el que vivió Jesús, una manera de unión entre el Mesías y el mundo actual; su idea era que, de haberse manifestado en nuestro tiempo, estaría entre los oprimidos y los pobres, e intentaría llamar la atención sobre las miserias y las injusticias de nuestro mundo, lo cual generaría el rechazo e incluso la mofa de muchos, así como el propio sufrimiento de Jesús¹⁵. Esta idea de un Jesús moderno y cercano a quienes sufren entronca con esos sentimientos de culpa y redención mostrados por muchos de los personajes protagonistas de las películas de Scorsese.

4. DE LA NOVELA A LA PANTALLA: *LA ÚLTIMA TENTACIÓN DE CRISTO*

A pesar de la atracción inmediata que la novela produjo en Scorsese, el proyecto de *La última tentación de Cristo* (*The Last Temptation of Christ*) no comenzó a tomar forma hasta unos diez años después de que Hershey se la mostrara por primera vez. Para empezar, en 1981 el cineasta neoyorquino escogió como intermediario entre Kazantzakis y su película al guionista Paul Schrader¹⁶. Y en 1983 la productora Paramount parecía decidida a financiarlo, en principio con un presupuesto de doce millones de dólares y un calendario de trabajo de tres meses. Pero cuando el productor Irwin Winkler solicitó aumentar el presupuesto y el tiempo de rodaje debido a las complicaciones lógicas por las localizaciones previstas en exteriores de Israel, la Paramount canceló el proyecto de la peor manera posible, solo una semana antes del comienzo del rodaje y con mucho trabajo de

his humanity end and his divinity begin? Kazantzakis understood something that few have ever understood as keenly in a work of art, be it a novel or a film. He understood that Jesus must have felt as much of an obligation toward his own humanity—an obligation to fulfill his life as a man, in the way we all feel it—as he did toward his divinity» (Scorsese, 2005: 229).

¹⁵ «I had always thought that if Jesus had returned to walk among us, he would be living with the hookers, the junkies, the bag ladies. He would be trying to set the world aright, one soul at a time. And it's certain that many among us would be laughing at him. Scorning him. We would be upset that someone was calling attention to the misery around us, insisting that we not look away. And he would be suffering.

I found this longing to make a connection between our present and Jesus' present, to make us one with him and make him one with us, in Kazantzakis's novel» (Scorsese, 2005: 230).

¹⁶ Schrader ya había asombrado al mundo cinematográfico con sus desgarradores textos para Scorsese en *Taxi Driver* (1976) y *Toro Salvaje* (*Raging Bull*, 1980) y con posterioridad trabajaría por última vez a sus órdenes en *Al límite* (*Bringing out the dead*, 1999).

preproducción ya realizado, como decorados y vestuario¹⁷. Pero, además de las razones logísticas o económicas de la cancelación, la Paramount ya se había visto presionada por diversas organizaciones religiosas cristianas, que habían iniciado una campaña previa de desprestigio por el supuesto contenido blasfemo de la novela de Kazantzakis (Sotinel, 2010: 47; Monterde, 2000: 346). De hecho, las reticencias morales vinieron a sumarse a los condicionantes económicos de un poderoso exhibidor cinematográfico para terminar de enterrar el proyecto:

Pero de todas maneras, la chispa definitiva que hizo explotar el asunto fue la actitud de Salah Hassanein, un personaje medio egipcio y medio protestante [...], director de la cadena de salas cinematográficas *United Artists Theatres* en toda la zona de la costa Este; fue él quien avisó [...] de que no proyectaría el film de Scorsese bajo ningún concepto y que tampoco se emitiría por la *HBO*. Mucho más que las cartas de los moralistas, esa amenaza de *boicot* a la película [...] significaba el peligro de que se extendiese a otras áreas mucho más intolerantes todavía que la costa Este (Monterde, 2000: 347).

Si tenemos en cuenta que un porcentaje enorme de las producciones de Hollywood se apoyan en predicciones económicas, no es de extrañar la cancelación por parte de Paramount, pero Scorsese no abandonó la esperanza en poder realizarla. La posibilidad se planteó en el Festival de Cannes de 1986, donde su película *¡Jo, qué noche!* le valió ganar el premio al Mejor Director. Allí diversas personalidades políticas y de la industria cinematográfica le propusieron retomar el proyecto con rodaje en Egipto y un presupuesto contenido de cinco millones de dólares, pero el hecho de que uno de estos personajes fuera el ministro de cultura francés Jack Lang provocó el escándalo:

diversos grupos católicos de presión europeos protestaron ante Lang por su apoyo a un proyecto considerado «blasfemo», y más teniendo en cuenta que apenas un año antes medio mundo se había visto enfrascado en otra polémica de esta índole por culpa de un film francés, el famoso *Yo te saludo, María* (*Je vous salue, Marie*, 1984), del prestigioso Jean-Luc Godard, el cual hasta llegó a ser objeto de una condena papal. La gota que colmó el vaso fue la solemne protesta del cardenal Lustiger, arzobispo de París, contra el presidente de la república François Mitterrand, alertándole de las consecuencias del uso de dinero público en un proyecto basado en un texto subversivo como la novela de Nikos Kazantzakis. Otros intentos de

¹⁷ El vestuario fue aprovechado parcialmente para la película *Rey David* (*King David*, Bruce Beresford, 1985). Para el papel protagonista, rechazado por Robert De Niro al coincidirle con el rodaje de *Érase una vez en América* (*Once upon a time in America*, Sergio Leone, 1984), se habían barajado nombres como Christopher Walken, Eric Roberts y Aidan Quinn (Sotinel, 2010: 47; Fernández Valentí, 2008: 70; Monterde, 2000: 345).

Kazantzakis y Scorsese, dos autores frente a la controversia

poner en pie *La última tentación de Cristo* en Rusia o Grecia también fracasaron (Fernández Valentí, 2008: 74).

Después de haberse embarcado en un largometraje de encargo, *El color del dinero* (*The Color of Money*, 1986), a principios de 1987 Scorsese vuelve a la carga con *La última tentación de Cristo* y, con la mediación de su nuevo agente Michael Ovitz, consigue que sea viable a través de la productora Universal, si bien con unas condiciones mucho más modestas que las inicialmente propuestas en 1983 a Paramount: la mitad de presupuesto, calendario de dos meses, rodaje en Marruecos y papel protagonista para Willem Dafoe. En cualquier caso, Scorsese, después de todos los avatares sufridos durante 4 años, se sumerge por fin en su soñada adaptación de la novela de Kazantzakis, que comienza su rodaje en septiembre de 1987 (Sotinel, 2010: 51; Fernández Valentí, 2008: 82) en diversas localizaciones marroquíes, como Oumnast, Mequinez, el sitio arqueológico de Volubilis, las colinas de Azron y el valle del Itlo en la cordillera del Atlas (Monterde, 2000: 350). La elección de estas localizaciones reales podría ser considerada una influencia en Scorsese de las varias ocasiones en las que Pasolini ambientó sus películas con gran naturalismo en ruinas o ilustres monumentos¹⁸. Al igual que Pasolini conseguía aportar un extraño naturalismo rodando en lugares ya decadentes y despoblados para representar el pasado, Scorsese creó una puesta en escena muy acertada en cuanto a sobriedad y naturalidad, consiguiendo ser muy convincente al recrear la Palestina de tiempos de Cristo de una forma alejada de otros retratos bíblicos más idealizados. De hecho, una de las grandes peculiaridades de la película es que rezuma un sabor mucho más árabe o beréber que judío, algo que va más allá de paisajes y localizaciones para dejarse ver también en los figurantes y sus ropajes, e incluso en algunas ceremonias sociales o religiosas que aparecen a lo largo del metraje, como la escena de las bodas de Caná. El contenido presupuesto no fue obstáculo para un equipo de rodaje henchido de pasión y fe en el mismo, lo que derivó en todo tipo de sacrificios, como movilizar a los 135 figurantes disponibles para todas las escenas, usar a cinco especialistas como todos los soldados romanos o que Barbara Hershey se hiciera y repasara personalmente los tatuajes que mostraba su personaje de Magdalena (Fernández Valentí, 2008: 82). Las localizaciones, los decorados, el vestuario, las interpretaciones, los figurantes... El conjunto es extremadamente naturalista, y solo hay algún momento puntual de

¹⁸ Aparte de la mencionada *El Evangelio según San Mateo* (1964), rodada en el conjunto arqueológico de Matera, pueden citarse localizaciones en sitios arqueológicos o conocidos monumentos en *Edipo rey* (*Edipo re*, 1967), *Medea* (1969), *El Decamerón* (*Il Decameron*, 1971), *Los cuentos de Canterbury* (*I racconti di Canterbury*, 1972) o *Las mil y una noches* (*Il fiore delle mille e una notte*, 1974).

carácter onírico-fantástico que requirió de efectos visuales, como el león que se le aparece a Jesús en el retiro del desierto¹⁹.

En relación con la puesta en escena hay que mencionar la excepcional fotografía de Michael Ballhaus (1935-2017), veterano de la televisión y el cine alemán que posteriormente se afincó en Estados Unidos²⁰. Ballhaus marca grandes contrastes entre unos exteriores muy luminosos y unos interiores y escenas nocturnas que cuentan con una iluminación artificial muy forzada y efectista. La cámara es muy dinámica en sus movimientos, aportando por ejemplo, como en otras películas de Scorsese, una de sus reconocibles marcas de autor, el uso de la cámara lenta para añadir intensidad y emoción. Además, aparecen algunos *zooms* rápidos para acercarse a la cara y los gestos de Jesús; también algunos movimientos de cámara que dan lugar a planos de gran belleza, como el movimiento de vertical a horizontal en la crucifixión; y, en definitiva, planos realmente impresionantes, algunos de ellos con enorme emotividad, como al final del metraje cuando Magdalena lava las heridas de Jesús, o cuando este, ya anciano, yace en un tálamo y el plano rememora la célebre obra pictórica del *Cristo muerto* de Mantegna (con los pies en primer plano). Por cierto, el abultado metraje de la cinta (163 minutos) no llega a hacerse pesado y mantiene ritmo en todo momento, algo que sin duda hay que agradecer en gran medida a la novela de Kazantzakis, pero también a la maestría en el montaje de la ilustre editora de Thelma Schoonmaker, fiel compañera de Scorsese en su carrera²¹.

En el reparto hay tres nombres que destacan por encima de los demás y cuyos papeles tienen mayor peso en la narración. Para empezar, Willem Dafoe, un actor que por entonces estaba comenzando una carrera que con el tiempo le ha consolidado como un nombre ilustre del cine mundial, fue el recurso final de Scorsese para interpretar a Cristo²²; su poderosa

¹⁹ Los efectos corrieron a cargo de Industrial Light & Magic, la empresa creada por George Lucas para desarrollar los efectos de la saga original de *Star Wars*, y que después serviría a innumerables películas (Fernández Valentí, 2008: 87).

²⁰ Su colaboración con Scorsese comienza en *¡Jo, qué noche!* (1985) y se desarrolla después en otros títulos del italoamericano.

²¹ Schoonmaker comenzó a trabajar con Scorsese en su ópera prima, *¿Quién llama a mi puerta?*, y ha mantenido esta colaboración en casi toda su carrera en cine y televisión, con cerca de una treintena de títulos del italoamericano editados por ella. Su trabajo le ha granjeado un reconocimiento que se ha traducido hasta ahora, por ejemplo, en la consecución de tres premios Oscar al Mejor Montaje, por *Toro Salvaje* (*Raging Bull*, 1980), *El aviador* (*The Aviator*, 2004) e *Infiltrados* (*The Departed*, 2006).

²² Dafoe sustituía como protagonista al preferido de Scorsese, el por entonces todavía prometedor Aidan Quinn, que declinó al coincidirle con el rodaje de *Crusoe* (C. Deschanel, 1988). Sus papeles de traficante de droga en *Vivir y morir en Los Ángeles* (*To Live and Die in L.A.*, William Friedkin, 1985) y del sargento Elias en *Platoon* (Oliver Stone, 1986) impresionaron a Scorsese y precipitaron su decisión (Monterde, 2000: 351; Sotinel, 2010: 51).

interpretación reúne un espectacular despliegue de diferentes gestos, sentimientos y estados de ánimo realizados con maestría. Junto a él, otro actor muy prolífico y de innegable calidad, Harvey Keitel, descubierto precisamente por Scorsese en su ópera prima y convertido en su primer actor fetiche, presente en la mayoría de sus primeras películas como director; su papel de Judas está lleno de rabia y ansiedad. El tercer nombre destacado es el de Barbara Hershey en su segundo y último papel con Scorsese, muchos años después de haber protagonizado *El tren de Bertha*, pero permaneciendo lógicamente en el *casting* cuando el director abordó finalmente la producción, lo cual no es de extrañar al haber sido ella quien le mostró la novela de Kazantzakis; su sensual interpretación de María Magdalena, rebosante de potentes sentimientos contrapuestos llevados con solvencia y credibilidad, fue uno de los elementos más polémicos de la película. Aparte de estos tres personajes principales, cabe citar también a Verna Bloom (1938-2019)²³ como María, madre de Jesús; al ya veterano cineasta Irvin Kershner (1923-2010)²⁴, que debutaba como actor en esta película con su pequeño papel de Zebedeo; al prolífico actor Harry Dean Stanton (1926-2017), con su papel de Saulo, convertido en Pablo al final de la cinta; a David Bowie (1947-2016) en una de sus apariciones en la gran pantalla, en esta ocasión con el fugaz papel de Poncio Pilatos²⁵; y al propio Scorsese, que realizaba uno de sus típicos cameos como el sacerdote Elías (sin que se le viera el rostro) en un *flashback* narrado por Jesús.

Otra de las grandes bazas de la película es la excelente banda sonora compuesta por Peter Gabriel para la ocasión, uniendo tradición y modernidad para conseguir crear una atmósfera de otra época y casi de otra realidad²⁶. La música tiene un potente acento africano y árabe, con predominancia de instrumentos de percusión y de cuerda, acompañados perfectamente por algunos coros y las voces de ilustres cantantes como el senegalés Youssou N'Dour o la del pakistaní Nusrat Fateh Ali Khan. La propia banda sonora sería desarrollada durante meses tras el estreno de la película y finalmente editada en 1989 con el título de *Passion*, convirtiéndose en la segunda banda sonora de Gabriel y su octavo disco en solitario. De hecho, su edición constituye un hito en lo que conocemos como *world music* o músicas del mundo, ya que consiguió que una música y

²³ Quien ya apareció en un pequeño papel a las órdenes de Scorsese en *¡Jo, qué noche!* (1985).

²⁴ Cuyo título más conocido como director es *El imperio contraataca* (*Star Wars: Episode V - The Empire Strikes Back*, 1980).

²⁵ Bowie sustituyó en el papel a Sting, que no pudo rodar por problemas de agenda personal. En cualquier caso, Bowie rodó todos sus planos en un solo día (Monterde, 2000: 351).

²⁶ «La música orientalizante de Peter Gabriel ayuda a construir toda la variedad de atmósferas y ambientes con una gama que va de lo fúnebre a lo dionisiaco y de lo terrenal a lo visionario» (Solomon, 2002: 211).

unos artistas hasta entonces casi desconocidos para el público occidental fueran abriéndose paso a nivel planetario más allá de sus lugares de origen.

Con *La última tentación de Cristo*, Scorsese marcaba un nuevo hito en la prolífica, variada y constante tradición de producciones religiosas que han representado a Cristo:

La práctica totalidad se ha movido entre la devoción sincera y la gran superproducción, entre directores que querían manifestar su fe y productores que aplicaban a esas historias un estricto sentido comercial. Lo cierto es que la figura de Jesús atrajo desde muy pronto a los pioneros del cine, como Lumière y Méliès, y ha seguido fascinando a los cineastas más diversos a lo largo de los años (Méndiz, 2009: 42).

Si en los primeros años del Cine, durante la etapa silente, diversas producciones crearon los primeros estereotipos de la representación cinematográfica de Cristo²⁷, a mediados del siglo XX encontramos las que podrían considerarse como películas clásicas, que formalizan definitivamente la imagen canónica del Cristo cinematográfico, caracterizada por gran solemnidad y una imagen idealizada, mostrándolo incluso en algunas ocasiones de manera indirecta o fugaz²⁸. Pero la película de Scorsese es más deudora de una serie de producciones desde mediados de la década de 1960 que mostraron un marcado carácter personal (en ocasiones heterodoxo) y en las que se empezó a incidir en una imagen más humana de Cristo. Como ya se ha referido, es clara la influencia en *La última tentación de Cristo* de *El evangelio según san Mateo* de Pasolini, en especial la naturalidad y humanidad del personaje de Cristo encarnado por el español Enrique Irazoqui. Un cinéfilo empedernido como Scorsese pudo también tener en cuenta la libre (y polémica) aproximación a la figura de Cristo a través de diversas herejías de los inicios del cristianismo en *La Vía Láctea* (*La Voie lactée*, Luis Buñuel, 1969), así como el gran impacto del

²⁷ Entre otras, *La Vie et la Passion de Jésus-Christ* (Georges Hatot y Louis Lumière, 1897), *Del pesebre a la cruz* (*From the Manger to the Cross*, Sidney Olcott, 1912), *Christus* (Giulio Antamoro, 1916), *Intolerance* (David Wark Griffith, 1916), *Páginas del Libro de Satán* (*Blade of Satans Bog*, Carl Theodor Dreyer, 1920), *Ben-Hur* (*Ben-Hur: a tale of the Christ*, Fred Niblo, 1925) o *El rey de reyes* (*The King of Kings*, Cecil B. DeMille, 1927).

²⁸ Pueden destacarse *Gólgota* (*Golgotha*, Julien Duvivier, 1935), *El mártir del calvario* (Miguel Morayta, 1952), *La túnica sagrada* (*The Robe*, Henry Koster, 1953), *El beso de Judas* (Rafael Gil, 1954), *Ben-Hur* (William Wyler, 1959), *Rey de Reyes* (*King of Kings*, Nicholas Ray, 1961) o *La historia más grande jamás contada* (*The Greatest Story ever told*, George Stevens, 1965). A pesar de ser más tardía y televisiva, otra de las obras audiovisuales canónicas en cuanto a la imagen idealizada de Cristo es la miniserie *Jesús de Nazaret* (*Jesus of Nazareth / Gesù di Nazareth*, Franco Zeffirelli, 1977); de hecho, la imagen del actor Robert Powell como Cristo sirvió de modelo desde entonces para multitud de representaciones sacras de la Iglesia católica (por ejemplo, estampas impresas).

musical *Jesucristo Superstar* (*Jesus Christ Superstar*, Norman Jewison, 1973)²⁹. Con posterioridad a su estreno, el retrato humano y natural de la figura de Jesús en *La última tentación de Cristo* ha podido ejercer cierta influencia en producciones cinematográficas de contenido cristológico del nuevo milenio³⁰, que han venido a sumarse al renacimiento del interés en películas ambientadas en la Antigüedad desatado a partir del éxito de *Gladiator* (Ridley Scott, 2000)³¹.

Antes de que su película fuera estrenada, Scorsese esperaba por lógica (y por desgracia) cierta oposición por tratar un tema religioso y ciertas ideas sobre Dios. Pero la llegada a pantallas de todo el mundo a partir del verano de 1988 dio lugar a una ola de rechazo y de protestas por su contenido herético o blasfemo que desbordó las expectativas iniciales. La polémica generada tenía que ver no solo con la visión de Jesús que tenía Kazantzakis, sino también con el guion de Schrader, con el conjunto de la película (sobre todo algunos pasajes puntuales) y con la interpretación de Willem Dafoe. Hubo quienes dijeron que la película era más sacrílega aún que el libro de Kazantzakis, aunque en realidad la novela sea más larga y pormenorizada. Las reacciones negativas no se hicieron esperar:

Hubo de todo: desde públicas condenas de la película por parte de relevantes figuras religiosas como el Papa Juan Pablo II o la Madre Teresa de Calcuta, hasta pintorescas anécdotas como la protagonizada por Bill Bright, un predicador evangélico presidente de la Cruzada por Cristo (sic) que ofreció pagar 10 millones a Universal a cambio de todas las copias y negativos del film para luego destruirlos (Fernández Valentí, 2008: 83).

Esta última reacción provocó el efecto contrario y aumentó la popularidad de la cinta en Estados Unidos, ya que la productora Universal

²⁹ Años antes del estreno de *La última tentación de Cristo*, dos comedias bastante conocidas se aproximaron a la figura de Cristo, aunque es difícil discernir si ejercieron alguna influencia en la cinta de Scorsese. Una es *La vida de Brian* (*Life of Brian*, Terry Jones, 1979), parodia de argumento paralelo a la Pasión creada por el grupo humorístico británico Monty Python, que causó gran revuelo en diversos sectores religiosos (y no únicamente cristianos), a pesar de tratar con respeto a Jesús, mientras se centraba en su vecino de pesebre Brian Cohen, encarnado por Graham Chapman. La otra es la parodia histórica *La loca historia del Mundo* (*History of the World, Part I*, Mel Brooks, 1981), en la que John Hurt interpretaba a Cristo en una Última Cena bastante peculiar.

³⁰ Hasta la fecha pueden citarse *La Pasión de Cristo* (*The Passion of the Christ*, Mel Gibson, 2004), *Últimos días en el desierto* (*Last Days in the Desert*, Rodrigo García, 2015), *Ben-Hur* (Timur Bekmambetov, 2016), *Resucitado* (*Risen*, Kevin Reynolds, 2016) o *María Magdalena* (*Mary Magdalene*, Garth Davis, 2018). Otro ejemplo mucho más modesto (y con escaso éxito de público y crítica) es la película española *El Discípulo* (*The Disciple*, Emilio Ruiz Barrachina, 2010), en la que un Jesús heterodoxo es despojado de sus aspectos divinos, pero desde una «ideología anticristiana» y con «falsas pretensiones historicistas» (Contreras Guerrero, 2012).

³¹ Para conocer más sobre el “efecto *Gladiator*”, véase Aguado Cantabrana, 2020.

utilizó la prensa para denunciar la oferta de Bright como una coerción de la libertad³². Más allá de las fronteras estadounidenses hubo reacciones a la película de lo más variopinto, incluyendo fuertes rechazos.

La puesta de largo internacional tuvo lugar en el Festival de Venecia de 1988, con un pase fuera de competición el 7 de septiembre que provocó protestas previas de colectivos religiosos y tuvo que pasar por la justicia antes de decidirse finalmente, llegando incluso a pasar por los tribunales la decisión de su proyección (Lindlof, 2008: 286-287). Pero quizá el mayor rechazo que sufrió la película en el Festival vino por parte de Franco Zeffirelli³³, quien «retiró su película *El joven Toscanini* del Festival de Venecia porque se había incluido en su programa la película “totalmente trastornada” de Scorsese» (Solomon, 2002: 210), y llegó a verter duras e injustas acusaciones antisemitas contra la película, sorprendentes si tenemos en cuenta que Scorsese era, como ya se ha comentado, católico practicante (Lindlof, 2008: 286-287). En cualquier caso, la proyección pudo llevarse a cabo sin muchas complicaciones con la presencia de Scorsese y parte del equipo y, de hecho, hubo que realizar pases complementarios a lo largo del festival para acomodar a todos los interesados, mientras que las exhibiciones comerciales en Italia dejaron un resultado muy exitoso (Lindlof, 2008: 287-288).

El Reino Unido había sido el primer país europeo con proyecciones comerciales de la película de Scorsese, y las noticias sobre la controversia al otro lado del Atlántico provocaron reacciones dispares, desde el rechazo y el boicot (prohibición de los carteles de la película en el metro londinense, amenazas de bomba y personales a los distribuidores) a editoriales en prensa censurando la intromisión religiosa en la exhibición y, finalmente, un resultado muy positivo en taquilla (Lindlof, 2008: 289-291). En Francia las cosas fueron más exageradas, y el rechazo proveniente de diversos sectores religiosos se materializó en una ola de intolerancia con resultados trágicos:

su estreno comercial tuvo lugar en París el 28 de agosto. Lanzada en 17 salas, el 19 de septiembre *solo* permanecía en dos salas, no a causa del fracaso comercial, sino por el miedo de los exhibidores ante la extraordinariamente virulenta campaña también desatada en Francia, sobre todo a partir de la condena pública pronunciada el 3 de septiembre por parte del arzobispo de París, monseñor Lustiger, y del presidente de la Conferencia Episcopal, monseñor Decourtray, que por supuesto no habían visto la película [...]. Las consecuencias llegaron cuando el 22 de ese mismo mes era incendiado uno de los dos cines resistentes, el *Saint-Michel*, causando trece heridos, o con la bomba incendiaria colocada en un cine de Besançon, además de la violencia desencadenada en lugares como

³² «La respuesta de Universal Pictures fue la publicación en la prensa de una página entera de publicidad del film en la que se decía que la libertad de pensamiento no estaba a la venta» (Vilela Gallego, 2015: 70).

³³ Director de la miniserie televisiva de 1977 *Jesús de Nazaret* (citada en nota 28).

Kazantzakis y Scorsese, dos autores frente a la controversia

Lyon, Laval, Rennes, Avignon, Angers, Poitiers, Nantes, Lille, etc. Finalmente, una granada lacrimógena lanzada en el *Miramar-Montparnasse* provocaba la muerte por asfixia de un espectador (Monterde, 2000: 353)³⁴.

A España llegó en octubre de 1988 y las protestas previas no se convirtieron en graves incidentes en el momento del estreno, pero sí hubo manifestaciones religiosas y amenazas³⁵. A pesar de las protestas, el resultado final de taquilla en las salas españolas fue más que satisfactorio y cercano al éxito de la película en Italia³⁶.

En cualquier caso, más allá de todas estas reacciones negativas, no hay que dejar de mencionar que, a pesar del ajustado resultado comercial, con pocas ganancias frente a su inversión, la película causó un gran impacto en todo el mundo y el nombre de Scorsese recibió un gran impulso, sin olvidar que llegaría a ser nominado en la categoría de Mejor Director para los Premios Oscar celebrados en 1989:

Poco importa que, al final, *La última tentación de Cristo* no fuera un gran triunfo taquillero, primero porque era muy difícil que lo fuera, y segundo porque aún sin serlo logró convertirse en la producción cinematográfica más comentada de la temporada. [...] acabó siendo más un triunfo personal que económico, pero benefició enormemente a Scorsese, quien vio aumentar su prestigio y empezaron a lloverle ofertas laborales (Fernández Valentí, 2008: 88).

En el resto de Europa y en los demás continentes las reacciones fueron muy dispares, desde estrenos sin incidentes a problemas con la calificación, pasando por la retirada de cartelera, las especificaciones en cartelera y salas de proyección, e incluso la prohibición; de hecho, habría que esperar muchos años para su estreno en países como Sudáfrica (1998) o Chile (2001) (Lindlof, 2008: 295-299).

5. ENTRE LA NOVELA Y LA PANTALLA: LA ADAPTACIÓN

Scorsese se convirtió en el tercer cineasta que adaptaba a la gran pantalla una novela de Nikos Kazantzakis, después de que Jules Dassin

³⁴ Para más información sobre la polémica en Francia, véase Lindlof (2008: 291-295).

³⁵ «La película *La última tentación de Cristo*, de Martin Scorsese, que desde su rodaje y estreno está provocando la protesta y brotes de violencia, se presentó ayer en varias capitales españolas sin que, al cierre de esta edición, se hubieran producido incidentes de consideración. Grupos reducidos de personas se han manifestado con rezos, produciéndose pintadas y amenazas. Algunos empresarios de las salas contrataron guardas jurados y la policía mantuvo una especial vigilancia» (Anónimo, 1988).

³⁶ «Of all the countries that allowed the picture to be shown, only Spain –another solidly Roman Catholic nation– had as large a box-office result» (Lindlof, 2008: 288).

hiciera lo propio con *Cristo de nuevo crucificado* en su película *El que debe morir* (*Celui qui doit mourir*, 1957)³⁷ y Michael Cacoyannis a partir de *Vida y hechos de Alexis Sorbás* con su *Zorba el Griego* (*Zorba the Greek*, 1964)³⁸. Con posterioridad, Yannis Smaragdís ha continuado la senda con su película *Kazantzakis* (2017) partiendo de *Informe al Greco*³⁹.

La película de Scorsese intentó seguir las líneas generales del texto de Kazantzakis, ya de por sí largo y de gran densidad narrativa. Paul Schrader consiguió que las 600 páginas de la novela se quedaran reducidas a 90 de guion en solo cuatro meses, y posteriormente fue asistido por el crítico y guionista Jay Cocks⁴⁰ durante otros ocho meses para revisarlo hasta conseguir una versión definitiva (Monterde, 2000: 345). A pesar de tener que obviar o resumir algunos pasajes del texto original y de la mencionada maestría de Thelma Schoonmaker en la sala de montaje, por fuerza el metraje debió ser extenso, por encima de las dos horas y media⁴¹.

Antes de los títulos de crédito iniciales, ya hay dos mensajes directos sobre la adaptación de la obra de Kazantzakis. El primero es la reproducción parcial del inicio del prólogo de la novela, obra del propio Kazantzakis, mediante un texto en movimiento:

The dual substance of Christ - the yearning, so human, so superhuman, of man to attain God... has always been a deep inscrutable mystery to me. My principle anguish and source of all my joys and sorrows from my youth onward has been the incessant, merciless battle between the spirit and the flesh... and my soul is the arena where these two armies have clashed and met⁴².

El segundo, visible cuando desaparece el texto anterior, es una advertencia sobre esa fuente en la que se basa el guion: «This film is not based upon the Gospels but upon this fictional exploration of the eternal

³⁷ Véase en este mismo monográfico el artículo de López Jimeno.

³⁸ Véase en este mismo monográfico el artículo de Valverde García.

³⁹ Véase en este mismo monográfico el artículo de González Vaquerizo.

⁴⁰ Con posterioridad, Cocks realizaría a las órdenes de Scorsese los guiones de *La edad de la inocencia* (*The Age of Innocence*, 1993), *Gangs of New York* (2002) y, en coescritura con el cineasta neoyorquino, *Silencio* (*Silence*, 2016).

⁴¹ De haber sido más cercanos a la densidad de la novela, la duración habría sido escandalosamente larga. En cualquier caso, no olvidemos que las películas sobre la figura de Jesús de Nazaret tampoco han sido precisamente cortas por norma general.

⁴² «La doble sustancia de Cristo, el anhelo del hombre, tan humano, tan sobrehumano, de llegar hasta Dios... ha sido siempre para mí un misterio profundo e insondable. Desde mi juventud, mi angustia primera, la fuente de todas mis alegrías y de todos mis desasosiegos, ha sido la lucha incesante y despiadada entre el espíritu y la carne... y mi alma era el campo de batalla donde estos dos ejércitos en conflicto se enfrentaban y se unían» (tomado de la película, traducción según Kazantzakis, 2015: 127).

spiritual conflict»⁴³. Ninguno de estos dos textos se antoja gratuito, sino que ambos parecen necesarias justificaciones de la película, relacionadas directamente con la polémica previa.

La apuesta personal de Scorsese⁴⁴ y de Schrader por expresar de manera libre y valiente sus reflexiones religiosas y sus dudas frente al discurso oficial de la Iglesia⁴⁵ encontró acomodo en la novela de Kazantzakis y en su adaptación:

dentro de su carrera, supone el punto culminante de sus inquietudes de índole religioso, respecto a las cuales lleva a cabo una especie de ajuste de cuentas prácticamente definitivo, contando para ello con la inestimable colaboración en el guión de Paul Schrader, otro cineasta, recordemos, con el que coincide en gran medida en su obsesión por los conflictos morales y éticos de sus personajes. No es de extrañar que se sintieran muy identificados tanto con la trama como sobre todo el espíritu redentor y purificador que anida en el seno de la novela original de Kazantzakis, la cual adaptan con bastante fidelidad, probablemente porque ambos se reconocen en ella (Fernández Valentí, 2008: 85).

Ambos demostraban así que, para expresar su visión cristológica libre, no tenían por qué basar el argumento directamente en los Evangelios, sino aprovechar la peculiar parábola evangélica contenida en la novela de Kazantzakis:

Scorsese y Schrader no pretendían convertir la película en un púlpito desde el cual lanzar una airada prédica sobre la figura de Cristo, sino usar una historia sobradamente conocida que, por su carácter de icono de la cultura universal, era perfecta para plasmar en ella sus obsesiones, con la misma libertad con que lo hizo Pasolini desde una heterodoxia de la cual Scorsese bebe abundantemente (Fernández Valentí, 2008: 86).

La poderosa interpretación de Willem Dafoe como Jesús de Nazaret capta en gran medida la dualidad y el camino ascendente del personaje que proponía Kazantzakis en la novela. Su faceta humana y terrenal toma forma a través de sus imperfecciones, dudas y miedos, de la constatación de que no es infalible y de las dificultades para reconocer su propia misión e incluso que le sigan. En su camino hacia la divinidad encontrará obstáculos tanto terrenales como espirituales, y poco a poco irá adquiriendo un halo

⁴³ «Esta película no se basa en los Evangelios, sino en esta exploración ficticia del eterno conflicto espiritual» (tomado de la película, traducción propia).

⁴⁴ Monterde afirma que se trata del «film que atañe más personalmente a Scorsese de cuantos ha rodado, lo cual no significa de forma necesaria que deba ser el mejor de entre los suyos» (2000: 359).

⁴⁵ *La última tentación de Cristo* «demuestra gran valentía y honradez al plantearse una serie de preguntas y objeciones perfectamente lógicas en cualquier persona de formación cristiana que no vaya por la vida con las cómodas anteojeras de la infalibilidad papal» (España, 2009: 410).

menos físico, más etéreo. Si la mayoría de producciones sobre la figura de Cristo anteriores a la de Scorsese lo habían tratado como un personaje que permanecía en un espacio sagrado solo visible desde un punto de vista externo, el director neoyorquino conseguía superar este tabú mediante la adaptación de la novela de Kazantzakis, aportando al espectador acceso directo a los pensamientos y emociones de Jesús, mostrándolo como un personaje completo, con sus sufrimientos, sus dudas y su evolución a lo largo del metraje⁴⁶. Scorsese quería explorar la plena humanidad de Jesús mostrando sus dificultades para resistir a la tentación, así como las dudas sobre su verdadera identidad y su propósito, y para ello la novela de Kazantzakis le iba como anillo al dedo⁴⁷.

El otro personaje capital es Judas, interpretado en la película de manera rabiosa y ansiosa por Harvey Keitel, cercano en emociones al personaje de la novela, aunque evidentemente con mucho menor desarrollo. El temible zelote es enviado a matar a Jesús, pero las dudas ante el sufrimiento del carpintero le llevan a perdonarlo y decidir seguirlo de cerca para comprobar si realmente es el ansiado Mesías que debía liberar a los judíos de la dominación romana. Judas irá poco a poco descubriendo el poder que va creciendo y mutando en Jesús, pasando desde el rechazo inicial (de raíz política sobre todo) a tomarlo como maestro e incluso convertirse en su apoyo más cercano y, en definitiva, en el agente más importante de la Pasión⁴⁸. La evolución de Judas a lo largo del relato va casi paralela a la de Jesús, pero ambos definen dos líneas que se van acercando y alejando en la narración, con momentos de gran entendimiento y otros de total incomprensión. El retrato de este personaje se aleja de la tradición cristiana canónica y recibe influencia del texto apócrifo del *Evangelio de Judas*, que precisamente lo considera al discípulo más importante y allegado a Jesús, al que solo traicionaría siguiendo el designio expreso de su maestro. El personaje también se ve influido de manera directa por el propio pensamiento de Kazantzakis, que sí creía en Cristo, pero no en la institución de la Iglesia; por ello en la

⁴⁶ «Prior films had treated the Christ like a sacred object that could be seen and experienced only from an external point of view, while his consciousness remained an inaccessible sacred space. Scorsese violated this taboo by giving viewers direct access to Jesus' thoughts and emotions. The result is a depiction of the incarnate Christ as a fully round character who struggles, doubts, and evolves over the course of the film» (Burnette-Bletsch, 2019: 153).

⁴⁷ «For such a Jesus, ordinary human temptations would present no challenge at all. Scorsese wanted to explore the Savior's full humanity by showing him struggle to resist temptation and experience uncertainty over his identity and purpose. This is what drew him to Kazantzakis's novel as source material » (Burnette-Bletsch, 2019: 158).

⁴⁸ «Lejos de cualquier identidad traicionera, Judas será el garante del itinerario redentor de Cristo, cuando menos en su dimensión religiosa ya que no en la política, en la liberación del pueblo judío que sería su máximo anhelo» (Monterde, 2000: 366).

novela Judas se enfrenta a los discípulos de Jesús de manera vehemente, incluso mofándose de ellos, presentándolos como personas dubitativas y timoratas, y consiguiendo así de manera indirecta atacar a uno de los cimientos de la institución eclesiástica. Si hablamos de personajes poco canónicos, hay que detenerse en el de Magdalena, que tiene mayor entidad y presencia en el libro, pero también tiene su importancia en la producción de Scorsese. Si en la novela se considera que es una prima de Jesús⁴⁹, en la película no hace falta más que mencionar un supuesto romance de juventud, del cual ella habría salido muy dolida por haber sido rechazada y ver que Jesús escogía seguir los designios divinos. La interpretación del personaje por Barbara Hershey cerraba el círculo en torno a la relación de Scorsese con Kazantzakis, y su polémico papel está correctamente dibujado respecto a la idea de carnalidad y sexo creada por el escritor cretense (Vilela Gallego, 2015: 94-97).

El guion intenta no alejarse del texto de Kazantzakis y para el propio Scorsese el resultado fue muy respetuoso con él, a pesar de todas las dificultades por las que pasó la producción, la postproducción y tras el escándalo posterior al estreno⁵⁰. Pero, a pesar de esta pretendida (y patente) cercanía, en la película existen algunos cambios, omisiones o reducciones⁵¹, decisiones lógicas si tenemos en cuenta la densidad y dimensión de la novela, inviable de adaptar al pie de la letra (y con un metraje de varias horas) para una producción cinematográfica. Por ejemplo, en la novela aparecen los personajes de José (padre de Jesús, parálítico por el impacto de un rayo) y su hermano, el rabino Simeón, pero no en la película. Por su parte, María (madre de Jesús) es tratada de manera somera en la cinta de Scorsese, con un papel bastante secundario y alejado de cualquier atisbo de santidad o divinidad, mientras que en la novela contaba con mayor profundidad, mostrándose como una mujer corriente y desdichada que llega a emitir reproches a su hijo⁵². Como recurso cinematográfico impactante creado más allá del texto del cretense, puede destacarse el plano en el que Jesús, tras el retiro en el desierto, se saca el corazón del pecho y se lo ofrece a sus discípulos, «raro momento

⁴⁹ «Magdalena, la hija única del rabino, el hermano de su padre» (Kazantzakis, 2015: 159).

⁵⁰ «But in the end, despite the difficulties, not only in getting the film made but also in the uproar that followed its release; despite the fact that we were forced to go into production with a small budget and rush through the editing process—despite all those things, I think our film honored the spirit of Kazantzakis's book» (Scorsese, 2005: 230).

⁵¹ Una de las decisiones más patentes en la versión original de la película es mantener un lenguaje coloquial, una decisión de Scorsese para intentar no alejarse ni del texto de Kazantzakis ni de los Evangelios, pero hacer de los diálogos algo mundano y cercano a nuestros días (Vaquero, 2008: 248-249).

⁵² Jesús, a su vez, proclama en el Gólgota su arrepentimiento por haber sido un mal hijo para su madre.

onírico, ausente en la novela de Kazantzakis y que fue idea de Schrader» (Fernández Valentí, 2008: 87). De hecho, si hablamos de escenas o secuencias impactantes en la película que se recrean más que en la novela, no cabe duda de que el camino hacia el Gólgota y la crucifixión cumplen con este (afortunado) exceso. Ambas están desarrolladas con cuidado visual y buen acompañamiento con la música de Peter Gabriel, y en el propio momento de la crucifixión, además de los audaces movimientos de cámara, no hay que olvidar el gran realismo y cuidado en cuanto a los gestos de sufrimiento, el sudor, las heridas y la sangre⁵³, e incluso la propia postura en la cruz⁵⁴.

Pero el verdadero reto para comprender tanto la novela de Kazantzakis como la película de Scorsese llega en el pasaje que da nombre a ambas: la última tentación. No se trata de un simple golpe de efecto repentino o de un giro de guion inesperado, sino que se plantea de forma sutil, sugerente e interesante, y hasta el mismísimo final del metraje no se desvelará su verdadero significado. La escena que inicia este segmento se desarrolla silenciando el estruendo en el momento de la crucifixión, un recurso tan sencillo como efectivo para añadir un componente de extrañeza a lo que se ha desarrollado con anterioridad. El ángel de la guarda femenino quita de manera pausada los clavos que sujetan a Jesús a la cruz con sus propias manos y lo desciende mientras explica que lo está salvando con una extrañísima candidez. La escena es un lucimiento visual de la película de Scorsese, consiguiendo impactar al ampliar lo que en la novela ocupa apenas algunas líneas, con Jesús expirando al final del capítulo XXIX y despertándose en el XXX en un campo primaveral, donde se encuentra con el ángel.

A partir de entonces, el nuevo mundo que le muestra el ángel se caracteriza en la película por planos en los que se hace patente el verdor de las localizaciones de rodaje en el Atlas, que contrastan con los tonos ocres y amarillentos de los paisajes desérticos en los que se desarrolla el resto de la cinta. En esta nueva realidad Jesús puede emprender una vida humana normal cuyo primer acto es reencontrarse con Magdalena y yacer con ella (y dejarla embarazada), un pasaje de la novela y una escena en la película que sin duda pueden considerarse como de los más impactantes y alejados

⁵³ Pero siempre lejos del punto extremadamente sangriento (bordeando lo sádico o lo *gore*) al que más tarde llegó Mel Gibson con *La Pasión de Cristo* (2004).

⁵⁴ La peculiar postura que muestra Willem Dafoe en lo alto de la cruz, con las piernas flexionadas hacia un lado y la pelvis apoyada en un saliente de madera, está muy alejada de las representaciones aceptadas comúnmente en ámbitos religiosos y artísticos. Esta disposición se basa en los hallazgos arqueológicos de 1968 en la necrópolis de Fivat ha-Mivtar, en Jerusalén, en la cual, entre otros cadáveres, se encontraron los restos de un crucificado; el estudio de los mismos dio lugar a una interpretación de esta posible postura, recreada por el equipo de la película de Scorsese (García Iglesias, 1995: 27-30).

de la ortodoxia cristiana⁵⁵. Esta carnalidad entronca con el plan que María y Marta comentaron a Jesús tras volver de su retiro del desierto, el llegar a formar una familia y ser un humano más para honrar a Dios, una maniobra que no trata simplemente de subvertir uno de los mandamientos de la fe cristiana, sino que marca una extraña ruptura con el camino ascendente de Jesús hacia la divinidad que planteaba el cretense. Este camino estaba a punto de culminar con su sacrificio en la cruz, pero se interrumpe bruscamente y parece volver a la casilla de inicio, cuando Jesús era meramente el «hijo del carpintero» o, como mucho, el «hijo del hombre». Esta ruptura es por tanto una de las pruebas más claras de lo que pretendía Kazantzakis al plantear esta tentación posterior a la crucifixión, poner en duda la divinidad que iba a alcanzar Jesús, provocar incertidumbre en el lector (algo que Scorsese también consigue) y desmontar el embrollo justo al final del metraje, aclarando perfectamente que los hechos acaecidos no eran ni más ni menos que un paréntesis, un sueño en sus propias palabras. Otro momento de este pasaje que puede considerarse como heterodoxo es el de la reacción violenta de Jesús tras la muerte de Magdalena; pero se trata de otro de esos detalles igualmente al servicio del paréntesis planteado de manera bastante clara, cuando Jesús quiere blandir un hacha, tal como había hecho tras el retiro en el desierto simbólicamente contra Satanás. De hecho, el consejo del ángel de que no debe batallar a Dios, sino entregarse a María, la hermana de Lázaro, porque en realidad solo habría una mujer en el mundo⁵⁶, vuelve a demostrar esa carnalidad ficticia a la que Jesús se entrega en la última tentación, incluido el adulterio que comete después al yacer con Marta (la otra hermana de Lázaro).

Llegados a este punto, es muy difícil no extrañarse ante la propuesta de Kazantzakis (y de Scorsese), que incluso parece demasiado simple, demasiado fácil, y que se sigue desarrollando con algo tan peculiar como

⁵⁵ «El escándalo provocado por la contenida evocación de la sexualidad crística, por otra parte con una satisfacción nunca afirmada axiomáticamente sino remitida al ámbito irreal del paréntesis que significa la última tentación, se correspondería no tan sólo con la terca y herética resistencia frente a la veracidad de la naturaleza humana de Cristo, sino con el mantenimiento de un soterrado espíritu iconoclasta, especialmente vivo en el sector oriental del cristianismo, prolongado en la tradición de las iglesias reformadas y en la permanente desconfianza eclesial sobre la pregnancia del cine [...]. El rechazo a reconocer que Cristo no era un hombre mutilado o castrado se equipararía con la dificultad de asumir la capacidad funcional de sus atributos sexuales o la posibilidad de una relación sentimental con un personaje de dudosa reputación como María Magdalena, según el film empujada a la prostitución por culpa precisamente del rechazo de Cristo a satisfacer un amor originado en la infancia» (Monterde, 2000: 360).

⁵⁶ «En el mundo no hay dos mujeres, hay sólo una; una sola mujer con innumerables rostros. Y uno de estos rostros es el que viene, levántate para recibirla» (Kazantzakis, 2015: 687).

Jesús teniendo cada vez más hijos y haciéndose anciano⁵⁷. Aparece entonces la penúltima prueba de que nos encontramos en un paréntesis, cuando Jesús se encuentra con Saulo, el zelote sanguinario responsable de la muerte de Lázaro tras haber sido resucitado por el propio Jesús. Pero el zelote se ha convertido ahora en el predicador Pablo, cuyo discurso subvierte su placentera vida terrenal al predicar que era hijo de Dios y no de María, y mencionar tanto la crucifixión como la posterior resurrección que venía a redimir todos los pecados de la humanidad⁵⁸. Salta a la palestra el choque entre las esencias humana y divina de Jesús, el campo de batalla en el que el escritor cretense basaba sus intenciones a la hora de escribir la novela, y tiene lugar entonces uno de los momentos de mayor tensión de la narración, cuando Jesús muestra su indignación ante las palabras de Pablo⁵⁹ y el diálogo entre ambos se convierte en uno de los pasajes más esclarecedores sobre el pensamiento religioso de Kazantzakis. De hecho, para referirse a Jesús, el personaje de Pablo utiliza entonces por primera vez (casi al final de la novela y de la película) la palabra Cristo⁶⁰. A Pablo le es indiferente que Jesús le desmienta su crucifixión y resurrección, porque el Cristo que él predica es mucho más importante y poderoso, es una exageración interesada para salvar el mundo⁶¹. El predicador es el recurso más directo que tiene Kazantzakis en toda la novela para criticar a la institución eclesíástica, pero no a la figura de Cristo ni a Dios. El cretense concentra en Pablo todo lo que él considera negativo en la doctrina

⁵⁷ En la novela llega incluso a cambiar su nombre por el de Lázaro, algo que no aparece en la película.

⁵⁸ «Jesús el nazareno —habrás oído hablar de él— no era hijo de José y de María, era hijo de Dios. Bajó a la tierra, se encarnó como hombre para salvar al hombre. Los inicuos sacerdotes y los fariseos lo prendieron, lo condujeron ante Pilato y lo crucificaron. Pero al tercer día resucitó y subió al cielo. ¡La muerte ha sido vencida, hermanos; los pecados han sido perdonados, las puertas del Paraíso se han abierto!» (Kazantzakis, 2015: 698-699).

⁵⁹ «¡Embustero! ¡Embustero! —le gritaba—. Yo soy Jesús de Nazaret. Nunca fui crucificado. Nunca resucité; soy hijo de María y de José, el carpintero de Nazaret. No soy hijo de Dios, yo soy hijo de un hombre, como los demás. ¿Qué son esas blasfemias, esas infamias, esas mentiras? ¿Con semejantes falsedades te atreves a salvar el mundo canalla?» (Kazantzakis, 2015: 699).

⁶⁰ Recordemos, «ungido» o «Mesías» en griego clásico.

⁶¹ «En medio de la podredumbre, la injusticia y la pobreza de este mundo, Jesús el Crucificado, Jesús el Resucitado, era el más preciado consuelo del hombre honrado y oprimido. Mentira o verdad, ¿qué me importa? ¡Basta con que el mundo se salve! [...] A mí me traen sin cuidado las verdades o las mentiras; si lo vi o no lo vi; si fue crucificado o no fue crucificado. Yo, a base de obstinación, de deseo y de fe, fabrico la verdad. No me esfuerzo por encontrarla; la fabrico. La fabrico más grande que la estatura del hombre, y así hago más grande al hombre. [...] Yo me convertiré en tu apóstol, lo quieras o no. Yo te fabricaré a ti, tu vida, tu enseñanza, tu crucifixión y tu resurrección como yo quiera. No te engendré José, el carpintero de Nazaret, te engendré yo, Pablo, el escribano de Tarso, en Cilicia» (Kazantzakis, 2015: 700-702).

cristiana, toda la construcción interesada de los dogmas, incluidos los relacionados con la figura de Cristo y las distorsiones que sufriría en los primeros siglos de existencia del Cristianismo. Pero la elección de este personaje para este cometido no es fortuita, ni mucho menos, ya que concuerda con las investigaciones sobre la historia de la doctrina cristiana, que le otorgan una importancia capital:

Pablo de Tarso fue el responsable de introducir los profundos cambios que el mesianismo del Jesús histórico precisaba para que su mensaje fuera comprendido y aceptado en ámbitos más amplios que el estrictamente judío. Este proceso [...] se logró gracias a la divinización de Jesús, por una parte, y a una doble tendencia remodeladora de su mensaje. El Apóstol de los gentiles modificó la figura del Mesías, orientada sólo hacia la salvación de Israel, convirtiéndola en la de un Salvador universal, y transformó la doctrina de la venida inmediata del reino de Dios, del Jesús histórico, en una espera de la venida de Jesús como juez de vivos y muertos al final de los tiempos, prolongando el fin del mundo presente a un final de los tiempos que se aleja indefinidamente del mundo actual. Por tanto, para la investigación moderna, es el Apóstol de los gentiles quien, a partir de una reinterpretación global de la doctrina y la misión de Jesús de Nazaret – reinterpretación que el propio tarsiota afirma que debe a una visión o conversión casi instantánea- se constituye en el creador y organizador consciente de una nueva Iglesia. Es Pablo quien edifica el nuevo conjunto del cristianismo como un nuevo sistema religioso que pasa de ser puramente geocéntrico a una fe cristocéntrica. Y éstos precisamente son los postulados de Casandsakis (Vilela Gallego, 2015: 89).

El segmento de la última tentación culmina cuando Jesús, moribundo, es acompañado por algunos de sus discípulos, como Pedro, Natanael (nombre alternativo de Bartolomé) o Juan. La prueba final del verdadero significado de todo el extraño pasaje posterior a la crucifixión llega a las líneas de la novela y a los planos de la película⁶² cuando Judas, el mayor soporte de Jesús, su amigo más cercano, a quien encomendó la misión de traicionarlo y completar la misión de Dios, le reprocha frente a su lecho de muerte que no llegara a sacrificarse, que no completara la guerra contra los romanos y contra Satanás, que se desviara del camino revolucionario⁶³, y le desvela que el ángel de la guarda no es otro sino Satanás. La reacción

⁶² Los diálogos de la película de Scorsese en este momento siguen muy de cerca los de la novela.

⁶³ «¡Traidor! –volvió a gruñir–, ¡Desertor! Tu puesto estaba en la cruz. Ese era el lugar que te había asignado el Dios de Israel para combatir. Pero te inundó un sudor frío y en el momento en que entrevistaste ante ti a la muerte, ¡huiste a toda velocidad! ¡Corriste a meterte bajo las faldas de Marta y María, cobarde! ¡Hasta cambiaste de rostro y de nombre, falso Lázaro, para salvarte!» (Kazantzakis, 2015: 716).

de Jesús ante la aparición de Judas⁶⁴ es la última prueba con la que se hace consciente del engaño perpetrado por esa encarnación del diablo, que lo sometió a una última tentación justo antes de expirar. Tras volver a suplicar el perdón de Dios⁶⁵, Jesús vuelve a aparecer en el Gólgota, crucificado, y comprende con gran alegría que ha superado esa tentación final⁶⁶, pudiendo cumplir finalmente la misión encomendada por Dios. La alegría contenida en el texto de Kazantzakis se convierte en la película de Scorsese en el impactante plano en el que Willem Dafoe sonríe y comprende que su misión se ha cumplido, justo antes de expirar en la cruz. El final es mucho más rico en la película que en el texto, ya que los recursos audiovisuales usados en ese momento apuntalan el fin del paréntesis y la catarsis alcanzada por Jesús y compartida con el espectador: en cuanto el crucificado cierra los ojos, comienzan a sonar los típicos gritos femeninos del tema «It is accomplished» de la banda sonora de Peter Gabriel, y la imagen se vela en planos coloridos hasta que las campanas y el resto del tema de Gabriel acompañan a los títulos de crédito finales, aportando un tono realmente eufórico y de plenitud.

De este modo, todo este paréntesis en la novela (y por extensión en la película) constituye una crítica directa a la distorsionada institucionalización del mensaje de Jesús. Se convierte en la prueba de Kazantzakis (y Scorsese) de que su superación de esta última tentación probaba que puede ser considerado como Mesías redentor de la humanidad sin necesidad de pasar por las modificaciones que Pablo, símbolo de la institución eclesiástica, proclama en ese segmento de la novela.

6. CONSIDERACIONES FINALES

Este texto pretende marcar las confluencias y divergencias entre la novela de Nikos Kazantzakis y la película de Martin Scorsese. Pero también, sin adentrarse en cuestiones meramente teológicas, analizar las opiniones sobre la religión cristiana que ambos autores plasmaron en sus obras, y así poder abordar las distintas cuestiones que generaron escándalo tras la aparición del libro y de su adaptación cinematográfica. Un escándalo que, no olvidemos, aún se mantiene en diversos ámbitos.

Aunque *Vida y hechos de Alexis Sorbás* sea quizá la obra más conocida de Nikos Kazantzakis, las implicaciones religiosas contenidas en *La última tentación* y, por suerte o por desgracia, el escándalo alrededor de ella, le

⁶⁴ En la novela el resto de discípulos terminan por atacar también a Jesús y abandonar su lecho de muerte, con la excepción del apóstol Tomás (Kazantzakis, 2015: 720-721).

⁶⁵ Un pasaje solucionado en la película con Jesús saliendo de su casa, arrastrándose, y postrándose en mitad de un paisaje desolador de incendios y gente huyendo.

⁶⁶ «Una alegría salvaje, indomable, se apoderó de él. No, no era cobarde, ni desertor ni traidor. No, no. Estaba clavado en la cruz, se había mantenido íntegro hasta el fin, había cumplido su palabra» (Kazantzakis, 2015: 722).

hacen ser merecedora de un interés primario en la obra del cretense. De hecho, la adaptación a la gran pantalla realizada por Scorsese, estrenada 37 años después de que Kazantzakis escribiera su novela, provocó un nuevo interés a nivel mundial en ella y en la obra en general del literato cretense, arrastrado principalmente por las nuevas polémicas suscitadas, pero también por la curiosidad de quienes quisieran replantearse ciertas opiniones en torno a la religión cristiana y a la figura de Cristo en concreto.

Que un escritor como Nikos Kazantzakis sufriera persecuciones políticas y religiosas por intentar plasmar en su novela sus inquietudes religiosas debería ser un hecho censurable por todos en aras de la libertad de pensamiento. Pero si, además, tenemos en cuenta que gran parte de las protestas pasaron por alto las intenciones del autor, las críticas se convierten en simplemente destructivas, y para nada constructivas. Por su parte, Martin Scorsese comprendió que el texto del escritor cretense le podría servir para expresar sus propias inquietudes religiosas, para recoger su imagen moderna de Cristo, que para nada trataba de ser blasfema y que, aunque se separara de la ortodoxia de las Sagradas Escrituras, no tenía por qué ser contraria a ellas, sino una reflexión libre sobre ellas. Pero el neoyorquino se encontró con una resistencia feroz y, lo que es peor, antes de comenzar el rodaje o de que se estrenara la película, lo cual es tan ilógico como fanático. Al final el tiempo le ha dado la razón a ambos autores por haber aportado sendas obras valientes que no pueden considerarse anticristianas, sino que simplemente revisaban de manera crítica a un personaje que no tiene por qué ser intocable. Teniendo en cuenta que una parte muy importante de las sociedades del planeta han basado de algún modo su pensamiento en la tradición religiosa judeocristiana y musulmana, no era descabellado pensar que la obra de Kazantzakis iba a causar numerosas reacciones desde diversos ámbitos sociales, al igual que después la película de Scorsese.

Pero, ¿buscaba Kazantzakis el escándalo? ¿Lo buscaba Scorsese? Hablamos de un escritor que no paró de reflexionar sobre la religión a lo largo de su vida, que buscó a Cristo y lo tomó como un ejemplo para superar los males del mundo en el siglo XX. Y de un cineasta de fuertes convicciones religiosas, un católico con temprana vocación sacerdotal, que vio una oportunidad irrepetible para ofrecerse a sí mismo y al mundo una imagen más humana y cercana a las personas corrientes de Cristo. La condición de ambos autores ya resulta suficientemente interesante y reveladora para que nos replanteemos la polémica suscitada por ambas obras, en las que no se puede hablar de blasfemia o sacrilegio, ni siquiera en el cuestionamiento de la fe de los creyentes, sino de una relectura en clave moderna de la figura de Cristo y de una crítica a la Iglesia.

Se ha criticado el componente extremadamente humano de Jesús tanto en la novela como en la película, pero el camino ascendente desde lo terrenal a lo divino está cerca del mensaje evangélico. Se han criticado los

hechos narrados en el segmento de la última tentación, como el pasaje en el que Jesús yace con Magdalena, el discurso feroz de Jesús contra Dios por matarla, la justificación del adulterio o la bigamia con María y Marta, el haber tenido hijos y haber envejecido en vez de morir a los treinta y tres años en la cruz. Pero todo ello carece de valor en cuanto se demuestra al final de la narración que todo era un sueño, y que finalmente esa última tentación ha podido ser superada, permitiendo la consecución de la misión divina de la redención en la cruz.

Ciertamente ambos autores se salieron de los cánones establecidos, pero lo hicieron desde una postura respetuosa y reflexiva, con críticas (o, mejor dicho, posiciones) constructivas y no simplemente destructivas, con fervor cristológico heterodoxo en cuanto a la Iglesia oficial, pero ortodoxo en cuanto a sus conflictos y búsquedas interiores. Salirse del canon muchas veces es una auténtica prueba de fe que puede derivar en rechazo apriorístico y ciego. Y eso es un error, como lo fue intentar machacar a la novela y a su adaptación cinematográfica. Vistas con perspectiva, unos setenta y unos treinta años más tarde respectivamente, no cabe duda de que seguir atacándolas sin más es ser demasiado cuadrado o inmovilista. Si nunca salimos de los límites preestablecidos, nunca avanzaremos como personas, ni como investigadores, ni como sociedad. Es el momento (siempre lo ha sido) de desterrar las polémicas irreflexivas, de aportar datos a todos, incluidos los extremistas, que ahорren enfrentamientos. Solo hace falta pensar, debatir, encontrar confluencias y no discursos únicos. Y dejarse llevar por las reflexiones de otros, pero tamizándolas desde la razón y desde el espíritu crítico.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AGUADO CANTABRANA, Oskar (2020), «El “efecto Gladiator” 20 años después: cine “de romanos”, Champions, memes y extrema derecha», *Proyecto ANIHO-ANIWEH Project* [En línea: <https://aniho.hypotheses.org/2012>. Fecha de consulta: 06/05/2020].
- ANÓNIMO (1988), «Escasos incidentes en el estreno en España de *La última tentación de Cristo*», *El País*, 15 de octubre [En línea: https://elpais.com/diario/1988/10/15/cultura/592873206_850215.html]. Fecha de consulta: 24/01/2018].
- BURNETTE-BLETSCH, Rhonda (2019), «*The Last Temptation of Christ*: Scorsese’s Jesus among Ordinary Saints», en C. B. Barnett y C. J. Elliston (eds.), *Scorsese and Religion*, Leiden/Boston, Brill, págs. 151-170.
- CONTRERAS GUERRERO, José David (2012), «Sobre la historicidad de la película “El discípulo” de E. Ruiz Barrachina», *Arqueohistoria crítica* [En línea: <http://arqueohistoriacritica.blogspot.com/2012/11/el-discipulo-2010-de-emilio-ruiz.html>]. Fecha de consulta: 02/05/2020].

- DÁVILA VARGAS-MACHUCA, Miguel (2017), «La Gran Manzana según Scorsese: de la infancia a la madurez», en G. Camarero Gómez (ed.), *Ciudades americanas en el cine*, Madrid, Akal, págs. 185-202.
- ESPAÑA, Rafael de (2009), *La pantalla épica. Los héroes de la Antigüedad vistos por el cine*, Madrid, T&B.
- FERNÁNDEZ VALENTÍ, Tomás (2008), *Martin Scorsese: un infiltrado en Hollywood*, Barcelona, Carena.
- FERRERAS RODRÍGUEZ, José Gabriel (2011), «Santos seculares: El debate religioso en el cine de Martin Scorsese», *FRAME*, 7, págs. 110-123.
- FERRO, Marc (2008), *El cine, una visión de la Historia*, Madrid, Akal.
- GARCÍA IGLESIAS, Luis (1995), *La Palestina de Jesús*, Madrid, Historia 16.
- KAZANTZAKIS, Nikos [CASANDSAKIS, Nicos] (2015), *La última tentación* (ed. de Carmen Vilela Gallego), Madrid, Cátedra.
- LINDLOF, Thomas R. (2008), *Hollywood Under Siege: Martin Scorsese, the Religious Right, and the Culture Wars*, Lexington, University of Kentucky Press.
- MÉNDIZ, Alfonso (2009), *Jesucristo en el cine*, Madrid, Rialp.
- MONTERDE, José Enrique (2000), *Martin Scorsese*, Madrid, Cátedra.
- PINUAGA, Álvaro y Yannick VAN DER VAART (2010), *Rodamos historia*, Madrid, T&B.
- RIERA GINESTAR, Joaquín (2017), *El Jesús de la historia: un acercamiento a través del evangelio de Tomás*, Córdoba, Almuzara.
- SCORSESE, Martin (2005), «On Reappreciating Kazantzakis», en D. J. N. Middleton (ed.), *Scandalizing Jesus?: Kazantzakis's «The Last Temptation of Christ» Fifty Years On*, New York/London, Continuum, págs. 229-230.
- SOLOMON, Jon (2002), *Peplum. El mundo antiguo en el cine*, Madrid, Alianza.
- SOTINEL, Thomas (2010), *Martin Scorsese*, París, Cahiers du Cinéma Sarl.
- STAVRU, Pátroclos (2015), «Nota informativa del editor-responsable de la edición», en N. Kazantzakis [N. Casandsakis], *La última tentación*, Madrid, Cátedra, págs. 725-767.
- VAQUERO ARGELÉS, María (2008), «La última tentación de Cristo», en G. Camarero Gómez, V. de Cruz Medina y B. Heras Herrero (coords.), *I Congreso Internacional de Historia y Cine*, Madrid, Universidad Carlos III, págs. 245-257.
- VILELA GALLEGO, Carmen (2015), «Introducción», en N. Kazantzakis [N. Casandsakis], *La última tentación*, Madrid, Cátedra, págs. 7-123.

Fecha de recepción: 28/05/2020.

Fecha de aceptación: 25/07/2020.

Tula sin censura: un recorrido por la «otra versión» del clásico de Miguel Picazo

Tula without censorship: a survey of the «other version» of Miguel Picazo's classic

GEMMA SUÑÉ MINGUELLA

American University, Washington D.C.

suneming@american.edu

ORCID ID: 0000-0002-8350-2975

Resumen: Desde su éxito en el Festival Internacional de cine de San Sebastián (1964), *La tía Tula* de Miguel Picazo se convirtió en uno de los hitos del “Nuevo cine español” y, con el tiempo, en uno de nuestros clásicos. Sin embargo, tal y como profetizó el propio García Escudero, Director General de Cinematografía durante esos años de “aperturismo” del régimen franquista, el perjuicio de haber sido censurada en exceso no ha dejado de acompañarla casi como un atributo ya inherente a ella. Además, el hecho de que se destruyeran los negativos censurados no habría hecho sino contribuir a esta leyenda. Nos proponemos en este artículo comparar la película que ha llegado hasta nosotros con el guion publicado en 2005 en ocasión del 40 aniversario de su estreno. Para ello tendremos en cuenta, no solo las escenas y planos cortados por la censura, sino también todas aquellas modificaciones realizadas por el propio Picazo en su tarea de poner en escena su obra. Nuestro recorrido nos desvelará una versión más compleja y matizada de los principales personajes, así como un retrato mucho más minucioso, incisivo y hasta mordaz de la sociedad provinciana de principios de los años sesenta.

Palabras clave: adaptación filmica, guion filmico, Tula, Unamuno, Picazo, censura, García Escudero, Nuevo cine español.

Abstract: Since its success at the *San Sebastián International Film Festival* (1964), Miguel Picazo's *La tía Tula* has become one of the milestones of the “New Spanish Cinema” and, over time, one of our classics. However, as García Escudero himself predicted, General Director of Cinematography during those years of “openness” of the Franco regime, the prejudice of having been censored in excess has not ceased to accompany the film, almost as an attribute already inherent to it. Moreover, the fact that the censored negatives were destroyed would have only contributed to this legend. In this study, we intend to compare the film that has reached us with the script published in 2005 on the occasion of the 40th anniversary of its premiere. In doing so, we will take into account not only the scenes and shots cut by the censorship, but also all the modifications made by Picazo himself in his task of staging his work. Our journey will reveal a more complex and nuanced version of the main characters, as well as a much more detailed, incisive and even scathing portrait of the provincial society of the early sixties.

Key Words: film adaptation, screenplay, Tula, Unamuno, Picazo, censorship, García Escudero, New Spanish cinema.

INTRODUCCIÓN

Miguel Picazo, creador de la cinematográfica tía Tula, se lamentaba de que su película, con más de ocho cortes practicados por la censura, había sido prácticamente reducida a un tráiler de sí misma¹. Dichas declaraciones le valieron el distanciamiento de García Escudero, que, desde su nombramiento como Director General de Cinematografía, había considerado a los titulados de la Escuela Oficial de Cine, como Picazo, la mejor baza de su política de apertura. Además, García Escudero había renovado la composición de la Junta y el Código de Censura con criterios más cinematográficos², pero comprensiblemente, la mera existencia de un tamiz censor provocaba no poca indignación en los realizadores que habían de soportar la mutilación de sus obras. En esos años, además, la burla a la censura de *Viridiana*³ había provocado mucho revuelo, lo cual había de perjudicar a la película de Picazo, pues los censores se hallaban especialmente susceptibles a toda alusión mordaz al tema religioso.

El guion de *La tía Tula*, firmado en un principio solo por Picazo y López Yubero, fue presentado a la Junta censora en mayo de 1962⁴, y fue autorizado —con reticencias— por cuatro de los seis censores que lo analizaron. El denominador común de sus informes era su temor a que se hiciera un tratamiento ridículo e histérico de la religiosidad de Tula, así como su poca confianza en la calidad del guion. No obstante su autorización, y quizá para aprovechar las recientes remodelaciones de la Junta y las Normas de censura, los guionistas decidieron presentar una segunda redacción un año más tarde, añadiendo entonces a Hernán y

¹ «Una vez recibido en la productora el informe de la comisión de censores [...], hice las entrevistas de prensa declarando que la película les había estropeado la digestión a los censores y que habían dejado un tráiler» (Hernández, 2003: 327-328).

² Reorganización de la Junta de Clasificación y Censura (Decreto 2373 de 20 de septiembre de 1962), nuevas Normas de Censura Cinematográfica (Orden de 9 de febrero de 1963), completadas con las nuevas Normas para la Censura de Guiones (Orden de 16 de febrero de 1963). A pesar de la censura, durante los algo más de cinco años que García Escudero estuvo al frente de la institución (junio 1951-febrero 1952 y 1962-1967) el «Nuevo cine español» vio la luz y marcó el camino. Sus innovaciones legislativas perdurarían, con algunas variaciones, hasta la llamada Ley Miró de 1983 (Martínez, 2006: 333-352).

³ El régimen franquista, haciendo gala de aperturismo, autorizó a Buñuel el rodaje en España, pero este se burló de la censura llevándose la película a París y posteriormente estrenándola en Cannes con gran éxito (Palma de Oro). *L'Osservatore Romano*, periódico oficial del Vaticano, calificó la película de blasfema y pidió la excomunió de todo el equipo. Las autoridades franquistas, por su parte, tras cesar a Muñoz Fontán, a la sazón Director General de Cinematografía, negaron la autoría española del film, que solo se pudo estrenar cuando más tarde lograron adjudicarle la nacionalidad mexicana.

⁴ 11 de mayo de 1962. Expedientes de *La tía Tula*, núms. 67-63 y núms. 107-63. Secretaría de Estado para la Cultura. MEC (Vaquerizo García, 2014: 155).

Sánchez Enciso. Aunque esta vez ninguno de los ponentes la desautoriza, continúan advirtiéndole que el tratamiento del personaje de Tula y sus amigas puede acabar creando «un clima de ñoñería y ridiculez religiosa, o de vaciedad o fariseísmo», y que Tula es susceptible de ser presentada «no como una mujer virtuosa, sino como una mujer reprimida», lo cual, añaden, contravendría la Norma 14 de Censura⁵.

Una vez rodado el film, en febrero de 1964, la Junta de Clasificación y Censura condicionó la exhibición de la película a la supresión de algunos planos, escenas y hasta palabras que, según precisaban, no se hallaban en el guion⁶. Los productores presentaron un recurso administrativo, pero la Junta se reafirmó en su primer dictamen, aunque admitió la necesidad de conservar parte de la escena de Ramiro con Juanita para la coherencia de la trama. La indignación de Picazo, pues, no carecía de fundamento. En su diario de esos años, García Escudero recordaba el éxito en San Sebastián de la película y consideraba que —dada la ovación recibida en el Festival— los reproches de Picazo eran algo exagerados. Aun así, profetizaba que los cortes a *La tía Tula* difícilmente quedarían en el olvido y reaparecerían con el tiempo. No se equivocaba (García Escudero, 1978: 130).

En el año 2004, cuando se cumplían cuarenta años del exitoso estreno de *La tía Tula*, la Diputación Provincial de Jaén conmemoraba el aniversario con un homenaje a su creador. Un año más tarde, la misma Diputación decidía publicar el guion de la película, recuperando así la integridad del proyecto escrito, pero no la obra como tal, irrecuperable por la destrucción del negativo. Según Actas de la censura, se cortaron 4 minutos y 47 segundos, aunque Picazo aseguraba que se habían llegado a cortar «escenas completas de seis minutos» (Iznoala, 2004: 34). El guion no pretendía “adaptar” literalmente el texto literario de Unamuno, sino más bien versionarlo a través del tamiz de la realidad y la cotidianeidad de sus creadores: M. López Yubero y el propio Picazo, que era quien marcaba las directrices, con la colaboración de J. M. Hernán y Luis Enciso. Según explica Hernán, cada uno de ellos aportó al guion «su experiencia original y cultural» y las decisiones las tomaban más por convencimiento que por consenso: «los personajes debían decirlo así, y no de otra manera [...]».

⁵ Orden de 9 de febrero de 1963. Informe de la Comisión Delegada para censura de guiones cinematográficos. Sesión celebrada el 6 de mayo de 1963. Expedientes de *La tía Tula*, núms. 67-63 y 107-63. Secretaría de Estado para la Cultura. MEC (Vaquerizo García, 2014: 158).

⁶ Las supresiones propuestas son: Rollo 3: Suprimir plano de Ramiro y Ramirín a la puerta del cementerio, con el aviso al fondo, en que se prohíbe la entrada sin medias, etc. Rollo 7: Supresión íntegra de la lectura espiritual en el Centro Femenino. Suprimir la palabra «Beata» que Ramiro lanza a su cuñada después del acoso. Rollo 8: Suprimir la alusión a los cascos de guerra. Rollo 9: Suprimir la frase alusiva a las iglesias del pueblo. Rollo 10: Cortar la escena de cama cuando Ramiro da el primer beso a Juanita. Expedientes de *La tía Tula*, núm. 29.867 y núm. 32.801. Secretaría de Estado para la Cultura. MEC (Vaquerizo García, 2014: 161).

Hay muchas frases que no nos abandonarán [...] y que nacieron de la fiebre creativa que nos impulsaba, basada en métodos de expresión realistas y cotidianos» (Picazo *et. al.*, 2005: 44).

Nos proponemos en este artículo comparar el guion original con la película final, teniendo en cuenta y valorando no solo las escenas y planos cortados por la censura, sino también todas aquellas alteraciones y supresiones realizadas por el mismo Picazo en su tarea de ponerla en escena. Nuestro recorrido nos permitirá apreciar con detenimiento el proceso creativo del cineasta, así como valorar cómo afectaron los cambios y supresiones a la película que ha llegado hasta nosotros, la cual es tan solo una versión de la obra que pudo haber sido. Si no un “tráiler” de sí misma, como decía Picazo, sí bastante distinta. Como veremos, en el guion sigue latente otra versión de Tula y hasta otra versión de Ramiro, así como una visión mucho más prolija, penetrante y hasta mordaz de la sociedad provinciana de principios de los sesenta.

1. DEL GUIÓN A LA PELÍCULA

La escena que abre la película nos sitúa directamente en el día del entierro de Rosa, la hermana de Tula y esposa de Ramiro. Aunque el guion no alude a ello, se oyen unas campanas, pero no precisamente de toque de difuntos, sino simplemente de llamada a oración, quizá para evitar el excesivo tono fúnebre de la escena. Un largo *travelling* nos deja ver la corona de difuntos colgada de un trípode y unas piernas de niño por debajo que la transportan. Es una imagen muy sugerente y hasta un punto cómica, pues casi parece una «corona andante». El guion preveía una mañana de enero soleada y el niño caminando por un paseo sin asfaltar, «esforzándose en alzar la corona para que las hojas negras y las flores malvas no arrastraran por el barro», ya que la lluvia de la madrugada habría creado algunos charcos. En el film, sin embargo, no hay ningún indicio de que haya llovido. Desconocemos a qué fue debido este cambio, aunque sin duda contribuye a la tan alabada sobriedad de su puesta en escena, pues elimina otros detalles que la cámara hubiera captado, como el agua de los charcos reflejando «la arquitectura del paseo», el aire de la mañana y los zapatos del chico hundiéndose en el barro. Parte de la inscripción de las cintas de la corona, «La Rama Femenina de...» (se supone que la parte ilegible sería «de la Acción Católica»), no se verá hasta que Herminia y Amalita aparezcan en escena recibiendo la corona que ellas mismas habrían encargado, y no al principio como preveía el guion. Herminia, por cierto, se suponía que debía ser morena, pero la elección de Emilia Gutiérrez Caba para el personaje haría tal detalle totalmente prescindible.

Tras la toma en que Tula le agradece a Herminia la compra de la corona y su ayuda encargándose de su sobrina, el guion nos llevaba a la cocina donde la cocinera había teñido de negro los zapatos de Ramirín, y donde Tula había de cortar las borlas coloradas de sus zapatillas. El guion

preveía que, inmediatamente tras el plano de las tijeras cortando las borlas, debía derramarse el líquido del cazo donde se preparaba la tula para el niño. Una escena de una diáfana simbología que adelantaba el drama que iba a desplegarse ante nuestros ojos: una «castración» y un desborde incontrolable de la libido. Interesante manera de poner en guardia al espectador, sin duda, pero acaso excesivamente gráfica. Las zapatillas de Tula serán mencionadas varias veces a lo largo del guion, así como el andar suave y silencioso de Tula por la casa, que también es perceptible en la película. Sin embargo, serán sobre todo las manos de Tula las que acapararán la atención. Manos que atienden sin descanso a las labores de la casa, y que serán también objeto de deseo por parte de un Ramiro enfermo en la conocida escena en que Tula lo acicala como a un niño.

En la secuencia inicial se depuró también la imagen de los ancianos del asilo y los tres curas con monaguillo que, con la cruz alzada, debían liderar la procesión fúnebre; en su lugar solo vemos a dos monjas sentadas, extrañamente inmóviles y con los ojos cerrados, que no se inmutan ni cuando se llevan el ataúd. Es presumible que el propio Picazo, sabedor de las suspicacias que creaba, decidiera reducir la presencia del clero, aunque la imagen de las dos monjas resulta, cuando menos, inquietante, además de algo buñueliana-surrealista. Abundando en la sobriedad de la puesta en escena, y en las previsibles objeciones de los censores, la película tampoco captará los rezos, ni el cantar monótono de los misereres desde la calle, ni los tópicos lamentos de las mujeres «llevándose el pañuelo a los ojos», tal y como sugería el guion, sino tan solo el sonido tenue de las campanas de fondo, que se extingue cuando se llevan el ataúd para que podamos discernir mejor el sonido de la madera tropezando contra las paredes al bajar, y el silencio. Un silencio que sostendrá la figura de Tula hasta sentarse en una silla, cuando la más que pertinente música de Antonio Pérez Olea la exalta e individualiza a los ojos del espectador, mientras el título y los créditos se superponen a su imagen en un plano medio que dura exactamente 2 minutos y 32 segundos. No creo exagerar si sostengo que este largo plano de Aurora Bautista es tan paradigmático del cine español como puede ser el ojo rasgado de *Un perro andaluz* o el «ríéguenme» de Carmen Maura en *La ley del deseo*. Una imagen icónica, esencial, de nuestra cultura.

Comenta Javier Ocaña que la mirada de Tula en esta toma «dirigida hacia ninguna parte, aparentemente pensativa y en realidad desconcertada, es la mirada de una España anulada, de un país que no sabe hacia dónde encaminar el paso» (Ocaña, 2004: 193). Algo parecido, restringido al ámbito de la mujer española, apuntaría Edith Laurie en su reseña de 1965 para *Film Comment*, cuando sostiene que la película retrata el «just discovered sense of what it is to be a Woman in Spain –young woman, matron, spinster» (Laurie, 1965: 40). Sin duda. Su calidad de clásica hace que esta película sea una fuente inagotable de sugerencias, ya sean sociológicas, históricas o psicológicas, y todas ellas convergen en esta

imagen de Tula tan rica y sobria a la vez, y tan audaz en su duración, puesto que la imagen no es un fotograma; es el personaje el que se ensimisma, pero no la cámara, que sigue filmándola, tal y como nos confirma el movimiento de otros personajes a través de la rendija de la puerta. Pero además de las opiniones antes reseñadas, intuimos que dicha imagen alude también a la iconografía religiosa. El ceño levemente fruncido, la mirada ligeramente hacia abajo, la boca entreabierta, la expresión de absoluta pesadumbre, elementos todos que nos remiten a la iconografía mariana, y hasta quizá a alguna imagen de la infancia cristalizada en la mente de Picazo, como las esculturas de la Virgen realizadas en torno a esos años por Sebastián Santos Rojas, frecuentes en las procesiones de Semana Santa⁷. Es la imagen de la maternidad/sororidad en duelo y sumida en el pesar, y es también en esta expresión de Tula donde converge toda la prehistoria del personaje que el film omite. Dos minutos y treinta y dos segundos en los que el espectador imagina o recuerda —si conoce la novela— lo que no se le cuenta, pero que ha sido magistralmente evocado por la escena inicial.

Resulta curioso que también Unamuno, en un primer momento, concibiera el inicio de su *novela* en el momento en que fallece la hermana de Tula, es decir, en lo que posteriormente se convirtió en el capítulo VII de la novela, y que Picazo recupera como una suerte de *introito*. En Unamuno, sin embargo, habría sido impensable la recreación social y cultural de un entierro, fiel como era a la idea de que «la realidad es la íntima», y no «las bambalinas, ni las decoraciones, ni el traje, ni el paisaje, ni el mobiliario, ni las acotaciones, ni...» (Unamuno, 1920: 17). De hecho, fallecen cuatro personajes en la novela (el tío Primitivo, Rosa, Ramiro y Manuela), y el único detalle que nos da el novelista —curiosamente solo respecto a los hombres— es que la tarea de amortajarlos corre a cargo de Tula⁸.

La siguiente secuencia, todavía con la mención en la pantalla de haber sido declarada «De Especial Interés Cinematográfico»⁹, se abre con un

⁷ Hay una en concreto de una semejanza asombrosa: *Nuestra Señora de las Penas*, de la Hermandad de Santa Marta, que se conserva en la Parroquia de San Andrés, en el barrio sevillano de La Encarnación. Fue realizada por Sebastián Santos Rojas en 1958. Resulta curioso, además, que pertenezca a la hermandad de Santa Marta, patrona de las cocineras y amas de casa. Marta (santa Marta de Betania) sobresale como figura de «hermana» (de María y Lázaro) en el Nuevo Testamento.

⁸ Véanse los capítulos V y XVI de la novela.

⁹ García Escudero sustituyó la categoría de «Interés Nacional» por «Interés Especial» para tres tipos de proyectos y una clase de películas: a) Los que ofreciendo suficientes garantías de calidad, contuvieran realmente valores morales, sociales y políticos; b) Los indicados para menores de 14 años; c) Con suficiente ambición artística, especialmente cuando facilitaran la incorporación a la vida profesional de los titulados de la Escuela Oficial de Cinematografía; d) Las películas que obtuvieran un gran premio en los festivales internacionales de categoría A. Su adjudicación suponía, además de la subvención automática equivalente al 15% de su recaudación

zoom desde un plano detalle de la mano derecha de Tula recogiendo el mantel hasta un plano medio en que reconocemos a Ramiro y los niños sentados a la mesa. Con la frase de Tula: «Esta tarde es el último Rosario» se solventa la elipsis temporal que va de una secuencia a otra. No sabemos cuánto tiempo ha pasado, pero el suficiente para que un poco más tarde, ante el desconuelo de la niña, Tula ejerza ahora sí de *Virgen con niña* en los brazos y sentencie que «mañana mismo vas a volver al colegio», decisión que incluirá al niño, que ha permanecido en pie junto a ellas, a todas luces muy necesitado también de consuelo maternal. Cuando le sugiere a Ramiro que se eche un rato, él le contestará con determinación: «Yo también voy mañana a la oficina».

Las diferencias más relevantes de esta escena con lo sugerido en el guion son los cantos diegéticos de los niños en la calle, y algunos detalles de Ramiro curioseando los objetos que adornan la casa de Tula. *La tía Tula* fue una de las primeras películas en usar el sonido directo, lo cual contribuye al hiperrealismo de su narrativa. En el guion se aludía simplemente a voces infantiles que cantaban:

Ha dado la una.
Cierran los conventos.
Y las pobres monjas,
se quedan adentro.
Y os monecillos
van a la cocina
Y hacen chocolate
para las vecinas.
Las vecinas dicen:
Uy, que rico está.
Hazme otro poquito,
para merendar.

Al ponerlo en escena, sin embargo, se cambiará la canción (evitando de nuevo aludir al clero), y atisbaremos a través de los ojos de Ramiro cómo un grupo de niños pretende irrumpir en el corro de unas niñas que cantan y tocan las palmas al son de la canción tradicional toledana *¡Ay! Chúngala*, en la que se evidencia la hipocresía de las mujeres de clase acomodada (usuarias del decimonónico polisón):

¡Ay! Chúngala, calaca, chúngala,
¡Ay! Chúngala, calacachún
¡Ay! Chúngala las señoritas
que llevan el polisón.
Las señoritas de ahora
dicen que no beben vino

en taquilla (aplicable a todas las películas), doble cuota de pantalla, anticipo de un millón de pesetas y permisos de importación a las distribuidoras que las incluyeran en sus listas (Martínez, 2006: 339-340).

y debajo el polisón
llevan el jarro escondido
(Cabañas Alamán, 2001: 54).

El hecho de que Ramiro contemple la escena es de lo más significativo, pues el guion insistía en que había que vérselo tedioso e inquieto a la vez, aspirando «casi con rabia el humo del pitillo». Al contemplar la escena de cierta tensión entre niñas y niños en la calle, sin embargo, expresará curiosidad, casi como aliviado ante la certidumbre de que la vida sigue tras los muros de la casa. Justo después, por cierto, eructará. La palmaria «físicidad» del personaje se hace obvia incluso en estos pequeños detalles.

La ambientación de la casa de Tula tiene especial relevancia tanto en el guion como en la película, pues había que recalcar «los muebles antiguos, oscuros y un poco barrocos del tío canónico», así como «los cuadros de familiares» que felizmente no se exageran en la puesta en escena, aparte del de «la prima Gabrielita» que sí tendrá relevancia. Entre esos objetos vemos en pantalla un busto (que había de ser de Beethoven), y la foto de Pío XII (que tenía que haber estado enmarcada en terciopelo morado), un gato de mayólica, y una virgen de Lourdes con música. El guion señalaba que Ramiro, aburrido, cogía la pequeña imagen de la Virgen, la cual se ponía a sonar el Ave María, y aturdido la volvía a colocar en su sitio. Este gesto se omite en la película, quizá en aras de la reducción de alusiones religiosas susceptibles de poner en guardia a los censores, o simplemente por economía y sobriedad. La foto de Pío XII, sin embargo, sigue ahí, y es obvio que la cámara nos invita a reconocerla. Suponemos que la imagen sería también del tío canónico, aunque no parece que a Tula le sobre, a pesar de que, si nos atenemos a la contemporaneidad de la película, debería ser Juan XXIII el que figurara en el retrato, el impulsor del tan necesario *aggiornamento* de la Iglesia Católica a través del Concilio Vaticano II. El hecho de que sea Pío XII pues, y no su sucesor, es una clara declaración de principios, pues fue Pío XII el que, tras varios desencuentros, accedió a suscribir el Concordato entre la Santa Sede y España en 1953. Ello supuso para el régimen franquista el reconocimiento internacional de algún estado (unos meses más tarde le seguirían los «Pactos de Madrid» con EE.UU.), y para la iglesia un afianzado poder y privilegios. La elección de Picazo, en consecuencia, alinea a Tula con el catolicismo más conservador y afín al régimen.

La película destaca por la meticulosidad con la que se testimonian numerosos usos, costumbres y objetos caseros de la época, lo cual, sumado al protagonismo femenino, situaría a *La Tía Tula* en la tradición de las grandes novelas realistas del siglo XIX. El guion incluía incluso más detalles y escenas que contribuían a esta carga costumbrista de la obra, como breves diálogos y descripciones (de lugares y personajes) que captaban la cotidianeidad pública y doméstica de aquella sociedad.

La secuencia que incluye la conocida anécdota de Ramiro en camiseta y el consiguiente reproche de Tula, se iniciaba mostrando a Tula y a otras mujeres saliendo de misa de ocho. La toma, conservada en fotograma, se desarrollaba a la puerta de la bellísima Concatedral de Santa María de Guadalajara¹⁰. El guion describía cómo algunas de las mujeres se sacaban el velo y lo guardaban cuidadosamente junto al misal, se aludía a la Calle Mayor silenciosa, a los barrenderos, a las limpiadoras fregando la puerta del Casino, y hasta a una pareja de la Guardia Civil llevando a la cárcel, desde la estación, a una cuerda de presos. Tula se detenía a comprar unos churros en un puesto de la plazuela, y luego seguía con prisa hacia su casa. La película da inicio a la segunda secuencia precisamente aquí, cuando Tula entra en su casa y –tras intercambiar unas palabras con Tulita desde la entrada– va a la cocina y deposita los churros en un plato. Resulta difícil comprender cómo pudo eliminarse tan sugerente escena¹¹, a no ser que la imagen de la cuerda de presos hubiera desatado suspicacias. De hecho, desde la fundación de la Guardia Civil, esta fue una de las tareas más ingratas para el cuerpo y peor vistas por la población, de ahí que quizá molestara verla en escena. Sin embargo, además de reflejar una escena real, y aparte de recordarnos la memorable escena de los galeotes en el Quijote, no podemos evitar pensar que quizá fuera también una suerte de guiño a la película de Pedro Lazaga *Cuerda de presos*, de 1955, con lo cual nos encontraríamos con un magnífico ejemplo de «cine dentro del cine»¹².

Otro ejemplo de costumbrismo, en este caso con ciertos tintes esperpénticos, era la presentación que se hacía en el guion de la madre del pretendiente, Emilio (Chiro Bermejo). La entrañable actriz de origen ecuatoriano Julia Delgado Caro era Doña Cinta, la dueña de la confitería donde Ramiro acude para hablar con Emilio. Su aparición, que debía hacerse cuando la campanilla de la puerta la despertaba sobresaltada, aportaba cierto tono esperpéntico a la escena, ya que se comparaba su figura con el papel de las paredes con «flores y pájaros absurdos», Doña Cinta –leemos– «es como un pájaro más. Arrugado» (Picazo *et al.*, 2005: 106). En su interacción con Ramiro veíamos cómo lo acomodaba en una mesa camilla con brasero y, tras un repentino gemido para recordar a la difunta Rosa, se disculpaba por no haber podido ir al entierro debido a cuestiones de salud. La película, sin embargo, inicia la escena con Emilio y Ramiro ya sentados a la mesa y Doña Cinta sirviéndoles vino moscatel, a

¹⁰ La exposición *50 Años de la Tía Tula*, organizada por la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España del 3 de octubre al 7 de noviembre de 2014, incluyó buen número de fotogramas correspondientes a escenas finalmente eliminadas de la película.

¹¹ Sugerente y seguramente de enorme valor ambiental y emotivo, como el inolvidable «despertar» de la ciudad en *Calle Mayor* (1956) de J. Antonio Bardem.

¹² Pedro Lázaga (1918-1979) director y guionista español que, por cierto, debutó como guionista de otra adaptación de una novela unamuniana: *Abel Sánchez* (1946) de Carlos Serrano de Osma.

pesar de la hora del día porque «el Moscatel es un tónico», según doña Cinta. Antes de que Emilio muestre y lea a Ramiro la carta de Tula, aparecía una clienta «viejecita» que desde la puerta reconvenía a Emilio por la dureza de las ensaimadas, lo cual provocaba una mirada de complicidad entre madre e hijo. La película, sin embargo, también prescindió de esta anécdota. Es posible que en la puesta en escena se considerara que el personaje de doña Cinta ya quedaba plenamente perfilado con su sola presencia sirviendo el vino, y sobre todo cuando al final interrumpe a su hijo diciendo: «Deja, hijo... Eso Ramiro lo da por descontado. Todo el mundo sabe que somos muy formales» (Picazo *et al.*, 2005: 110). La economía y la trabazón de la trama salen reforzadas, sin duda, pero creemos que las referencias al reciente funeral de Rosa habrían ayudado al espectador a juzgar con mayor comprensión la actitud de Tula.

Otra escena que habría contribuido a ello, y que al tiempo habría redundado en una caracterización más compleja de Ramiro, tenía lugar después de la comunión y antes de que veamos a Ramiro sentado en el Merendero observando a las chicas modernas —«cachondas» se las llama en el guion— (Picazo *et al.*, 2005: 156). Ante el peso abrumador de «dos días de fiesta» que a Ramiro se le hacen interminables, y puesto que su cuñada le ha animado a salir, a ir al Casino o a tomar el aire, Ramiro se dirigía a la casa donde había vivido con Rosa y se detenía un momento frente a la ventana de la cocina. Poco después, la nueva inquilina asomaba la cabeza y —tras llamar a una vecina— observaba a Ramiro con curiosidad. De nuevo, quizá se pensó que el deambular de Ramiro entre el Merendero y la colina donde acuden las prostitutas de Madrid era suficiente para dibujar la abulia, el deseo reprimido y el aislamiento social del personaje. Sin embargo, la referencia al recuerdo de su difunta esposa le habría conferido mayor profundidad psicológica, recordándole al espectador que su apatía era fruto del duelo.

La escena de los colchonerros, manifiestamente simbólica y de gran carga costumbrista, también acabará modificada respecto a su proyecto inicial. Recordemos que esta secuencia va justo después del incidente en que un Ramiro enfermo había acariciado con su mejilla la mano de Tula, provocando la indignación de ella¹³. El guion intercalaba entre ambas escenas la visita de Ramiro y su hijo al cementerio, con un plano censurado de un cartel real (del cementerio de Guadalajara) prohibiendo el paso a las señoras sin medias y a las parejas poco recatadas¹⁴ (Iznoala, 2004: 35). En

¹³ Un detalle nada desdeñable de la escena en la habitación, es que el guion hacía que Tula mirara el retrato de Rosa antes de salir. En la película final hay una notoria intención de borrar el recuerdo de Rosa, lo cual redundaba negativamente en la percepción del personaje de Tula, y hasta cierto punto, también del personaje de Ramiro.

¹⁴ El cartel real que Picazo puso de relieve con su cámara, pues situó a sus personajes flanqueándolo, se hallaba a la entrada del cementerio de Guadalajara y decía así: «Cementerio lugar sagrado. Se prohíbe el paso en el cementerio a las

la película, sin embargo, la escena del cementerio seguirá a la de Ramiro y Tula discutiendo a raíz de la carta de esta a Emilio, y justo antes de la secuencia de los renteros y Ramiro enfermo en la habitación. El cambio de orden de las escenas favorece sin duda la solidez y continuidad de la trama, puesto que a los escrúpulos de Tula ante la caricia de Ramiro se enlazará esta secuencia de los colchoneros, que es casi una alegoría de la «penitencia por pecado de lujuria». El guion otorgaba amplio protagonismo a Tulita, que no había ido al colegio porque estaba enferma de anginas como su padre. En cuanto llegaban los colchoneros, la niña los seguía juguetona hasta la terraza, saltando a la pata coja o acurrucándose en el suelo y sacando la nariz por la barandilla de la terraza, mientras murmuraba el «Yo pecador». Como la ventana de la cocina daba a la terraza, Tula se asomaba de vez en cuando formando parte del encuadre. El guion enfatizaba el aspecto humilde de los colchoneros. Ella, que al agacharse «enseñaba el comienzo de los pechos delgados y flácidos» replicaba a Tulita que siempre había sido «un espantajo», mirando al marido que cubierto con una «boina sebosa» vareaba sin descanso la lana y ni se molestaba en asentir (Picazo *et al.*, 2005: 127). El aspecto escuálido de la colchonera le recordaba a Tulita la prima tísica Gabrielita que «murió en olor de santidad»¹⁵, pero como los colchoneros no le hacían caso, la niña acababa requiriendo que Tula, desde la cocina, confirmara la veracidad de la historia. A continuación, caían unas gotas de lluvia y Tulita, pasando las manos por la baranda herrumbrosa salmodiaba: «Ya está lloviendo. Santa Dei Genitrix. Ya está lloviendo...». Después se dirigía al comedor para descolgar el retrato de Gabrielita y se metía con él en el cuarto de los trastos viejos. La película inicia la secuencia justamente aquí, cuando Tulita abre el baúl y se atavía con la capulina de canónico y el sombrero femenino.

A juzgar por los fotogramas conservados¹⁶ esta parte omitida en la versión final de la película sí fue rodada, al igual que la escena ya comentada de la salida de la iglesia a las ocho de la mañana. Su supresión, además de arrebatarnos unos minutos de la excelente actuación de la niña Mari Loli Cobos, resta coherencia a la escena, puesto que no acaba de

señoras y señoritas que vayan sin medias y a las parejas que no guarden la debida compostura y moralidad». En una entrevista para el programa *Versión Española* de RTVE (25/04/2003), Picazo ironizaba con el hecho de que los censores cortaban incluso la propia realidad, y se preguntaba por qué lo aceptaban en un ámbito real pero no podían aceptar de ninguna manera que figurara en una película.

¹⁵ «En olor de santidad» se refiere a uno de los atributos que rodean el fenómeno de la santidad cristiana, como la incorruptibilidad del cadáver o, en este caso, el aroma que de él se desprende. La santidad era interpretada como una *virtus*, esto es, una energía que se manifestaba a través de un cuerpo: «Avant d'être une qualité de l'âme ou un état spirituel, la sainteté, dans la mentalité commune, est d'abord une énergie (*virtus*) qui se manifeste à travers un corps. Sa présence était perçue d'après un certain nombre d'indices d'ordre physiologique» (Vauchez, 1988: 499).

¹⁶ Véase nota 10 sobre la exposición *50 Años de la Tía Tula*.

entenderse por qué Tulita decide súbitamente llevar en procesión el retrato de su prima Gabrielita por la terraza, casi estorbando la tarea de los colchoneros. La mujer, por cierto, ya no lleva escote, sino que se la ve en un segundo plano y totalmente cubierta. Mientras que su marido no lleva ninguna «boina sebosa» ni va arremangado, sino en manga corta. La leve «denuncia social» quedó al final en casi nada. La fuerte crítica a la moral represora de la época, sin embargo, sigue patente a lo largo de toda la secuencia gracias al sonido diegético de la vara flexible, con punta curvada, con la que el colchonero varea los montones de lana. Intencionadamente, el sonido de este «flagelo» abarca toda la secuencia, sirviendo de música de fondo al descubrimiento de las fotos eróticas de Ramirín, la procesión de Tulita con caída y rotura de los cristales incluida, hasta la imagen de Ramirín, con la teja del tío canónico en la cabeza, leyendo las cartas cuasi eróticas de su padre a su madre. La simbología es meridiana, aunque finalmente también se eliminara un fragmento del canto que entona Tulita con el retrato de su prima. Dice así: «Si me preguntan a mí / como se llama mi amado, / Yo les responderé así: / Es Jesús Sacramentado» (Picazo *et al.*, 2005: 130). No nos cabe ninguna duda de que toda esta secuencia, sin cortes, habría creado una excelente simetría con la posterior escena censurada en el Círculo de Acción Católica, donde se reflexionaba sobre la virginidad. Solo que si bien allí eran las mujeres adultas las que eran aleccionadas, en la escena de los colchoneros vemos cómo calaba la educación religiosa y la moral social en la mente de los niños, especialmente en Tulita, la niña.

Volviendo a la escena del cementerio censurada en parte, es interesante recordar que Picazo, en aquel momento, se lamentaba menos por la pérdida del plano del cartel que por la pérdida del sentido de la escena. Según explicaba, la secuencia en su totalidad había de comunicar la sensación de soledad de Ramiro y su hijo, así como el hecho de que la figura de Tula estaba eclipsando en sus mentes a la figura de la madre y esposa, ahora ya definitivamente muerta (Monleón, 1964: 45-46). De ello da cuenta el gesto de Ramiro escribiendo el nombre de Tula con una pluma que encuentra por el suelo, pero no tanto el resto de la secuencia, que aparece sobre todo marcada por la desesperación de la esposa de un suicida. Lamentable corte, en efecto, pues no hay duda de que el personaje de Ramiro se resiente de un escaso desarrollo en pantalla tanto de su duelo psicológico, como de su progresivo apego por Tula más allá de lo erótico.

La secuencia de la primera comunión aparece también modificada en la película respecto al guion. Según Picazo «suprimieron [los censores] gran parte de la secuencia de la primera comunión» (Castro, 1974: 332). De nuevo, se proyectaba aquí una amena escena costumbrista con un grupo de familiares, monjas y niños con sus vestidos de comunión bajando por la calle. La comitiva la encabezaban dos niñas de 10 años vestidas de

ángeles¹⁷. Antes de entrar en la iglesia, todas las madres se afanaban en arreglar la apariencia de sus hijos e hijas. Era entonces –leemos– «cuando Tulita tuvo terribles escrúpulos» (Picazo *et al.*, 2005: 144) porque la noche anterior se le había quedado un trocito de carne entre los dientes y se lo había tragado por la mañana. Después de que Tula le asegurara que el hecho carecía de importancia, la comitiva entraba en la iglesia recibida por el cántico de la Carmelitas en la clausura. El guion sugería una toma del retablo con una ampulosidad algo guasona: «El dorado retablo, iluminado con dispendio, es un anticipo material del esplendor de la Gloria» (Picazo *et al.*, 2005: 145). A continuación, los niños se colocaban en los bancos y se iniciaba el recital de poemas a la Virgen que recoge la película. Es un acierto, a nuestro parecer, que Tula no se ponga «a llorar como una tonta» como sugiere el guion, sino que solo esboce con los ojos humedecidos y el temblor de sus labios la emoción del momento. Otro acierto de la película es haber incluido la escena de ir a comulgar, no referida en el guion, donde además de las niñas vestidas de blanco y algunos familiares, vemos desfilar a Amalita, Ramirín, Tula y Ramiro. Nos embarga una sensación como de “vuelta al redil”, auspiciada por la mirada adusta de Tula, «poniendo medida a muchas cosas», tal y como había adelantado a Tulita en la secuencia anterior, tras la propuesta de matrimonio de Ramiro. Debemos señalar que después de dicha propuesta de matrimonio, el guion colocaba otra escena finalmente no incluida en la película, en la que Tula decidía quemar en la cocina los recortes eróticos de Ramirín y las cartas de amor de su padre. Antes de lanzarlas todas al fuego de la cocina, sin embargo, se detenía a leer otro fragmento de la carta que horas antes le había impresionado tanto. Acto seguido, como era previsible, quedaba absorta en la imagen de la llama prendiendo en el papel. El mensaje, una vez más, resultaba meridianamente gráfico, pues era casi como lanzar el deseo erótico para que ardiera en el «fuego del infierno».

Como vamos viendo, el proyecto original cargaba mucho más las tintas en el tema de la represión del deseo y la curiosidad culpable de Tula (al leer dos veces la carta), así como en el adoctrinamiento mojigato de la niña, que ni siquiera sabe jugar sin recurrir a ritos y oraciones católicas. Comentaba Picazo que le daba la impresión que los censores «siempre pensaron que se trataba de cosas [las escenas cortadas] que él había incorporado malintencionadamente» (Iznoala, 2004: 35). No podemos evitar pensar que la escena censurada del tocador, en la que debíamos ver a Tula en combinación aplicándose desodorante y ajustándose la falda sobre las caderas, además de tener cierto cariz *voyeurista*, sí respondía a una clara intención, sobre todo teniendo en cuenta que la escena seguía a la de la comunión. Sin ánimo de herir sensibilidades, habría sido casi como

¹⁷ La película conservará una toma parecida que sirve de fondo al movimiento de Tula yendo al encuentro de su cuñado, una vez finalizada la ceremonia, mientras los niños y niñas abandonan la iglesia.

superponer al «cuerpo de Cristo» recién recibido, el cuerpo de Tula en su abrumadora sensualidad. La provocadora tensión entre lo sagrado y lo profano, «malintencionada» o no, habría resultado de lo más elocuente. No obstante, buena parte de las escenas que más molestaron a los censores, según Picazo, se nutrían del trabajo de documentación del director, tanto de vivencias reales como de libros de meditación de la época. Nos referimos a las escenas del Círculo de Acción Católica que se desarrollan después de la primera comunión de Tulita.

Recurriendo a una técnica de cierta raigambre flaubertiana¹⁸, el guion y la película original intercalaban un total de cuatro escenas simultáneas pero que acontecían en lugares diferentes y a personajes distintos: Ramiro en el Merendero y en el olivar con las prostitutas, y Tula en el Centro con el grupo de mujeres de «Acción Católica».

Después de que Tula empujara cariñosamente a Ramiro para que saliera de casa, y este se dirigiera —según el guion— a la casa que había compartido con Rosa, veíamos a Tula subir con prisas las escaleras del Centro donde, tras cruzarse con dos muchachas ensayando un baile, se unía a Herminia que estaba en el Salón de Juntas con «las novias». «Las novias», aclara el guion, «son quince mujeres de los barrios obreros de la ciudad. Algunas han traído a sus hijos. Dos están embarazadas» (Picazo *et al.*, 2005: 152). Lo que habríamos presenciado —de haberse incluido esta escena— no era más que una de las tantas labores de auxilio social y moral (y de catolización) encomendadas a las ramas femeninas de Acción Católica, como auspiciar matrimonios católicos a los amancebados o bautizar a sus hijos¹⁹. En este caso, se trataba de proveer alimentos a estas mujeres y sus familias a cambio de que consintieran en tomar la primera comunión, previa confesión. Según les explica Herminia, debían acudir por la mañana al Centro desde donde se las acompañaría a la iglesia para la ceremonia. Se les pide que escriban los nombres de los familiares para los que quieren recibir alimentos, pero la mayoría de ellas responde que, o bien no saben escribir, o bien no traen papel. Al final, Herminia les requiere que se pongan en fila y ella misma los irá anotando. Cuando Tula se le acerca para sugerirle «bajito» quiénes deben acompañar a «las novias» al día siguiente, Herminia contesta con cierto tono de superioridad paternalista: «Claro... Dejarlas solas, imposible. Menudo jaleo...». A renglón seguido le pide que se siente a ayudarla «porque si no, va a ser el cuento de nunca acabar» (Picazo *et al.*, 2005: 154). Resulta bastante obvia la intención de denuncia social que tenía tal escena. El aspecto de las mujeres, su analfabetismo y su depauperada situación se transmitiría a través de las imágenes, así como la actitud de disimulado desdén de quienes ofrecían pan a cambio de doctrina. No hay duda de que el llamado

¹⁸ Nos referimos al efecto «sinfónico» creado en el capítulo 8 de la segunda parte de *Mme. Bovary*, conocido como el «Capítulo de los cómicos».

¹⁹ Véase Hernández Burgos (2013).

«Código de Sevilla», documento interno de la Junta de Censura de 1937, vigente hasta la adopción de las ya citadas Normas de Censura Cinematográfica de 1963, difícilmente habría pasado por alto la crudeza de la escena. En el apartado de «Temas sociales» prohibía referencias «a excesos de tristezas en las clases humildes motivados por falta de medios económicos»²⁰. Sin embargo, las Normas aprobadas con García Escudero eran más flexibles y consideraban que no había razón para evitar o prohibir escenas que plantearan problemas auténticos²¹. En cualquier caso, ya fuera por exceso de celo o por motivos de economía dramática, resulta curioso que, además de eliminarse esta escena, los colchoneros de la escena antes referida aparezcan vestidos sin apenas harapos y totalmente cubiertos. Un menoscabo a la verosimilitud del retrato social, indudablemente.

Acto seguido venía la escena de Ramiro en el merendero, que sufrió algunos y muy atinados cambios respecto al guion. Un gran acierto fue cambiar la música de un ciego tocando el acordeón por un *twist* que suena desde los altavoces del local, y que una de las parejas baila brevemente. Otro detalle muy bien “intencionado”, pues el *twist* se había introducido en España un par de años atrás y estaba provocando furor entre los jóvenes, de ahí que el régimen quisiera acallarlos²². Al parecer, la base americana de Torrejón de Ardoz, citada en el guion como fondo del paisaje desde el olivar (Picazo *et al.*, 2005: 166), fue uno de los puntos por donde se introdujeron las novedades musicales procedentes del mundo anglosajón. Al son de esta música se desarrolla toda la escena de los motoristas y sus parejas, contemplada con gran curiosidad no solo por Ramiro, sino también por una adolescente (¡asiendo un cayado!) que, en un tercer plano, admira con envidia la vestimenta y los ademanes de las chicas modernas, hasta que su madre la arrastra fuera del encuadre recriminándola. Esta graciosa anécdota no figuraba en el guion, como tampoco el momento en que una de las chicas «cachondas», que ha

²⁰ «Queda prohibido todo lo relativo a la lucha de clases, exaltación del pueblo oprimido, ni argumentos que se refieran a vejaciones a las clases obreras o referentes a excesos de tristezas en las clases humildes motivados por falta de medios económicos, por no hallar trabajo, por exceso de familia en obreros que no pueden sostener porque el jornal no cubra sus necesidades, casos de enfermedades, etc.» (Vaquerizo García, 2014: 24).

²¹ «No hay razón para prohibir la presentación de las lacras individuales o sociales, ni para evitar lo que produzca malestar en el espectador al mostrarle la degradación y el sufrimiento ajeno...» (norma sexta); o «No hay razón para prohibir un cine que se limite a plantear problemas auténticos...» (norma séptima) (Vaquerizo García, 2014: 26).

²² Además de la persecución en los medios oficiales, la Vicesecretaría de Educación Popular envió una Nota a las emisoras de radio «sobre la procedencia de no declarar *radiables* los discos de música *twist*». Entre las más que ridículas razones se esgrimían riesgo para la salud física, para el sentido del decoro y la moralidad. Las novedades musicales, sin embargo, seguían introduciéndose en el país, a través de Barajas y —sobre todo— la base americana de Torrejón de Ardoz (Molero, 2015).

advertido la mirada libidinosa de Ramiro, murmura algo al oído de la otra y estallan a carcajadas frente a él. La dimensión patética del personaje queda tan en evidencia, que casi podemos sentir su rubor. Uno de los clientes comentará entonces al camarero que un poco más arriba, en el olivar «vienen los domingos unas cuantas de Madrid. Y se organiza cada verbena...». Ramiro lo oye y se decide a ir, pero antes de que el espectador pudiera verlo, el guion original intercalaba otra escena, la de Tula, Herminia y otras mujeres de Acción Católica en el Centro meditando sobre la virginidad (Picazo *et al.*, 2005: 158-162). Dicha escena, censurada en su totalidad, era el necesario contrapunto a la visión del deambular de Ramiro desde la casa donde vivió con Rosa (solo en el guion), pasando por la mencionada escena del merendero hasta la escena del olivar, adonde llega cuando ya las prostitutas se alejan recriminando la actitud de algunos hombres. La escena del olivar, por cierto, se inspira en una vivencia de juventud del propio director en Peal de Becerro (Jaén) (Iznoala, 2004: 36).

En la citada entrevista para el programa *Versión Española* de RTVE (25/04/2003), Picazo recuerda así la escena de la meditación de las mujeres: «El texto yo lo cogí de un libro de meditaciones, no lo inventé. Y sin embargo a la censura le crispó hasta el paroxismo. En esa meditación que leía Irene Gutiérrez Caba, y que las demás asumían y vivían, se venía a decir poco más o menos que en la última cena Jesucristo hizo partícipe de sus confidencias solo a San Juan... solo al Apóstol San Juan. Y se pregunta el autor de la meditación, por qué... Porque San Juan era el único apóstol virgen, los demás no lo eran. Entonces, eso hace que El Señor le haga partícipe de sus confidencias y le permita reclinar su cabeza en el hombro». Efectivamente, algo así sucede en la escena, pero hay algunos matices y detalles muy importantes que Picazo no menciona.

En primer lugar, Herminia empieza leyendo otro capítulo del libro de meditaciones, muy pertinente con la escena anterior en que ofrecía caridad a las mujeres pobres a cambio de que se «catolizaran». Este capítulo citaba el episodio evangélico en el que Jesús lava los pies de sus discípulos, y a renglón seguido conminaba a la mujer a darse cuenta de las obligaciones que ese episodio le imponía. «Hay una falsa humildad. Es la humildad...», leía Herminia, con dificultad, pues la habitación estaba casi a oscuras para favorecer el recogimiento. «Es la humildad de las palabras y de los gestos. Es la humildad que mendiga una alabanza y un aplauso. Analiza tu humildad, mujer. Ha sido así, hasta ahora, por mala ventura...».

A la lectura de Herminia, el guion intercalaba curiosas descripciones de los gestos y la actitud de las mujeres allí reunidas que sin duda se habrían traducido en planos de enorme expresividad. Las figuras femeninas, en actitudes recogidas, se repartían por la sala dejando entre sí hileras de sillas vacías. Una chica, menuda y con gafas, tomaba apuntes. Amalita, que en uno de los fotogramas aparece de rodillas y con los brazos en cruz, no es descrita así en el guion, sino sentada, estirando las piernas

imperceptiblemente y luego recomponiendo su postura «sujetando la cabeza entre la rejilla de los dedos». Herminia, entretanto, insiste en que la lección del episodio evangélico es que hay que seguir el ejemplo de Cristo, y añade: «Es una lección difícil. Es verdad. Un ejemplo que resulta muy penoso de imitar. Es cierto...». Finalmente desiste, deja de leer, traga saliva y pregunta: «¿No os parece un poco árido...? Quizá el tema no sea muy propio... No sé...». Al comprobar que nadie le contesta, decide buscar otro pasaje hasta que encuentra el de San Juan citado por Picazo. Pero antes de ello, el guion se detenía en Tula, y las tomas, insistimos, habrían resultado de lo más elocuentes.

Tula estaba abstraída, según el guion, «se apretaba con dos dedos a los lados del entrecejo. Y tenía los ojos cerrados». Era obvio que pensaba en otra cosa, pues no había advertido que Herminia buscaba la aprobación de las demás. Más tarde, mientras Herminia lee cómo San Juan se acerca a Jesucristo «hasta recostarse amorosamente en su corazón» y cómo su figura en esta escena «aparece ante nuestros ojos nimbada de luz celestial», una de las muchachas sale de su recogimiento y se hinca de rodillas en un pequeño estrado. Con el sonido directo, se oiría el crujir de la madera, y las toses, y los leves movimientos de las mujeres recomponiéndose en sus sillas. Amalita, por cierto, no parece nada impresionada por el episodio de Jesús y San Juan, pues se dedica a retorcerse el hilo de un botón prácticamente desprendido, hasta arrancarlo y metérselo en el bolsillo, justamente cuando Herminia lee la parte sustancial del capítulo: «¿A quién amaba Jesús...? San Gregorio Niseno nos da la razón de esta preferencia: — Le amaba Jesús —escribe— porque la especial prerrogativa de su castidad, le hacía digno de un mayor y más amplio amor. De entre todos los apóstoles, es Juan el único que permanecerá virgen hasta la muerte. ¿Sería extraño que el Señor le distinga con una especial preferencia, y con un particular amor...?». Tras estas palabras, refiere el guion, el auditorio se queda en completo silencio. El gesto de Amalita, arrancando hilo y botón, es muy similar al de Tula al principio de la película cuando decide cortarse las borlas de las zapatillas. Se diría que el guion insiste en la metáfora de cercenar objetos esféricos o circulares: ¿Emasculación? Probablemente.

Tras el momentáneo silencio, Herminia lee otro fragmento en que Jesucristo es denominado «Cordero Divino» que se apacienta entre lirios y azucenas: «Por eso, como dice San Juan en el Apocalipsis, las vírgenes seguirán al cordero por todas partes, adonde quiera que vaya». Es entonces cuando el guion se detiene de nuevo en Tula que, al igual que Amalita, no parece muy concentrada. Se agacha para acariciarse un tobillo, mientras conserva la otra mano sobre los ojos. A la voz pausada de Herminia, se superpone el sonido de la uña de Tula rascándose la media. Lo sagrado y lo profano se fundían de nuevo ante los ojos de los espectadores para que fueran ellos mismos los que infirieran el sentido. Y Herminia terminaba: «Renunciar, no tan solo a los placeres de la carne, sino a todo aquello que podría ser una sombra en la blancura de tu alma...». Es entonces cuando

Tula, para cerrar la escena, se sacudía unos hilillos blancos sobre el negro de la falda. Blancos como la blancura de esas almas castas. A buen entendedor, pocas imágenes –en este caso– habrían bastado...

Compartimos plenamente la frustración de Picazo ante la censura de estas dos escenas que tienen lugar en el Centro de Acción Católica. Si en la película solo contamos con la secuencia de la despedida de soltera para figurarnos la vida social de la mujer en la época, es indudable que –de no haber sido cortados– estos episodios habrían enriquecido enormemente el valor testimonial del film y la caracterización de los personajes femeninos, especialmente de Tula, pero no solo de ella. Paradójicamente, estos episodios, de enfatizar el unánime encasillamiento de estas mujeres como «beatas reprimidas» también habrían servido para contextualizar sus vidas, y de paso atender sin prejuicios a la ambivalencia de esta asociación católica femenina que tuvo mayor repercusión social que la Sección Femenina de Falange. De manera muy sucinta, baste recordar que, aunque empezó siendo una herramienta de legitimación del régimen, la rama femenina de Acción Católica también ofrecía a las mujeres un espacio de socialización activo y autónomo, fuera del hogar²³. La personalidad de Tula, pues, y ese «respeto de sí misma» que aduce ante el confesor para no ceder ante el acoso de su cuñado, resultaría mucho más coherente y menos, hasta cierto punto, arbitrario. También Herminia y Amalita habrían ganado en matices. Herminia habría acentuado la dicotomía en la que vivía: ferviente apostolado social hacia la galería y acuciante pavor a la soledad en su intimidad, algo que revela posteriormente en su advertencia a Tula de que no van a casarse. En cuanto a Amalita, su típico papel de “graciosa” habría quedado suavizado, pues este episodio habría constituido un contrapunto entre el infantilismo de sus primeras escenas y la rocambolesca y desenfadada actuación en la despedida de soltera.

Claro que no olvidamos el tono ligeramente guasón que el guion daba a todas estas secuencias, incluido el llamativo efecto de intercalarlas a las escenas de Ramiro buscando un desfogue a su incontenible libido. Un tono que fue interpretado por los censores como irrespetuoso y, por lo tanto, merecedor de la citada norma 14 del Código de censura. Pero la pátina algo burlesca no entorpece para nada su peso realista, testimonial y hasta dramático, diríamos, al contrario. A nuestro parecer, el sutil humor con que se describen las escenas evita en el fondo que lo que allí se muestra resulte demasiado ridículo por rígido.

La última escena de esta serie era la de Ramiro en el olivar con las prostitutas de Madrid. La puesta en escena presenta pocas diferencias significativas respecto al guion. La pelea que se describe es muy similar. Hay un detalle de la conversación entre Emilio y Ramiro, no obstante, que

²³ Con el tiempo, y avalándose en textos del Concilio Vaticano II se pasaría incluso de una tímida demanda del derecho a la educación y al trabajo, a reivindicar la paridad de derechos y obligaciones con el hombre (Moreno Seco, 2003).

creemos significativo. Se trata de una parte de la intervención del primero que queda solapada por el ruido ambiental. Cuando Emilio reconoce que ya su madre «se lo había imaginado» que Tula y él se acabarían casando, y Ramiro replica enojado que «eso es mucho suponer», Emilio contesta: «No, hombre. Ahora, así..., de repente, no. Pero al tiempo...». En la película solo se oye «con el tiempo...». Este pequeño detalle, de haberse oído, unido a otros ya mencionados, habrían podido inclinar la balanza en la percepción del espectador un poco más a favor de Tula. Las palabras: «Ahora así de repente no» confirmarían la razón del estupor de Tula cuando Ramiro le propone matrimonio, o cuando un tiempo atrás le había dicho que él podía volver a casarse, y ella le había replicado: «¿Casarte...? ¿Pero es posible que lo digas estando aún caliente el cuerpo de mi hermana?» (Picazo *et al.*, 2005: 114).

La toma final de la escena en el olivar sufre también un ligero cambio que repercute en la identificación contextual de la historia. Según el guion, había de verse a Ramiro caminando solo por la carretera mientras se encendían a lo lejos las luces de la Base americana de Torrejón de Ardoz. Es probable que en un primer momento se hubiera querido mostrar la base como una suerte de protesta, pues se había convertido en un símbolo de la cooperación de los Estados Unidos con el régimen de Franco tras los *Pactos de Madrid* de 1953. Aunque, como ya hemos comentado, también era por ella por donde se introducía la música más contemporánea. En cualquier caso, la referencia se omite y, en su lugar, la película muestra cómo una de las prostitutas se introduce en un Seat 600, mientras sus compañeras se alejan en compañía del proxeneta. Ramiro, en efecto, se queda al final solo en el encuadre.

Después de la escena del olivar, el guion nos mostraba a Ramiro volviendo a casa bastante tarde e intentando no hacer ruido al entrar, pues ya todos estaban acostados. La voz de Tula desde la alcoba, sin embargo, le recordaba que le había guardado la cena (una rodaja de merluza y unas patatas fritas). Ramiro apenas comía nada y se acostaba. Viene entonces su noche en vela con pocas diferencias respecto al guion, salvo el hecho de que la cámara capta en su primera toma la fotografía de su difunta esposa, algo a lo que no se aludía. A la mañana siguiente se produce la violenta escena de la agresión. Resulta curioso cómo Picazo se refiere a esta escena. Cuando Enrique Iznaola se refiere a ella como «intento de violación» Picazo contesta: «Más que violarla lo que el hombre intenta decirle es *¡sincérate coño y reacciona!*» (Iznaola, 2004: 35). Pero lo cierto es que no es así como se percibe la escena, en absoluto. La intensidad de su forcejeo y el aspecto y la expresión de Tula cuando al fin se refugia en el baño no parecen los de una simple llamada de atención. El guion, además, añadía que Ramiro, al golpear la puerta del baño, gritaba con frustración: «¡Beata!», algo que creemos habría repercutido negativamente en la percepción del personaje, pues a la agresión física sumaba una agresión verbal tendente a ofender a su cuñada. Hay quien pudiera verlo, sin

embargo, como una atribución justificada, sobre todo si se concibe como crítica a la educación católica de la época, represora del deseo sexual. Para los censores, sin embargo, no era más que una confirmación de que el director quería presentar a Tula como una mujer reprimida por beata, y no como una mujer virtuosa. El informe de los censores, además, pedía recortar esta escena, abreviarla hasta el momento en que Tula da con la espalda en el quicio de la puerta, con lo cual se habría perdido la mitad de su intensidad²⁴. Afortunadamente, la escena nos ha llegado íntegra y con ella lo que es a un tiempo el momento más virulento y el clímax de la historia.

El siguiente capítulo de la película se sitúa en el pueblo, y aquí – además de unos cortes practicados por la censura–: la alusión a los cascos de guerra, la frase alusiva a las iglesias del pueblo y el primer beso de Ramiro a Juanita en la cama, hubo también algunas modificaciones y añadidos de gran calado en la puesta en escena. Por ejemplo, al llegar el autobús al pueblo, la atención se situaría en una señora pálida y sudorosa que se habría mareado durante el trayecto. La comicidad costumbrista de la escena se habría rematado con sus palabras: «Ay, Dios santo. Creí morir. He echado hasta los *quiries*» (Picazo *et al.*, 2004: 174). Ya en la casa, cuando los huéspedes se sientan en la sala, se crea una clara complicidad entre las dos féminas (Tula y la niña) y los dos varones (Ramiro y su hijo). Ramirín está situado de pie junto a su padre leyendo, probablemente *El Jabato*²⁵, y en un momento dado se miran. Acto seguido, el niño, en un gesto tierno, besa la cabeza de su padre sin que este reaccione. Este detalle no figuraba en el guion. Parece obvio que se creó como contrapunto a otro momento poco posterior en que Tula mordisquea un melocotón y le da el resto a Tulita diciendo: «Para ti, mi vida...». La tensión entre lo masculino y lo femenino, que ha ido in crescendo a lo largo de otras muchas escenas, culmina aquí claramente con este alinearse de los niños, y la «electricidad» que se desprende de miradas, gestos y elocuentes silencios entre Tula y Ramiro.

La escena del jardín, filmada en la Real Fábrica de Paños de Brihuega (Guadalajara) suaviza un poco la tensión entre sexos y la transforma en una oportunidad. Nos referimos a la ya muy comentada y sugerente mirada que Tula, con una rosa en la mano, dirige a la espalda de su cuñado y de la que este no puede evitar percatarse. La escena, por cierto, viene precedida

²⁴ «Abreviar el plano del asalto del cuñado a Tula, cortando desde el momento en que esta al ser empujada da con la espalda en el quicio de la puerta». Expedientes de *La tía Tula*, núm. 29.867 y núm. 32.801. Secretaría de Estado para la Cultura, MEC (Vaquerizo García, 2014: 164).

²⁵ Suponemos que era *El Jabato* porque en la escena bastante anterior de la proposición de matrimonio de Ramiro, este le pide a su hijo si puede ir a comprarle una cajetilla de cigarrillos, y Ramirín le ruega que le dé un poco más de dinero para *El Jabato*. *El Jabato* fue una famosa serie de historietas parecida al *Capitán Trueno* publicada por la editorial Bruguera desde 1958 hasta 1966.

de un *travelling* a lo largo de las avenidas del jardín muy parecido al de la salida de la iglesia después de la comunión de Tulita. En ambas ocasiones, Ramiro y Tula, separados por los bancos de la iglesia o la vegetación en el jardín, avanzan por el corredor mirándose.

En la parte cortada en el jardín se oían las explicaciones del tío Pedro sobre cómo había quedado todo aquello tras la guerra civil. Explicaba que había plantado perejil en unos cascos italianos porque «así por lo menos servían para algo», también refería que le había costado mucho trabajo reconstruir la casa: «no había un cristal sano» y lo reñida que había sido la contienda: «...La que tuvimos aquí... Nos echaban ellos. Los echamos nosotros... Qué feria. Que nos pegamos bien...». Tula, por su parte, preguntaba: «¿Y hay bastantes iglesias para las necesidades del pueblo?... Y de sobra», replicaba el tío (Picazo *et al.*, 2005: 182). La censura difícilmente podía dejar pasar los comentarios del tío Pedro a lo que fue una de las más importantes victorias del ejército republicano tras varios avances y retrocesos de ambos bandos: el *Corpo di Truppe Volontarie* y el ejército franquista por una parte, contra las Brigadas Internacionales y las tropas republicanas por otra. La llamada «Batalla de Guadalajara», cuyo foco principal estuvo en una Brihuega tomada por lo italianos, fue motivo de gran desprestigio para Mussolini y sus mandos militares. La mención a los cascos italianos convertidos en macetas para que al menos «sirvieran para algo» era una diáfana alusión a la gran cantidad de material bélico italiano destruido o abandonado en el campo de batalla, amén de las numerosas bajas.

Otro cambio significativo de la película respecto al guion fue la caracterización de Juanita, que habría afeado aun más si cabe los actos de Ramiro. Recordemos que Unamuno concibió a este personaje como una joven hospiciaria «enfermiza y pálida [...] de maneras sumisas y mansas, de muy pocas palabras, triste casi siempre» (Unamuno, 2003:136). Manuela, la criada víctima de abuso sexual²⁶, convertida en el film en la prima Juanita, se concebía en el guion como una muchacha rubia y desmedrada, a la que le colgaban los picos de la enagua debajo del vestido y tenía las piernas algo arqueadas. Además, sufría de un defecto en un ojo que intentaba disimular con un mechón de pelo y su comportamiento era de lo más irracional, detalle que sí se conserva hasta cierto punto en la película. Tanto sus actos como su aspecto implicaban cierto déficit en su desarrollo intelectual. En el guion se ponía a correr de repente y «sin venir a cuento» se asomaba junto a Ramirín para recitarle el conocido trabalenguas o canción que la censura también modificó, pues les molestaba que se aludiera a «la mujer de un canónigo» y pidió que se cambiara. La solución

²⁶ Es la propia Tula unamuniana la que pronuncia la palabra «abuso» y exige a Ramiro que pida perdón a Manuela: «[...] esa pobre hospiciaria, de la que estoy segura que estás abusando» (Unamuno, 2003: 137). Y más adelante: «Aquí tienes a tu amo, a Ramiro, que te pide perdón por lo que de ti ha hecho» (Unamuno, 2003: 139).

fue cambiar la palabra «canónigo» por «mándigo», pero conservando el resto. Antes de abandonar el jardín, Juanita veía la rosa cortada por Tula abandonada sobre el muro, y la recogía y se la devolvía atropellándose con las palabras (Picazo *et al.*, 2005: 182-183). El detalle de la rosa era una clara anticipación de la suerte de «triángulo erótico forzado» que iba a crearse en el espacio de unos días. En cualquier caso, el retrato que el guion hacía de Juanita la convertía en una víctima todavía más vulnerable, tanto física como psicológicamente, de la ominosa violación que tiene lugar al final de la secuencia.

La secuencia de la despedida de soltera de Jovita (Picazo *et al.*, 2005: 192-201) es una de las más unánimemente alabadas por la crítica, debido a que brinda un contundente retrato social y psicológico del mundo femenino en ese tiempo y lugar. El guion, no obstante, nos ofrecía una imagen incluso más cruda de lo que allí acontecía. Al parecer fueron los propios productores los que, alegando «necesidades comerciales», realizaron ajustes a esta secuencia eliminando algunos planos (Vaquerizo García, 2014: 164). Recuerda Picazo que para el episodio se inspiró en las meriendas que su madre preparaba para sus alumnas el día de su santo, fiestas llamadas «cachupinadas» en las que se montaban numeritos como el del film (Iznoala, 2004: 35-36). Originalmente, el guion subrayaba la carga erótica de las canciones y de algunas conversaciones, así como la faceta devota de Tula y Herminia. Estas dos, además, se mostraban especialmente críticas y hasta un poco chismosas con sus amigas. En el afán por suprimir lo que pudiera subrayar «la beatería de Tula y sus compañeras de congregación»²⁷, se suprimió la imagen de Herminia llegando a la casa con el velo en la cabeza (aunque Tula lo lleva en la mano junto al misal) y también el consejo que daba Tula a la futura novia de ir a la misa de velaciones en cuanto llegara a Caracas²⁸.

Otra escena suprimida en la puesta en escena giraba en torno a la ropa interior de Jovita, en concreto un camisón de tela transparente de seda natural que su novio Rubén le había mandado por la TWA. Cuando la

²⁷ Marcelo Arroita-Jáuregui (crítico, actor y escritor, además de censor) resumía así los reparos que tenía la censura con el tratamiento de la figura de Tula: «La historia de *La tía Tula* puede ser abordada, cinematográficamente y sin apartarse ni una coma de este guion, de forma que resulte una película absolutamente prohibible. Basta para ello con exagerar un poco, en el mal sentido, las tintas de la beatería de Tula y sus compañeras de congregación, basta con dar un tratamiento buñuelesco al tema y presentar a *Tula* no como una mujer virtuosa sino como una mujer reprimida... Sin hacer de *Tula* ni una santa de alfeñique ni una obsesa de la represión del sexo» (Informe de Marcelo Arroita-Jáuregui Alonso del 22-4-1963, Archivo General de la Administración [AGA], caja 4.044).

²⁸ La misa de velaciones se celebraba después de la ceremonia nupcial y su cometido era propiciar que los hijos de la nueva pareja se educaran cristianamente, incluso que alguno fuera sacerdote. Se trata en realidad de un rito muy antiguo consistente en colocar un velo sobre los novios, rastreado desde el tiempo visigodo y la sociedad mozárabe.

novia confirma a sus amigas que el escote es «estilo Madonna», añade que fue Clarita, la bordadora que le había hecho la ropa interior, quien se lo había aconsejado por ser «más sugestivo», a lo cual responden admiradas: «Ay que ver Clarita... Está muy avanzada». A continuación, Herminia y Tula pasaban a la habitación de Jovita para dejar sus velos y misales sobre la mesa. Herminia comentaba a Tula que encontraba excesivo lo del camisón y luego contemplaban el retrato del novio venezolano que la novia tenía sobre el tocador. Herminia le anunciaba entonces a Tula que una de sus conocidas «iba a casarse con un negro», a lo que Tula replicaba «¡Qué ganas de hombre!». Por último, cuando Herminia comentaba que Jovita tenía bonito su cuarto, Tula consideraba que sí, «pero un poco infantil». Esta vertiente de «criticonas» de Tula y Herminia culminará después de los cantos cuando Tula, con un canapé en la mano, dirá: «Has visto Amalita... Caramba con la tonta...», lo cual mostraba hasta qué punto llegaba la hipocresía de las que en cualquier otro momento se las daban de buenas amigas. El retrato del grupo de mujeres y sus relaciones resultaba pues algo menos idealizado de lo que la película finalmente nos muestra.

Otros detalles que faltan en la película son una de las canciones liderada por Amalita que se refería a la noche de bodas en Groenlandia en la que los novios dormían «muy juntitos» por el frío, así como la imagen de dos de las mujeres saliéndose del improvisado coro por sentirse avergonzadas de tanta alusión erótica. Amalita, sin embargo, parece disfrutar como nunca con la representación.

Por último, reseñar un fragmento de conversación alusiva al abuso sexual por parte del clero que sin duda no habría agradado para nada a la censura. Tenía lugar entre tres de las invitadas que en tono serio comentaban: «Te digo que ese dominico, le vas a besar la cruz del Rosario y te pone la mano debajo» (Picazo *et al.*, 2005: 201).

La última escena de la película, localizada en la estación de tren donde Tula ha acudido a despedir a sus sobrinos y cuñado, es de una gran expresividad y fuerza emotiva. Los niños, muy pendientes de su padre, se agarran del cuello de Tula y se ponen a llorar cuando su tía debe bajar del convoy. Juanita está muy cambiada, su embarazo ya es visible bajo su amplio vestido y se ha peinado como una señora. O la han peinado, pues también lleva unas gafas de sol que, según el guion, «se las habían puesto», quizá para disimular el defecto en el ojo que el guion preveía y que la película no recoge, o quizá para subrayar una vez más su leve discapacidad intelectual. Resulta algo cruel, pues, que Tula casi desdeñe besarla, aunque su reacción podría explicarse teniendo en cuenta que se siente desplazada por ella en su faceta de madre de los niños y, hasta cierto punto, en su vertiente de «esposa» de Ramiro. Después de despedirse de Ramiro y rogarle que no dejen de venir el día de los Santos para que los niños «bajen a ver a su madre», el tren arranca y la cámara sigue en

travelling a Tula que camina en paralelo al tren en marcha²⁹, hasta que este sale del encuadre. El último plano nos muestra a una Tula compungida, apretando el puño como queriendo retener lo que sus manos acaban de dejar ir: los rostros de los niños pegados al cristal y las manos de su cuñado. Al final abre la mano, enfundada por cierto en un guante negro, y la agita en señal de despedida, al tiempo que pronuncia para sí el nombre de su cuñado. Es entonces cuando el espectador comprende, quizá al tiempo que el propio personaje, que ella tal vez le amaba.

Tras esta conmovedora e implacable escena, el guion preveía una escena epílogo que tenía lugar justamente un lluvioso día de Todos los Santos. En ella veíamos a Tula bajo un paraguas extendiendo pedazos de plexiglás sobre la tumba de su hermana, y a Herminia y Amalita que, brincando entre los charcos, buscaban a un padre que les rezara un responso. Cuando estas le preguntaban a Tula si había venido su familia, ella respondía que no porque el viaje era muy largo y Juanita, debido a su embarazo, tenía muchas molestias. Tras comentar la fatalidad que eso suponía, y quedar en que irían a buscarla para la Novena de Ánimas, el último plano nos hubiera mostrado a una Tula completamente sola en el cementerio y el agua de la lluvia «que le caía en canalillos por la manga del abrigo». Comentaba Picazo en la citada entrevista para *Versión Española* que ese final llegó a rodarse, pero que no se incluyó en el montaje final porque «aunque era una bonita rúbrica», el modo como se rodó el plano final del tren lo había dicho todo: «En cuanto desaparece el tren, esa soledad en la que queda, y el balbuceo diciendo *Ramiro*, creo que estaba dicho todo. Era la soledad absoluta, ya no iban a volver».

Estamos con Picazo en que el plano final de Tula en la estación es suficientemente expresivo, expresividad reforzada por el simbolismo del tren partiendo de la estación como «oportunidad/felicidad» alejándose definitivamente de su vida. Sin embargo, el valor del epílogo proyectado tampoco era nada desdeñable, sobre todo para rescatar esa imagen de Tula lamentando la pérdida de Ramiro y ubicar al personaje de nuevo en su cotidianeidad, sola, sí, pero no abandonada como en la estación, sino atareada de nuevo, honrando la memoria de su hermana e insertada en su círculo social. En cualquier caso, es cierto que ambas escenas transmiten una intensa carga de desolación, sobre todo teniendo en cuenta su ambientación: el tren en marcha y la soledad de la estación, por un lado, y la lluvia y el día de los Santos por otro. El último párrafo del guion subrayaba esa desolación: «A estas horas del mediodía, es casi la única que permanece en el cementerio» (Picazo *et al.*, 2005: 209).

Hay que tener en cuenta además que, de haberse conservado ambas escenas, el final de la película hubiera sido muy similar al de *Calle Mayor* de

²⁹ El *travelling* nos deja ver a otras figuras despidiendo a conocidos en el tren, en concreto la figura de un párroco es especialmente reconocible. No hay duda de que Picazo quería que fuera así.

Bardem, algo que Picazo siempre quiso evitar. Recordemos que las últimas escenas de *Calle Mayor* nos muestran a Isabel dejando partir el tren hacia Madrid, a pesar de las repetidas exhortaciones de Federico («¡Tiene que vivir!»), su paseo de vuelta a casa bajo la lluvia por la calle Mayor, donde es objeto de burla una vez más, hasta terminar con un primer plano tras los cristales azotados por la lluvia. Cuando a Picazo se le hacían notar las similitudes entre ambas películas en su retrato de la vida provinciana, este replicaba que no tenían nada que ver la una con la otra, porque sus puntos de vista eran muy diferentes (Iznaola, 2004: 34). En efecto, en *Calle Mayor* el retrato sociológico de la provincia es mucho más consciente y deliberado, mientras que en *La tía Tula* es implícito y se aborda más como contexto de la trama, la cual se desarrolla sobre todo en el ámbito doméstico. Aun así, no hay duda de que la cerrazón y el aislamiento del mundo provinciano es un condicionante de gran calado en los destinos de ambas protagonistas. Pero la intención de Picazo, creemos, era más bien escorar la responsabilidad de la asfixia social de provincias hacia la iglesia, mientras que Bardem cargaba las tintas en el propio engranaje social de la pequeña ciudad y el hastío de sus habitantes.

2. CONCLUSIONES

El análisis comparativo que hemos llevado a cabo entre el guion y la película final de *La tía Tula* nos ha clarificado algunos puntos y nos ha desvelado también varias claves. Para empezar, podemos apreciar que la pugna entre la intención original de Picazo y las objeciones y cortes de los censores, se dirimió en el film suprimiendo numerosos detalles y varias escenas alusivas al influjo de la religión en todos los ámbitos de la vida. A la vista del guion original, creemos que la primera intención de Picazo era ilustrar con minuciosidad y cierto tono guasón (a veces) la sociedad provinciana en su vertiente más ligada a los rituales religiosos. Una intención nada disparatada, pues no cabe duda de que lo religioso impregnaba prácticamente todas las facetas de la vida: desde oraciones en determinados momentos del día, hasta los ritos que jalonaban la existencia humana (bautizo, comunión, confirmación, boda y funeral), pasando por las festividades, la educación o incluso asociaciones que hoy en día denominaríamos «humanitarias» y que en la época se designaban con otra palabra de connotaciones devotas: «caridad». Era simplemente el mundo en el que Picazo se había criado, era su sociedad, su tiempo y sobre todo su casa, regentada por una madre ligada al partido confesional católico *Acción Popular*, y separada del padre, socialista y sindicalista de la UGT. Recordemos además que Picazo no llegó a casarse nunca y que estaba especialmente apegado a su madre, incluso demasiado apegado, según testimonios de amigos personales³⁰. Aunque solo podamos sospecharlo, es

³⁰ Según Ángel Blanco, amigo íntimo de Picazo, «de su madre mejor no hablar, mejor no hablar», y según Pedro Costa, productor que estudió en la Escuela de cine

muy posible que su Tula haya adoptado gestos y actitudes de la figura materna, como la pertenencia a un grupo de Acción Católica, o el hábito de andar silenciosamente en zapatillas por la casa, o el rascarse la media con la uña mientras medita, o incluso el hecho de regalar el *Kempis* a un joven recién ordenado sacerdote. Un libro que por cierto se convertiría en el libro de cabecera del propio Picazo en sus últimos años en la residencia de ancianos de Cazorla (Jaén)³¹.

La supresión de planos mostrando al clero en el funeral, o a los niños desfilando con las monjas el día de su primera comunión, o a Tula y sus amigas saliendo de misa de ocho no repercute en exceso en la coherencia de la trama, pero despoja a la película de parte de esas minuciosas y sutiles estampas de lo cotidiano que han encandilado a generaciones de espectadores.

La supresión de las escenas en el Centro de Acción Católica, sin embargo, tienen un alcance mayor, pues desplegaban ante nuestros ojos otros ámbitos de socialización y activismo de la mujer en la época, ligada en buena medida a la iglesia y a su campo de acción. La escena de la meditación, además, tenía una función dramática importantísima, pues atestiguaba la forma como se utilizaba la doctrina cristiana para reprimir el deseo sexual en la mujer, al tiempo que –en paralelo– asistíamos al patético deambular de Ramiro y su encuentro con Emilio en el olivar, ambos en el papel de simples «mirones» (como admite Emilio), y en consecuencia tan reprimidos como ellas. El guion apuntaba además una puesta en escena inteligente y expresiva que habría logrado transmitir la atmósfera del Centro con un realismo casi diríamos cervantino (por su sutil ironía).

La escena con las mujeres de los barrios obreros de la ciudad, así como la caracterización original de los colchoneros destacaban por su denuncia social. También en este caso es lamentable que no se incluyeran, pues habrían enriquecido y ampliado el retrato del mundo provinciano. En su lugar, solo contamos con la escena en que Tula, al cobrar las rentas, distribuye la ropa de su hermana difunta entre la gente humilde que ha venido a pagarle, y amonesta a uno de los arrendatarios por sus reiterados

y tuvo la oportunidad de conocer y convivir con Picazo, este estaba «pendiente de su madre todo el día. Tenía un rollo de estos, un Edipo que era alucinante [...] Lo recuerdo como compañero, salíamos alguna noche... Y luego estaba el tema este de Guadalajara. Todos siempre estábamos sorprendidos porque así que había media hora, se iba para Guadalajara a ver a su madre. Estaba muy, muy enamorado». También recuerda que Picazo «trabajaba en sindicatos; debía ser el único de la Escuela que tenía un trabajo fijo» (declaraciones extraídas del documental «Miguel Picazo, el hombre que supo amar el cine», Canal Sur, 22/11/2017).

³¹ «He tenido altibajos respecto a la fe y la religión, pero ahora mantengo charla diaria con Él y me llena mucho, mucho la lectura del *Kempis*, un libro tan básico como los Evangelios» (declaración extraída de la entrevista concedida a Javier Oliveros León, AISGE, 27/03/2015).

retrasos. Es una escena de cierta ambigüedad, pues aunque vemos que Tula está siendo generosa y paciente, la actitud sumisa de ellos y el plano final de Tula guardando el dinero recibido en su caja nos deja con una turbia sensación.

También fue deplorable que la escena de los colchoneros se redujera a la mitad, eliminando parte de su sentido, así como el retrato de una niña totalmente imbuida de superstición y lenguaje religioso, hasta el punto que debe ser su propia tía quien, antes de su primera comunión, la persuade del carácter nimio de un poco de carne en los dientes para comulgar. No hay duda de que con Tulita Picazo cargaba especialmente las tintas.

Eliminando la alusión a los cascos de guerra y a las iglesias del pueblo, la censura nos arrebató una buena dosis de ironía y un detalle que hubiera incidido en la caracterización de Tula como una «beata», algo que también quiso evitarse al eliminar esa palabra de la boca de Ramiro tras la agresión. Ya hemos comentado que esta era la preocupación fundamental de la censura: no presentar a Tula como una fanática ridícula, algo que en realidad tampoco transmitía el guion. Ciertamente había más carga religiosa y algunos detalles que contribuían al retrato intencional de Picazo de pintarse una mujer «soberbia de creerse solo merecedora de culto metafísico»³², pero algunas intervenciones y actos de los personajes recordando cuán reciente era la muerte de la hermana, hacían más comprensible el rechazo de Tula a su cuñado. En cuanto a su personalidad, el guion nos hacía un retrato más complejo de Tula, menos de una pieza, pues aparte de conocerla en su faceta maternal, nos permitía verla distraída durante la meditación, chismosa en la fiesta con sus amigas, devota en varias ocasiones y hasta sensual aplicándose desodorante frente al espejo. Ramiro, que en la película se nos muestra como alguien exclusivamente centrado en la forzosa represión de su libido, adquiriría un poco más de enjundia al rondar la casa donde había vivido con Rosa, pues aparte de ese momento y de una fugaz visita al cementerio, el viudo no parece excesivamente afligido por el recuerdo de su difunta esposa. Por otra parte, la caracterización de Juanita con un defecto en el ojo y algo más bobalicona que en la película intensificaban su execrable acto de violación.

En definitiva, creemos que en el guion y en las escenas cortadas subyace otra versión de *La tía Tula*, no simplemente un embrión de la película que llegó a ser, sino más bien la versión de lo que tuvo que haber sido. Una versión irremediadamente perdida, pero por fortuna todavía rastreable.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

CABAÑAS ALAMÁN, Fernando J. (2001), *Cancionero Musical de Castilla-La Mancha*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.

³² Declaraciones extraídas de la hoja informativa del cine-club *D. Bosco* de Cabezo de Torres (Murcia), abril de 1969 (Rodríguez Martínez, 1992: 18).

- CASTRO, Antonio (1974), «Declaraciones de Miguel Picazo a Antonio Castro», en *El cine español en el banquillo*, Valencia, Fernando Torres Editor, pág. 332.
- GARCÍA ESCUDERO, José María (1978), *La primera apertura. Diario de un director general*, Barcelona, Planeta.
- HERNÁN, José Miguel (2005), «Sobre la adaptación», en M. Picazo *et al.*, *La Tía Tula. Guión cinematográfico*, Jaén, Diputación Provincial de Jaén, págs. 43-44.
- HERNÁNDEZ BURGOS, Claudio (2013), «Misioneras de la patria. Las mujeres de Acción Católica durante el primer franquismo (1936-1951)», en *VII Encuentro Internacional de Investigadores del Franquismo*, Barcelona, CEFID-UIAM (CD-ROM).
- HERNÁNDEZ, J. (2003), «Miguel Picazo. El reverso de la España idealizada», en C. F. Heredero y J. E. Monterde (coords.), *Los «nuevos cines» en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, págs. 319-331.
- IZNAOLA, Enrique (2004), «Miguel Picazo, un cineasta jiennense», *Entrevista* en E. Iznola (coord.), *Miguel Picazo, un cineasta jiennense*, Jaén, Diputación Provincial de Jaén, págs. 15-58.
- LAURIE, Edith (1965), «New changes on the Spanish Film Scene», *Film Comment*, 2/4, págs. 37-40.
- MARTÍNEZ, Josefina (2006), «El cine tardofranquista, reflejo de una sociedad», en A. Mateos López y Á. Herrerrín López (coords.), *La España del presente: de la dictadura a la democracia*, Madrid, Asociación Historiadores del Presente, págs. 333-352.
- MOLERO, Julián (2015), *Batería, guitarra y twist*, Madrid, La Fonoteca.
- MONLEÓN, José (1964), «Miguel Picazo después de *La tía Tula*», *Nuestro cine*, 31, págs. 42-48.
- MORENO SECO, Mónica (2003), «De la caridad al compromiso: Las mujeres de Acción Católica (1958-1968)», *Historia Contemporánea*, 26, págs. 239-265.
- NAVARRETE-GALIANO, Ramón (2007), «Cine y Literatura: Compromiso Social. Un ejemplo: *La Tía Tula* de Miguel Picazo», en F. Sierra Caballero (ed.), *IX Congreso Ibercom. Iberoamérica: comunicación, cultura y desarrollo en la era digital*, Sevilla, Universidad, págs. 1-20.
- OCAÑA, Javier (2004), «Retrato de una dama reprimida», en E. Iznola Gómez (ed.), *Miguel Picazo: un cineasta jiennense*, Jaén, Diputación Provincial de Jaén, págs. 193-194.
- PICAZO, Miguel *et al.* (2005), *La Tía Tula, guión cinematográfico*, Jaén, Diputación Provincial de Jaén.
- RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Joaquín (1992), *Conversaciones con Aurora Bautista*, Orihuela, Diputación Provincial de Alicante.
- UNAMUNO, Miguel de (1920), *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, Madrid, Espasa-Calpe.

Tula sin censura

- UNAMUNO, Miguel de (2003), *La tía Tula*, ed. de C. A. Longhurst, Madrid, Cátedra.
- VAQUERIZO GARCÍA, Luis (2014), *La censura y el nuevo cine español: Cuadros de realidad de los años sesenta*, Alicante, Universidad.
- VAUCHEZ, André (1988), *La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge d'après les procès de canonisation et les documents hagiographiques*, Roma, École Française de Rome [En línea: https://www.persee.fr/doc/befar_0257-4101_1988_mon_241_1.
Fecha de la consulta: 10/02/2020].

Fecha de recepción: 12/05/2020.

Fecha de aceptación: 25/07/2020.

Àngel Guimerà en el cine japonés: intertextualidad intercultural en la adaptación de Kenji Mizoguchi del drama *Terra Baixa*

Àngel Guimerà in Japanese Film: Cross-Cultural Intertextuality in Kenji Mizoguchi's Adaptation of the play *Terra Baixa*

ALEX PINAR

Aichi Prefectural University (Nagakute, Japón)
alex.pinar@yahoo.com

ORCID ID: 0000-0003-2780-9099

Resumen: Desde los inicios de la industria cinematográfica en Japón se realizaron un gran número de películas basadas en obras literarias occidentales, especialmente durante las décadas de 1910 y 1920. El director que realizó el mayor número de estas adaptaciones fue Kenji Mizoguchi. Entre estas se encuentra *Jinkyō* (*Este mundo polvoriento*, 1924), basada en el drama de Àngel Guimerà *Terra baixa* (*Tierra baja*). Dado que la película está perdida, en este estudio se analiza esta adaptación intercultural a través de fotogramas y reseñas de revistas de cine publicadas en la época. Se describe cómo y en qué momento llegó a ese país la obra de Guimerà, cómo el cineasta la trasladó al contexto cultural japonés, y de qué modo influyeron el contexto histórico-social y la tradición cultural en el proceso de adaptación.

Palabras clave: intertextualidad, adaptación intercultural, Kenji Mizoguchi, Àngel Guimerà, teatro catalán, cine japonés.

Abstract: At the dawn of Japanese cinema, especially in the 1910s and 1920s, many movies were adapted from the Western novels. Kenji Mizoguchi made several of such adaptations, including his 1924 film *Jinkyō* (*This Dusty World*), adapted from *Terra baixa* (*Martha of the Lowlands*), a drama by Àngel Guimerà. While the film in question has been lost, its stills and reviews of film magazines published at the time of screening have been archived. This paper draws on such materials and analyzes intercultural aspects of Mizoguchi's adaptation. It provides a brief overview on the reception of Guimerà's work. It also analyzes the process through which Mizoguchi adapted the play to the Japanese context. Finally, it offers insights on how the historical-social context and the cultural tradition influenced the director's adaptation process.

Key Words: intertextuality, intercultural adaptation, Kenji Mizoguchi, Àngel Guimerà, Catalan theater, Japanese cinema.

INTRODUCCIÓN

La adaptación cinematográfica se puede definir como un proceso dialógico intertextual en el que el cineasta crea una nueva obra artística (hipertexto) a través de la transformación de diversos elementos narrativos de una obra literaria (hipotexto) (Stam, 2000: 68). En el caso de películas basadas en literatura de una esfera cultural diferente, la adaptación puede implicar también la modificación de los códigos culturales de la obra literaria. Probablemente, el ejemplo más conocido de este tipo de adaptaciones, denominadas «cine intercultural» por autores como Goodwin (1994: 1), serían las películas de samuráis de Akira Kurosawa *Kumonosu-jō* (*Trono de sangre*, 1957) y *Ran* (1985), la cuales estaban basadas en las obras teatrales de Shakespeare *Macbeth* y *King Lear* (*El rey Lear*) respectivamente.

La adaptación intercultural es un fenómeno que se inició en Japón décadas antes de que los filmes de Kurosawa tuvieran reconocimiento mundial y fueran exhibidos en festivales de cine internacionales. Desde los inicios de la industria cinematográfica en ese país se realizaron numerosos cortometrajes y películas basados en obras literarias occidentales, especialmente durante las décadas de 1910 y 1920. El director que realizó el mayor número de adaptaciones de literatura occidental durante toda su carrera, mayoritariamente durante los años 20, fue Kenji Mizoguchi, considerado uno de los directores de cine más importante en los anales del cine japonés gracias a sus obras maestras *Gion no shimai* (*Las hermanas de Gion*, 1936), *Naniwa eregii* (*Elegía de Naniwa*, 1936), *Ugetsu Monogatari* (*Cuentos de la luna pálida*, 1953), o *Sanshō Dayū* (*El intendente Sanshō*, 1954).

Además de dirigir películas basadas en obras de literatura anglosajona, alemana, francesa o rusa, Mizoguchi también filmó en los años 20 una adaptación de la obra de teatro de Àngel Guimerà *Terra baixa* (Tierra baja, 1896), titulada *Jinkyō* (*Este mundo polvoriento*, 1924)¹. Puesto que esta película está hoy perdida (al igual que todas las adaptaciones de literatura occidental que hizo Mizoguchi en los años 20), y dado que la literatura en lengua catalana era prácticamente desconocida en Japón en esa época, es inevitable preguntarse cómo y en qué momento llegó a ese país la obra de Guimerà, cómo Mizoguchi adaptó este drama ambientado en la Cataluña rural al contexto cultural japonés, y de qué modo influyeron el contexto histórico-social y la tradición cultural en el proceso de adaptación.

Aunque la película se perdió, probablemente durante los frecuentes bombardeos llevados a cabo durante la Segunda Guerra Mundial, sí que se han conservado fotogramas y reseñas aparecidas en revistas de cine de la época que permiten realizar un examen comparativo entre la película y la

¹ El título de la película es conocido también en español como *El mundo de aquí abajo*. Consideramos que la traducción más adecuada sería *Este mundo polvoriento* ya que mantiene el sentido simbólico del título original en japonés.

obra de Guimerà². De este modo, siguiendo el enfoque dialógico intertextual de Stam (2000), se analizan las permutaciones en elementos narratológicos (localización de la acción, argumento y personajes) y se describen la transformación de los códigos culturales con el objetivo de dar respuesta a las preguntas planteadas previamente.

1. ADAPTACIONES DE LITERATURA OCCIDENTAL EN JAPÓN EN LAS DÉCADAS DE 1910 Y 1920

El cine llegó a Japón poco tiempo después de su invención, en 1897. Durante los primeros años fue frecuente el rodaje y exhibición de breves escenas de la vida en las calles de Tokio, de danzas de geisha, o de secuencias con conocidos pasajes de kabuki. Posteriormente se empezó a filmar películas *jidai-geki* (películas de época ambientadas en la época de Edo) basadas en obras de kabuki, y películas *gendai-geki* (ambientadas en un contexto moderno), inspiradas en su mayoría en escenas de teatro *shinpa* (nueva escuela). Este tipo de teatro apareció en la década de 1880 como reemplazo al kabuki, cuya temática y estilo no permitían mostrar las inquietudes del Japón moderno. Tanto las películas *gendai-geki* como las obras de teatro *shinpa* trataban temas contemporáneos con un estilo realista y melodramático, aunque todavía compartían algunas características del teatro kabuki como los manierismos en la actuación y la presencia de *oyama*, es decir, actores masculinos que interpretaban personajes femeninos³.

En la década de 1910 los estudios empezaron a producir también películas basadas en obras literarias occidentales, las cuales habían sido previamente representadas en los teatros *shingeki* (nuevo drama). Este tipo de teatro, iniciado a principios del siglo XX, tenía un carácter intelectual y vanguardista (Satō, 2008: 20). En sus salas se escenificaban obras de destacados autores occidentales como O'Neill, Ibsen, Chéjov, Gorki o Tolstoi, y también obras de escritores japoneses como Kaoru Osanai. Estas adaptaciones, como *Kachusha* (*Resurrección*, 1914) de *Kiyomatsu Hosoyama* (basada en la novela *Resurrección* de Tolstoi), o *Ikeru shikabane* (*El cadáver viviente*, 1918) de Eizō Tanaka (basada en la obra teatral homónima de Tolstoi), estaban dirigidas a un público educado y familiarizado con la cultura literatura occidental. Intentaban ser «fieles al original» y reproducir, como en un escenario de teatro *shingeki*, el contexto cultural

² En la *National Diet Library* de Tokio (el equivalente japonés a la Biblioteca Nacional) se pueden consultar revistas de cine publicadas aquellos años. En el *National Film Center* (también situado en Tokio) se conservan también fotogramas de películas perdidas. Tanto la reseña como los fotogramas utilizados para realizar esta investigación se han encontrado en ambas instituciones.

³ Los actores *oyama*, también conocidos como *onnagata*, asumieron papeles femeninos en el teatro kabuki desde 1629, cuando el Shogunato emitió un decreto que prohibía a todas las actrices subir a los escenarios al considerar que su presencia tenía un efecto negativo en la moral pública.

de la obra a través de la escenografía, la puesta en escena y la ambientación.

En los años 20 la occidentalización y el modernismo caracterizaron la vida cultural de las grandes ciudades y el cine se convirtió rápidamente en el entretenimiento principal de las masas urbanas. En esos años, en los que se establecieron las normas estéticas y se fijaron los modos de producción, distribución y exhibición (Wada-Marciano, 2008: 2), surgieron nuevas compañías como Shochiku Kinema y Taikatsu Co., las cuales tenían como objetivo producir películas siguiendo las técnicas cinematográficas y los estilos narrativos del cine europeo y norteamericano. Progresivamente se abandonaron técnicas y convenciones teatrales que habían perdurado en años anteriores: se dejó de usar actores *oyama*, se introdujeron técnicas narrativas como el uso *flashbacks*, y se generalizó el uso de intertítulos, minimizando la importancia y presencia de los narradores en vivo llamados *benshi* (Anderson, 1992: 273). El cine teatralizado, llamado también cine «enlatado» (Komatsu, 1992: 231), quedó obsoleto a medida que los nuevos estudios producían filmes rodados con técnicas y estilos similares a las películas americanas y europeas, las cuales copaban el 75% del mercado japonés (Gerow, 2008: 8).

La primera película basada en una obra literaria occidental realizada siguiendo un estilo cinematográfico no teatral y adaptando la historia al contexto cultural japonés fue *Rojō no reikon* (*Almas en el camino*, 1921), dirigida por Minoru Murata en cooperación con el director de teatro *shingeki* y escritor Kaoru Osanai. *Rojō no reikon*, basada en la obra *Na dníe* (*Los bajos fondos*) de Gorki y en el drama *Mutter Landstrasse* (*Niños de la calle*) de Wilhelm Schmidtbonn, fue aclamada debido a sus innovaciones técnicas y a la forma en que se retrataban los infortunios de los personajes, con los cuales los espectadores japoneses se podían sentir identificados (Richie, 2012: 39). Una de las consecuencias del éxito de este filme fue que los estudios y directores perdieron el interés por producir adaptaciones que fueran «fieles al original» y que reprodujeran los códigos culturales de la obra literaria. A partir de ese momento las películas basadas en la literatura occidental se realizaron siguiendo procesos interculturales e intertextuales en los que las obras literarias se modificaron libremente, adaptándolas al contexto cultural japonés y haciéndolas más atractivas para el público medio urbano.

Como hemos mencionado en la introducción, el cineasta que realizó el mayor número de adaptaciones de literatura occidental durante las décadas de 1920 y 1930 fue Kenji Mizoguchi, quien antes de dirigir su primera película había trabajado como asistente de Eizō Tanaka. Tras debutar como director en 1922 con la película *Ai ni yomigaeru hi* (*El día en el que regresó el amor*), Mizoguchi dirigió antes de acabar la década ocho películas basadas en obras de literatura occidental. Además de *Jinkyō*, los filmes que tuvieron más repercusión, tal como muestran las reseñas y críticas encontradas en revistas de la época, fueron *Ō13-Rupimono* (*Ō13: Las*

aventuras de Arsène Lupin, 1923), basada en la novela de Maurice Leblanc *813*; *Kiri no minato* (*El puente de la niebla*, 1923), una adaptación de la obra teatral de Eugene O'Neill *Anna Christie*; y *Chi to rei* (*La sangre y el alma*, 1923), película expresionista inspirada en el filme de Robert Wiene *Das Cabinet des Dr. Caligari* (*El gabinete del doctor Caligari*, 1920) y basada en la novela corta de E.T.A. Hoffmann *Mademoiselle de Scudéri* (*La Señorita de Scuderi*).

2. *JINKYŌ* (*ESTE MUNDO POLVORIENTO*, 1924)

Poco tiempo después de su aparición, el drama de Àngel Guimerà *Terra baixa* fue traducido al castellano por José Echegaray. A partir de la traducción española la obra se difundió rápida y exitosamente a otros países, publicándose tanto traducciones como versiones adaptadas al contexto cultural de cada país (Gallén, 2012: 217). También el drama de Guimerà fue la base de las óperas *Tiefland* (1903), escrita por Eugen d'Albert a partir de un libreto de Rudolph Lothar, y *La catalane* (1907), musicalizada por Fernand Le Borne con libreto escrito por Paul Ferrier y Louis Tiercelin. Asimismo, pronto se realizaron adaptaciones cinematográficas de la obra original y de sus versiones: en 1907 Fractuós Gelabert filmó el cortometraje de 20 minutos *Tierra baja*; en Argentina se estrenó en 1913 una versión de la obra con el mismo título, dirigida por Mario Gallo; el año siguiente se produjo una producción estadounidense titulada *Martha of the Lowlands* (*Marta de las Tierras Bajas*) dirigida por J. Searle Dawley; y una adaptación alemana titulada *Tiefland* (*Tierras bajas*) fue filmada en 1922 por Adolf Edgard Licho.

En Japón también se publicó una versión de la obra titulada *Jinkyō* (*Este mundo polvoriento*) escrita por Kaoru Osanai en 1916. Este drama no se basó en el original en catalán o en la traducción de Echegaray, sino que se inspiró, tal como afirma Osanai al final de su obra, en el libreto de la ópera *Tiefland* de Eugen d'Albert. Antes de ser llevada a la pantalla, *Jinkyō* fue representada por primera vez en el teatro Yuraku-za en el año 1922. Este montaje estaba dirigido por el mismo Osanai e interpretado por el grupo teatral *Shingeki-za* (Compañía de nuevo teatro), establecido en 1919 con la voluntad de representar obras occidentales (Poulton, 2010: 31). Tanto la ópera de d'Albert como la versión de Osanai mantenían la trama argumental de la obra de Guimerà y casi el mismo número de personajes, aunque en el texto de Osanai estos tenían nombres japoneses y la historia estaba ambientada en Japón, en un área rural de la región montañosa de Tōhoku.

El guion de la película, escrito por Sōichiro Tanaka, se basó a su vez en la versión de la obra escrita por Osanai. La trama resumida por el crítico de cine Roppa Furukawa en la revista *Kinema Junpō* (1924: 10) muestra que el argumento de la película, desarrollado también en un área rural de Japón, era similar al de la obra de Guimerà y de las versiones de Lothar y Osanai (nos referiremos a los tres textos como «los hipotextos» a

partir de ahora). De este modo, el filme desarrollaba la historia de un terrateniente arruinado llamado Senkichi, quien se propone casarse con una mujer rica y usar su dinero para pagar sus deudas. Sin embargo, desea mantener su relación con su amante, Omatsu. Para evitar sospechas la obliga a casarse con otro hombre, un leñador llamado Rokuzō que vive aislado en las montañas. Una vez casados Rokuzō se da cuenta de que la boda fue una farsa y anuncia su intención de regresar a las montañas. Omatsu decide en ese momento seguirlo y dejar las tierras de Senkichi. Para impedirlo el terrateniente lucha con Rokuzō, quien termina estrangulándolo:

Un terrateniente de montaña llamado Nomura Senkichi estaba profundamente endeudado debido a los fracasos de sus negocios y por ese motivo decidió casarse con una mujer rica para obtener su dote. Sin embargo, Senkichi tenía una amante llamada Omatsu, una artista itinerante que llegó a su casa tiempo atrás. Decidió obligarla a casarse con otro hombre por el bien de las apariencias, sin dejar de mantenerla como su amante. Senkichi eligió a un hombre leñador llamado Rokuzō para casarse con Omatsu. Él estaba encantado de bajar de las montañas el día de la boda. Omatsu, en realidad, tenía miedo de Rokuzō y se enfadó con Senkichi por entregarla a este hombre de aspecto rudo. Omatsu lloró y Rokuzō se sorprendió. Al descubrir la verdad de la situación, Rokuzō decidió abandonar este «mundo sucio» y regresar a la montaña. Omatsu encontró la reacción de Rokuzō noble y lo siguió. Senkichi se sorprendió de que Omatsu hubiera seguido a Rokuzō, por lo que lo persiguió. Después de una feroz lucha, Rokuzō estranguló a Senkichi hasta la muerte. Rokuzō dijo: «Mi querida Omatsu, volvamos a nuestra montaña», y desaparecieron (1924: 10)⁴.

Aunque la película desarrollaba una trama similar a la de los hipotextos, esta era protagonizada por seis personajes en lugar de doce como en la obra de Guimerà o de diez como en el en el libreto de Lothar y la versión de Osanai. Como personajes secundarios aparecían Orié, una niña amiga de la protagonista; Gonji, un guardia de molino de agua; y Soncho, el jefe del pueblo (rol similar al del siniestro capellán que aparece en la obra de Guimerà). Como protagonistas aparecían los ya mencionados Senkichi, el hacendado sin escrúpulos que gobierna la vida de sus campesinos, considerándolos de su propiedad, y Omatsu y Rokuzō, la amante del terrateniente y el leñador solitario. Los personajes de Omatsu y Rokuzō presentaban personalidades y funciones narrativas similares a los protagonistas de los hipotextos. Sin embargo, el guionista introdujo algunas modificaciones en su caracterización para adaptar la historia al contexto cultural japonés, de modo fuera más verosímil y comprensible para el espectador medio.

⁴ Reseña traducida por el autor con la colaboración de Yuta Yasuda.

En los hipotextos la protagonista vive toda su vida en extrema pobreza hasta que un día, vagabundeando con un mendigo que la cuida, llega a casa del terrateniente. Con el tiempo ella se convierte en su amante, dejando atrás sus penurias. En cambio, en la película, tal como se afirma en la reseña de Furukawa, Omatsu es una artista itinerante. Por tanto, debido a su profesión ella pertenece al grupo social de los *hinin*. En este grupo se incluían personas que tenían ocupaciones consideradas impuras según las creencias budistas o sintoístas, tal como mendigos, prostitutas y artistas itinerantes como Omatsu. Los *hinin*, junto con los *eta* (grupo al que pertenecían curtidores, carniceros o verdugos, entre otras profesiones que eran consideradas extremadamente impuras), formaban la casta de los *burakumin*, cuyos miembros, ya desde la era medieval, eran considerados «no humanos» y eran víctimas del ostracismo y de la discriminación. Era imposible para un miembro del grupo *eta* cambiar de casta, pero sí se permitía que los *hinin* lo hicieran (Abe, 2003: 70).

Interpretamos que en el filme ella conoce a Senkichi en uno de sus desplazamientos y que, obligada por la miseria, acepta su invitación a quedarse con él e iniciar una relación extramatrimonial. Dado que la marginación de los *burakumin* continuaba presente en el año en el que se rodó la película, a pesar de la abolición legal de ese estatus social durante la era Meiji (1868-1912) y de los intentos de erradicar las actitudes de rechazo hacia ese colectivo llevados a cabo durante la década de 1920 (Ishikida, 2005), el concubinato con Senkichi le ofrece a Omatsu la oportunidad de abandonar su casta y, al igual que la protagonista de los hipotextos, ascender socialmente a un estatus superior.

El personaje de Rokuzō comparte también muchas similitudes con el protagonista de los hipotextos. Son hombres ingenuos, rudos y solitarios que viven y trabajan solos en las montañas y que descienden a las llanuras para casarse engañados por el terrateniente. En los hipotextos, el protagonista es un pastor, cuya imagen está vinculada al lobo, animal percibido en la tradición cultural occidental como una amenaza para los rebaños y para los medios de vida humanos, representado en la tradición literaria escrita y oral como una metáfora de la avaricia, la violencia y el mal. Este animal deviene el *leitmotiv* de los hipotextos: el pastor lucha con el lobo con sus propias manos dándole muerte, al igual que hace con el terrateniente, al que se caracteriza metafóricamente como un lobo del cual el pastor tiene que proteger a la protagonista. En cambio, en la película Rokuzō es leñador. Al cambiarse la profesión del protagonista se difumina la presencia del lobo y su simbología. Como puede verse en la fotografía del rodaje (fig. 3), este animal es sustituido en el filme por un oso al que el protagonista mata en una lucha cuerpo a cuerpo, tal como acaba haciendo con el hacendado, quien sería comparado simbólicamente como un oso del que Rokuzō defiende a la protagonista.

Existen razones culturales que explican este cambio en la profesión del protagonista masculino y la sustitución del lobo por el oso como *leitmotiv*

de la historia. Por un lado, habría sido inverosímil ver en pantalla a un personaje japonés trabajando como pastor, ya que esta era una profesión muy poco común en Japón en ese momento, a pesar de los esfuerzos fallidos del gobierno Meiji para alentar y promover la cría de ovejas con la finalidad de que Japón pudiera ser autosuficiente en lana. Por otro lado, dejando de lado el hecho de que los lobos se extinguieron en Japón en el siglo XIX, los espectadores japoneses no habrían entendido el simbolismo implícito en la presencia del lobo y su muerte a manos de Rokuzō, ya que el lobo es considerado como un mensajero de los dioses en las creencias sintoístas.

La mitología japonesa presenta al lobo como un animal favorable. Lejos de ser visto como una amenaza para la vida de los aldeanos, el lobo es percibido como una criatura que los protege a los humanos de los animales salvajes que amenazan sus granjas y campos (Knight, 1997: 140). Asimismo, existe en el folclore japonés la creencia en el *okuriōkami* (lobo escolta), animal que sigue a los humanos que caminan solos a través de un bosque hasta que llegan a su destino sin hacerles ningún daño (Knight, 1997: 136). Según la tradición, una persona que matara a un lobo podría exponer a sí mismo y a su familia al riesgo de represalias espirituales. En lugar del lobo, en Japón son los osos y otros animales salvajes los que son percibidos como un peligro. El folclore japonés habla de un monstruo mitológico llamado *onikuma* (oso demonio), que ocasionalmente emerge de los bosques para buscar comida, y que reacciona agresivamente si se encuentra con los seres humanos (Komatsu, 2017: 96), tal como ocurre en la película.

Respecto a los espacios en los que transcurre la acción, ya hemos comentado que tanto en la versión del drama de Osanai como en el filme la historia transcurre en una zona rural y montañosa de Japón. Como en los hipotextos, el protagonista vive en las tierras altas y desciende a las llanuras para contraer matrimonio. Ambos espacios están cargados de un marcado simbolismo tanto en las distintas versiones del drama de Guimerà como en la película de Mizoguchi. Las tierras altas son una zona que representa la libertad, la pureza, la honestidad y todo lo que es bueno por naturaleza. En contraste, las tierras bajas son un lugar materialista y pernicioso que representa la miseria, los prejuicios y los males de la humanidad. Esta dicotomía entre las tierras altas y las tierras bajas y su simbolismo se refleja también en el título original de la película, *Jinkyō* (塵境), el cual tiene un profundo significado alegórico. Está formado por los ideogramas *Jin* (塵) y *Kyō* (境). *Jin* denota polvo y suciedad. En los textos budistas representa además la profanación, la impureza y la aflicción. *Kyō* significa borde o límite, pero también un área o territorio. En los textos budistas, *Kyō* representa asimismo un estado mental insano. En consecuencia, el título alude de manera metafórica al lugar el que se desarrollan los acontecimientos, es decir, al «mundo polvoriento» de las

tierras bajas, un espacio fronterizo entre el bien y el mal, entre la pureza de la vida en las montañas y la degradación moral de las llanuras.

3. CONCLUSIONES

Como hemos descrito, la obra *Terra baixa* llegó a Japón a través del libreto de la ópera de d'Albert, el cual fue adaptado a su vez al contexto japonés por Kaoru Osanai. En su versión, Osanai mantuvo el argumento de la obra y la mayoría de los personajes, situando la acción en una zona rural del área de Tōhoku.

A través del análisis de fotogramas y de una reseña aparecidos en revistas de cine de la época, hemos podido comprobar que en la película realizada por Mizoguchi se mantuvo también la trama de la historia. Sin embargo, la obra se adaptó modificando algunos códigos culturales en concordancia con la realidad histórico-social y la tradición cultural japonesa, haciendo que la película fuera más comprensible para el público general. Estos cambios fueron más notables, además de en la localización de la acción, en la caracterización de los personajes principales y en la transformación del *leitmotiv* de la obra y su simbolismo.

ILUSTRACIONES



Fig. 1. Fotograma de la película *Kachusha* de Hosoyama (fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Katyusha_1914_fm1.jpg). A la izquierda, el actor Teijirō Tachibana representando el papel de Katiusha Máslova. A la derecha, Sekine Tappatsu interpretando al príncipe Nejlíúdiv. Los actores visten ropas de estilo ruso con el objetivo de aportar más realismo y de reproducir el contexto cultural de la obra literaria. Nótese que en las adaptaciones realizadas en la década de 1910 todavía se utilizaban actores *oyama*.



Fig. 2. Fotograma de la escena final en la que Rokuzō regresa a las montañas llevando con él a Omatsu (publicado en la revista *Kinema Junpō*, 160, 1924, pág. 18).



Fig. 3. Fotografía del rodaje de la película en la que Rokuzō lucha contra un oso en lugar de un lobo, tal como ocurre en la obra de Guimerà, en la ópera d'Albert y en la versión de Osanai (publicada en Keiichi Kondō [ed.], *Eiga sutā zenshū* [Guía completa de las estrellas de cine], vol.1., Tokio, Heibon sha, 1929, pág. 67).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ABE, Chikara (2003), *Impurity and Death: A Japanese Perspective*, Boca Raton, Universal Publishers.
- ANDERSON, Joseph (1992), «Spoken Silent in the Japanese Cinema; or, Talking to Pictures: Essaying the *Katsuben*, Contextualizing the Texts», en A. Nolletti y D. Desser (eds.), *Reframing Japanese Cinema: Authorship, Genre, History*, Bloomington, Indiana University Press, págs. 259-310.
- FURUKAWA, Roppa (1924), «Jinkyō», *Kinema Junpō*, 160, pág.10.
- GALLÉN, Enric (2012), «Guimerà a Europa i Amèrica», *Catalan Historical Review*, 5, págs. 85-100.
- GEROW, Aaron (2008), *A Page of Madness: Cinema and Modernity in 1920s Japan*, Michigan, Center for Japanese Studies, The University of Michigan Press.
- GOODWIN, James (1994), *Akira Kurosawa and Intertextual Cinema*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- GUIMERÀ, Àngel (1897), *Terra Baixa*, Barcelona, Butxaca 62.
- ISHIKIDA, Miki (2005), *Living Together: Minority People and Disadvantaged Groups in Japan*, Bloomington, iUniverse.
- KNIGHT, John (1997), «On the extinction of the Japanese wolf», *Asian Folklore Studies*, 56, págs. 129-159.
- KOMATSU, Hiroshi (1992), «Some Characteristics of Japanese Cinema before World War I», en Arthur Nolletti y David Desser (eds.), *Reframing Japanese Cinema: Authorship, Genre, History*, Bloomington, Indiana University Press, págs. 229-258.
- KOMATSU, Kazuhiko (2017), *An Introduction to Yōkai Culture: Monsters, Ghosts, and Outsiders in Japanese History*, Tokio, Japan Library.
- KONDŌ, Keiichi (1929) (ed.), *Eiga sutā zenshū* [Guía completa de las estrellas de cine], vol. 1, Tokio, Heibon sha.
- LOTHAR, Rudolf (1903), *Tiefland* (libreto) [En línea: <http://kareol.es/obras/tiefland/tiefland.htm>. Fecha de consulta: 10/12/2019].
- OSANAI, Kaoru (1929 [1916]), *Jinkyō*, en *Obras completas*. 5, Tokyo, Shin'ya, págs. 586- 635.
- POULTON, M. Cody (2010), *A Beggar's Art: Scripting Modernity in Japanese Drama, 1900-1930*, Honolulu, University of Hawai'i Press.
- RICHIE, Donald (2012), *A hundred years of Japanese film: A Concise History, with a Selective Guide to DVDs and Videos*, Tokio, Kodansha International.
- SATŌ, Tadao (2008), *Mizoguchi and the Art of Japanese Film*, Oxford/New York, Berg.
- STAM, Robert (2000), «Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation», en J. Naremore (ed.), *Film Adaptation*, New Brunswick, Rutgers University Press, págs. 54-76.

Alex Pinar

WADA-MARCIANO, Mitsuyo (2008), *Nippon modern: Japanese Cinema of the 1920s and 1930s*, Honolulu, University of Hawaii Press.

Fecha de recepción: 15/05/2020.

Fecha de aceptación: 25/07/2020.

**La transposición de la literatura y el teatro argentino del
siglo XIX al cine del siglo XX:**

El último centauro o la epopeya de Juan Moreira
de Enrique Queirolo

**The transposition of literature and Argentine theater
from the 19th century to cinema of the 20th century: *El
último centauro o la epopeya de Juan Moreira* of
Enrique Queirolo**

LÍA NOGUERA

CONICET/Universidad de Buenos Aires/

Universidad Nacional de las Artes

lianoguera@yahoo.com.ar

ORCID ID: 0000-0002-0765-5160

Resumen: A partir de la leyenda del gaucho argentino Juan Moreira, en el presente artículo nos proponemos analizar los diferentes atravesamientos artísticos que su cuerpo realiza desde fines del siglo XIX hasta principios del XX: de la novela a la arena del circo y del teatro al cine. Consideramos que en cada cruce y en cada nuevo soporte artístico el cuerpo de Moreira se resignifica y permite construir nuevas identificaciones con los contextos artístico, político y sociales que le son propios. A tales efectos, nos preocuparemos por el estudio de la novela, el drama y su transposición al cine a partir del filme realizado en 1924: *El último centauro o la epopeya de Juan Moreira* de Enrique Queirolo, considerando para este análisis los aspectos constitutivos de la literatura, el teatro y el cine gauchesco.

Palabras clave: adaptación filmica, literatura gauchesca, teatro, cine.

Abstract: Based on the legend of the Argentine gaucho Juan Moreira, in this article we propose to analyze the different artistic crosses that this body makes from the end of the 19th century to the beginning of the 20th: from the novel to the circus arena and from theater to cinema. We consider that at each intersection and in each new artistic medium Moreira's body is resignified and allows the construction of new identifications with its own artistic, political and social contexts. To this end, we will be concerned with the study of the novel, the drama and its transposition into cinema based on the film made in 1924: *The Last Centaur or the epic of Juan Moreira* by Enrique Queirolo, considering for this analysis the constitutive aspects of literature, the gaucho theater and cinema.

Key Words: film adaptation, gaucho literature, theater, cinema.

INTRODUCCIÓN

Entre los símbolos nacionales que identifican a la Argentina encontramos uno de los que más ha despertado laudos, críticas, polémicas y discursos: el gaucho. Sujeto controversial, difícil de clasificar y entender pero que se volvió el paradigma por excelencia de la cultura argentina y que hasta el día de hoy se presenta como un signo identificador de los pensamientos políticos, literarios y culturales de nuestro país. En un estudio reciente de Ezequiel Adamovsky (2019) titulado *El gaucho indómito. De Martín Fierro a Perón, el emblema imposible de una nación desgarrada*, encontramos una clasificación muy adecuada para dar cuenta del devenir histórico de este lexema y este sujeto. En primer lugar, Adamovsky señala que no es claro el origen de la palabra, pero se registra su uso a partir del siglo XVIII «para designar a cuatreros y vagabundos que se internaban en las profundidades de las campañas para cazar ganado sin fijarse si tenían dueño» (2019: 17). Más adelante, en tiempos de la Colonia y su finalización, el gaucho se asocia con los peones de campo. El tercer momento de su historia, que produce un cambio crucial en su significación, se establece con las Guerras Independentistas. En las luchas contra los ejércitos españoles, el cuerpo social se aúna y las clases populares, en especial aquella que montaba a caballo, toma relevancia: «en este contexto, la palabra gaucho adquirió un sentido ambivalente: comenzó también a hablarse positivamente de esos valientes gauchos patriotas que combatían con heroísmo» (Adamovsky, 2019: 17). Su gloria es tal que muy prontamente el sujeto social se vuelve sujeto literario y construye, de la mano de literatos e intelectuales argentinos, el género gauchesco conformado por la poesía, la novela y el teatro. En relación con este género, el investigador argentino Ricardo Rojas (1948) considera que la épica gauchesca resulta la piedra fundamental sobre la cual se asienta el resto de la literatura argentina, puesto que rescata los orígenes de «nuestra» civilización pampeana. Por su parte, Ángel Rama (1994) destaca el valor social e ideológico de la gauchesca y el modo en que los escritores «gauchos» recrean un habla y crean un público. En uno de los textos fundamentales sobre la literatura gauchesca, Josefina Ludmer (2000) la define como un uso letrado de la cultura popular. Sostiene que «el primer locutor ficticio de la literatura gauchesca es el gaucho en tanto cantor y patriota [...]. Las dos instituciones, ejército y poesía, se abrazan y complementan [...]. Surge entonces lo que define de entrada al género gauchesco: la lengua como arma. Voz ley y voz arma se enlazan en las cadenas del género» (Ludmer, 2000: 23). Así, la gauchesca siempre trata de «orillas» y de «alianzas» entre la voz y lo escrito, entre la ley y la no ley.

Hacia fines del siglo XIX el género gauchesco alcanza sus mayores éxitos, en pleno proceso de auge migratorio en la Argentina, que fue incrementado a partir de la década del 80 con la política de Domingo Faustino Sarmiento, puesto que tanto nativos como extranjeros se

identifican con sus temáticas: gauchos capturados por el Estado que van a la guerra, gauchos desertores que abandonan el ejército y son perseguidos por la ley, gauchos traicionados por sus patrones o por los representantes de la ley, gauchos que pierden sus familias, gauchos que se revelan contra el poder. Como sujeto doble, el gaucho encierra toda la peligrosidad pero también es la fuente de honor y fidelidad entre sus pares, aspectos últimos que en especial concentran dos de los textos más representativos del género gauchesco: el poema *Martín Fierro* de José Hernández, escrito en 1872 y continuado en 1879, y la novela *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez, escrita entre 1879 y 1880. En el poema de Hernández, compuesto por «La Ida» y «La vuelta», nos encontramos con la historia de un gaucho trabajador al que la injusticia social del contexto histórico lo vuelve un gaucho matrero (fuera de la ley). El escritor argentino Leopoldo Lugones (1916) considera al *Martín Fierro* como poema épico porque «personifica la vida heroica de la raza con su lenguaje y sus sentimientos más genuinos [...]; porque su poesía constituye bajo esos aspectos una obra de vida integral» (Lugones, 1991: 146). En similares claves narrativas, la novela *Juan Moreira* cuenta las desventuras de un gaucho que cae en desgracia por su encuentro con la ley, pero, a diferencia de Martín Fierro, Juan es un gaucho que no se adapta al sistema y muere dando pelea hasta el final de sus días. Si bien ambos textos son considerados pilares de nuestra literatura y cultura argentina, a comienzos del siglo XX las aguas se dividieron entre quienes exaltaban la obra de Hernández y desprestigiaban la novela de Gutiérrez. Así lo señala Nicolás Suárez:

Hacia mediados de la década del diez, intervenciones como las de Rojas y Lugones, a las que deben añadirse los resultados de una polémica encuesta acerca del poema de Hernández publicada en la revista *Nosotros* en 1913, canonizaron el *Martín Fierro* como una manifestación de la cultura elevada y eso modificó su circulación diferenciándola de la de *Juan Moreira*. La «separación de las aguas» que, en relación con el *Martín Fierro*, Prieto detecta «entre la popularidad de un personaje literario y la dignidad del texto que lo proyectaba al imaginario colectivo» [...] funciona también como un parteaguas entre la popularidad de *Moreira* y la intelectualización de *Fierro*. En la década del veinte esta situación se acentuó gracias a la aparición de las grandes ediciones del poema, que marcaban una clara distancia respecto de las ediciones baratas que seguían siendo el único canal de circulación impresa para *Moreira* (2018: 67).

Cabe aclarar que, por esos años, y ante una sociedad absolutamente cosmopolita, se hace necesario producir una uniformidad e identificación y por tal motivo se erige al gaucho literario como símbolo de lo nacional. Y esto es así porque «representa los valores de la libertad, la nobleza de espíritu y el coraje. En su aparición como Juan Pueblo, es el encargado de expresar la voz del cuerpo político. Y, por todo ello, es también el símbolo atemporal de la argentinidad» (Adamovsky, 2019: 12). Ahora bien, el éxito de la gauchesca no culmina en la literatura sino que se hace

extensivo al teatro, en especial el de fines del siglo XIX, y luego al cine del siglo XX produciendo así la amplificación y diversificación de textualidades del género. Creemos que en cada nueva textualidad y en cada nuevo soporte, los mitos originarios de la gauchesca se resemantizan y cada nuevo contexto de aparición permite hacer oír, leer o ver diferentes voces y cuerpo gauchos. Por tal motivo, nos interesa analizar una voz y un cuerpo que ha atravesado diversas y significativas fronteras (geográficas, culturales, políticas, literarias, teatrales y cinematográficas) y que en cada uno de sus cruces ha dejado una huella fundante: Juan Moreira. Para ello, nos detendremos a continuación en develar el origen de la leyenda, su paso por la novela de la mano de su padre literario, Eduardo Gutiérrez, luego su debut en el circo y el teatro para al final llegar a su último cruce artístico: el cine. Consideramos que con cada nuevo soporte, en cada trasmediación, el mito de Moreira se arraiga más y más en la cultura argentina y permite, a más de un siglo de su aparición, la identificación con la lucha y la persistencia de un pueblo.

1. ¿QUIÉN ES JUAN MOREIRA?

Tanto su historia real como ficcional ha despertado gran interés en los discursos y debates no solo artísticos, sino, sobre todo, políticos y sociales en la Argentina de finales del siglo XIX y principios del XX. Tal es así que en un artículo de *La Prensa*, escrito por Juan Álvarez el 10 de abril de 1927 y titulado «Las últimas palabras de Juan Moreira», leemos: «Por lo pronto, parece prudente dejar establecido que Juan Moreira murió efectivamente; pues tales y tantas son las inexactitudes tejidas alrededor de su actuación que acaso surja en el futuro la hipótesis de no haber existido jamás y tratarse de un simple mito de origen astronómico» (1927: s. pág.). Los estudios históricos sobre este caso se han encargado de confirmar que efectivamente Juan Moreira existió pero nació con el nombre de Juan Gregorio Blanco y, según consta en los libros de la Iglesia de San José de Flores de Buenos Aires, el 25 de noviembre de 1819 fue bautizado el hijo de Ventura Núñez y Mateo Blanco, mazorquero de Juan Manuel de Rosas a quien el mismo Restaurador de las Leyes mandó a matar. Ahora bien, aquello que produjo la caída en desgracia de este gaucho fue el asesinato del pulpero Sardetti, a raíz de una deuda que este no quiso pagar a Moreira. Este hecho marca la visibilidad de este cuerpo gaucho que constantemente alterna su destino entre los márgenes de la legalidad e ilegalidad estatal. Luego de su derrotero económico, político y social, Juan Moreira encuentra su muerte, tal como lo indica su partida de defunción, el 30 de abril de 1874 en la Localidad de Lobos (supuestamente en La Estrella, casa de placeres en la cual Moreira habría pasado sus últimas horas). Desde el momento de su muerte hasta la actualidad, varias son las fronteras que atraviesa el cuerpo del gaucho Juan Moreira: del prontuario policial, al folletín escrito por Eduardo Gutiérrez entre noviembre de 1979 y enero de 1880 en *La Patria Argentina*; de la novela a la obra teatral

coescrita por Gutiérrez y José Podestá en 1884 (primero en versión de pantomima y luego, en 1886, en su versión dialogada); y posteriormente, el cruce fronterizo que realiza hacia la pantalla grande, en primera instancia en 1913, en el filme homónimo de Mario Gallo, hasta llegar a 1973, de la mano de Leonardo Favio. Un cuerpo leyenda, un cuerpo novela, un cuerpo teatral y un cuerpo cinematográfico. Pero también un cuerpo doble que se articula entre la ilegalidad de la oralidad (en su carácter de leyenda popular) y la legalidad de un cuerpo escrito, primero por la letra legal (la policial), luego por la literaria, la teatral y la cinematográfica. Un cuerpo que pasa por varias textualidades y, en cada atravesamiento, se resignifica y produce diversos sentidos.

Sacar a la luz la historia del gaucho Juan Moreira y volverla ficción fue el primer eslabón de una cadena de transposiciones que inicia Eduardo Gutiérrez, escritor y periodista argentino, que escribe esta obra en la sección de «Dramas policiales» del periódico de su familia. Aquí Gutiérrez nos presenta la historia de Moreira, quien, tras reclamar ante el juzgado de paz que el pulpero Sardetti le pague su deuda y la ley no fallar a su favor, decide hacer justicia por mano propia. El gaucho Moreira mata al pulpero, acto que lo obliga a escapar del peso de la ley, abandonando así a su familia: Vicenta y su hijo Josecito. Durante su ausencia, Vicenta es engañada e informada de que Moreira había muerto. Ella pierde sus tierras y a fin de salvar su situación económica y protegerse de las amenazas y deseos amorosos del Juez de Paz, se casa con su compadre. Mientras tanto, Moreira se resguarda entre los indios, sigue peregrinando por tierras pampas, se asocia a diferentes partidos políticos pero en todo momento sigue siendo perseguido. Encuentra su muerte a traición, por la espalda como no matan los gauchos, en una casa de placeres, pero hasta el final de sus días continúa dando batalla. Así, basándose en un prontuario policial y ficcionalizando algunos aspectos de la leyenda de este gaucho, Gutiérrez construye un héroe, pero su novedad es que es un héroe popular. El crítico literario argentino Carlos Gamerro afirma que «una y otra vez, Gutiérrez destaca los atributos que lo ponen por encima del común de los mortales, “su hercúleo brazo”, “su hercúleo pecho”, “su pujanza sobrehumana” [...]; pelea solo contra partidas cada vez más numerosas y las derrota a todas [...]. Moreira es el gaucho matrero vuelto superhéroe; su lujosa vestimenta, un traje de Superman» (2016: 203).

A la vez, con esta acción escritural de Gutiérrez de la leyenda del gaucho matrero, se logra perpetuarlo en la historia de la alta cultura, pero también, y sobre todo, de la cultura popular. Porque, y tal como lo han señalado diversos estudios (Prieto, 2010; Chicote, 2013; Gamerro, 2015, entre otros), la visibilización literaria de *Juan Moreira* produce un «boom editorial» que no solo explica un fenómeno económico, sino sobre todo un proceso de encauce político y cultural en un contexto finisecular de plena modernización y civilización. Con el Moreira, ese personaje «a medio hacer, un golem gaucho» (Gamerro, 2015: 208), se inicia una serie

literaria de temática gauchesca que conquista a una gran cantidad de lectores –ceranos al mundo rural pero también pertenecientes a la ciudad– hacia fines del siglo XIX y principios del XX. Un fenómeno que puede explicarse (Prieto, 2006: 97-98) a partir de tres funciones:

- (1) despierta la imaginación del hombre de pueblo y concreta, literariamente, una venganza;
- (2) proporciona una estructura de consolación a partir de un personaje «superhombre»;
- (3) propone una catarsis del descontento.

En este sentido, la literatura popular de este período concreta un abanico de respuestas para una población caracterizada por una creciente multiculturalidad y que muestra una particular estructura de sentimiento: la dislocación de un sujeto social ante un contexto de incipientes cambios. Cabe señalar que gran parte de las publicaciones que se produjeron en ese período se encuentran en la «Biblioteca Criolla» que pertenece al legado de Robert Lehmann-Nitsche y desde 1939 se halla en el Instituto Iberoamericano de Berlín. Con esta Biblioteca, «lo criollo pasa ahora a designar la nueva conformación social de la sociedad rioplatense de principios del siglo XX, en la cual la prensa periódica, las publicaciones populares, el teatro, y posteriormente el cine, serán los nuevos forjadores de identidad de las poblaciones urbanas y rurales» (Chicote, 2013: 32).

2. UN GAUCHO INVADE LA ARENA DEL PICADERO

Corría el año 1884 cuando un día, en el vestíbulo del Teatro Politeama de Buenos Aires, Alfredo Cattaneo (representante de la compañía de los Hermanos Carlo) le propone a Eduardo Gutiérrez que adapte su novela *Juan Moreira* en versión mimodrama para que esta compañía la represente antes de su despedida de Buenos Aires. Gutiérrez acepta la propuesta a sola condición de que el personaje de Moreira sea interpretado por el actor José Podestá, que por aquellos días trabajaba en el Teatro Humberto Primo con su payaso Pepino 88 y su caballo. Así, y tras este primer «acuerdo literario-dramático», se estrena *Juan Moreira* el «2 de junio de 1884, como fin de fiesta y para cerrar el espectáculo circense de los hermanos Carlo» (Pellettieri, 2002: 102). Ante el éxito obtenido, la pantomima fue representada en tres ocasiones más, ya que la compañía de los Carlo inicia una gira a Río de Janeiro, experiencia a la cual se suman los Podestá. De regreso a la Argentina, los Podestá se asocian con Alejandro Scotti y compran en la ciudad de La Plata el Pabellón Argentino, «un circo con cuatro cabriadas de madera, cubierto de lona, situado en las calles 7 y 56, en el que debutan el 11 de enero de 1885 bajo el nombre «Podestá-Scotti»» (Podestá, 2003: 55). Así, un segundo acuerdo se produce, ahora económico-artístico, que implica una posterior reaparición de *Juan Moreira*, pero ahora en versión dialogada. Así, el 10 de abril de 1886, la compañía estrena en Chivilcoy el *Juan Moreira* hablado y

el éxito es rotundo. De este modo lo relata José Podestá en sus memorias: «El público, acostumbrado a ver pantomimas a base de vegijazos, y sainetes con finales en que el garrote de paja resolvía todas las intrigas, se halló de buenas a primeras con algo que no esperaba, y, de sorpresa, en sorpresa, pasó al más vivo interés y de éste al entusiasmo demostrado al final de una gran ovación» (Podestá, 2003: 57).

Con el pasaje de novela a teatro, *Juan Moreira* marca el inicio del campo teatral argentino, puesto que permite la sistematización de una poética textual de temática gaucha, la visibilización de una poética actoral (la popular), la invención de un público y la aparición del teatro como práctica social. A partir de su éxito, la arena del circo en el cual se representaban estas obras luego de los espectáculos circenses, se llena de nuevos gauchos: Juan Cuello, Julián Giménez, Martín Fierro, Calandria, entre otros, y poco a poco abandonan el picadero y pasan a los teatros con sala a la italiana, no solo en la capital del país, sino también en sus giras nacionales. Además, con ese estreno se produce un acuerdo estético, social y político que concentra los paradigmas principales que constituyen la estructura de sentimiento de la Argentina de fines del siglo XIX en su proceso de enculturación, posterior al surgimiento del Estado Moderno argentino. Asimismo, y en relación con la transposición teatral, observamos que existe en ella una condensación de la historia y de los niveles de prehistoria presentes en la novela de Eduardo Gutiérrez, proponiendo así una escritura económica que recalca en las matrices de heroicidad de Moreira. A la vez, en el drama se suprime casi totalmente el universo amoroso y aquello que se privilegia es el espacio público de este gaucho. Así, en la versión teatral, el desacuerdo que permite la aparición del cuerpo de Moreira en el plano de la historia responde únicamente a un desacuerdo económico: la deuda de Sardetti y su incumplimiento de pago. Razón por la cual, consideramos que el drama singulariza el cuerpo de Moreira, lo inscribe en el orden de lo público y posibilita, en ese gesto, un alto grado de empatía e identificación con sus espectadores. Porque con el Moreira teatral (y a partir de la procedencia circense de los actores que representan la obra y el delineamiento de aquello que constituirá la poética del actor popular) se pone en escena un cuerpo-destreza y un cuerpo-acción que busca a cada paso recuperar su honra y reivindicarse socialmente. Pero, como afirma Rodríguez, «esta reparación simbólica de ningún modo excluía la función de entretener» (1999: 24). A la vez, y como nuevo mito que se inscribe a partir del uso del cuerpo de Moreira por parte de José Podestá —puesto que, y a modo de elemento expansivo, se «mitifica» al propio actor—, se habilita el encuentro y circulación de los bienes culturales propios de los sectores populares y la cultura de elite de finales del siglo XIX. Sabemos que destacados nombres de la *high life* porteña «invadieron nuestro modesto circo y aplaudieron a nuestros modestos gauchos» (Podestá, 2003: 71). De esta manera, y a raíz del éxito de su *Juan Moreira*, la elite porteña masculina, que gustaba ver teatro culto

junto a sus esposas, reconoce el valor de la pieza pero también el valor de la propia actuación de Podestá, proponiendo así una doble visibilización: la del cuerpo del gaucho Moreira y la del cuerpo de Podestá como actor. Con su Moreira, José Podestá gana en reconocimiento, amplifica las representaciones de la historia de este gaucho, adapta y crea otras versiones de los clásicos de la literatura gauchesca y participa de los festejos del Centenario que contaron con la presencia, entre otras celebridades, de la Infanta Isabel de Borbón.

3. MOREIRA VA AL CINE

A pocos meses de la presentación del cinematógrafo de los hermanos Lumière en 1895, Enrique Mayrena trajo a Buenos Aires la primera cámara de cine que se dio a conocer con el nombre de vivomatógrafo y que tuvo su estreno en un local de la calle Florida de Buenos Aires. Solo algunos años después el cuerpo de Juan Moreira invade esta nueva tecnología. La primera visibilización cinematográfica de este gaucho tiene como registro el año 1902, momento en el que se filma *El Pericón Nacional*. Esta cinta se encontraba perdida y fue hallada recientemente en el Instituto Nacional de Estudios de Teatro de Buenos Aires. De la exhaustiva investigación que se está realizando sobre ese rollo de nitrato de 35 mm. que dura 7:30 minutos, Laura Mogliani (2019: s. pág.), directora del INET, infiere que el filme silente coincide con *El Pericón Nacional*. Para ello, se basa en los estudios que brindan datos sobre este filme: el libro de César Maranghello *Breve Historia del Cine Argentino* y el de Guillermo Caneto y otros autores titulado *Historia de los primeros años de cine en la Argentina*. Además, en esos estudios, según Mogliani, se corrobora la fecha del estreno de la película de Alberto B. Martínez, el 16 de mayo de 1902, y su lugar de exposición fue el Cinematógrafo del Teatro Nacional. Asimismo, afirma que:

el pericón nacional es una danza que en 1889 se incorporó a las representaciones de Juan Moreira en reemplazo del gato en la secuencia costumbrista del segundo acto. Al fin de una de las representaciones de Juan Moreira en Montevideo, José Podestá conoció a Elías Regules (padre), quien le sugirió el cambio del gato por el pericón, una danza que se bailaba en la campaña uruguaya, desconocida en la Argentina, y que Regules consideró «más apropiada y de mayor efecto para la fiesta campestre del drama» [...], lo que señala que el objetivo del cambio fue el aumento de la espectacularidad escénica (2019: s. pág.).

Once años más debe esperar el gaucho Moreira para reaparecer en la pantalla, puesto que recién en 1913 Mario Gallo dirige su *Juan Moreira*. A esta transposición de la novela de Gutiérrez le siguen: *El último Centauro o la epopeya de Juan Moreira* (1924) de Enrique Queirolo, *Juan Moreira* (1936) de Nelo Cosmi, *Juan Moreira* de Moglia Barth y, por último, *Juan Moreira* (1973) de Leonardo Favio. A fin de dar cuenta de nuestro objetivo principal, evidenciar los cruces y analizar las resemantizaciones del mito

moreirista, a continuación analizaremos el filme realizado por Enrique Queirolo. Para ello, no pretendemos analizar los aspectos que refieren a la fidelidad o no del filme en relación con la obra dramática y literaria, sino que con Wolf entendemos la transposición a partir de la paradoja que el investigador elige para explicar este fenómeno: «cómo olvidar recordando». En palabras de Wolf:

Cómo olvidar recordando quiere decir que ese origen no puede eliminarse como si jamás hubiera existido, pero que tampoco puede estar totalmente presente porque eso orillaría el peligro de anular la voluntad misma de la transposición. Por definición, el texto literario tomado para hacer con él un filme es deformado o alterado al ser transpuesto a otro código y otro lenguaje difuso, aunque haya quedado enterrado bajo múltiples capas de tierra, depositado en el fondo como un sedimento, como un resto o prueba de lo que fue más de lo que pudo haber sido (2001: 78).

A partir de esta definición entendemos que, en primer término, una transposición es más que el mero traspaso de materias significantes no homogéneas de un soporte a otro, puesto que ella constituye una estrategia de intervención hermenéutica, una política de lectura y una interpretación crítica. En segundo término, importa un cuestionamiento a la intangibilidad de la noción de *origen* y la apertura a la de infinito comienzo, a la idea de que lo que «empezó puede volver a empezar» desde su continua reproducción, interrogación y reexaminación (Grüner, 2001). Entonces, entendido desde esta perspectiva, el fenómeno transpositivo demanda que se le otorgue el carácter de «diálogo» con otros textos, ya sean anteriores o simultáneos, que se lo piense como una «versión» entre tantas otras imaginables –y, por ello, que se comprenda su condición provisoria, dable de ser refutada, completada o ignorada por otros trabajos– y que se renuncie a la búsqueda de «fidelidad», tal como pretendemos hacer en nuestro análisis de la película de Enrique Queirolo.

4. DE GAUCHOS Y CENTAUROS

La Argentina de comienzos del siglo XX se caracterizó, por un lado, por la asunción de los gobiernos radicales de Hipólito Yrigoyen (1916-1922 y 1928-1930), presidente que por primera vez fue elegido por el voto universal que sancionó la ley electoral de 1912; por otro lado, por los efectos que la Primera Guerra Mundial (1914-1918) trajo a nuestro país. Con respecto a las consecuencias de la Primera Guerra Mundial es necesario destacar el gran impacto que tuvo en todos los planos de la Argentina del nuevo siglo: se presentaron dificultades en el comercio exterior, las inversiones de capitales extranjeros comenzaron a retraerse, se produjo una paulatina inflación y los salarios laborales disminuyeron a la vez que se incrementó la desocupación. Esta situación produjo que las huelgas se multiplicaran y que alcanzaran su momento más álgido entre los

años 1917 y 1919, momento en el cual se produce la Semana Trágica (entre el 7 y el 14 de enero de 1919). Esta, junto con los sucesos acaecidos en Santa Cruz conocidos como La Patagonia Rebelde, fue una de las represiones más importantes que sufrió el movimiento obrero argentino por los reclamos que postulaban ante el gobierno de Yrigoyen. Las huelgas fueron disipadas mediante mecanismos coercitivos y movimientos paramilitares cuyo saldo se estimó en cientos de muertos y desaparecidos. Por estos años el campo artístico también se vio afectado con dos huelgas: una, entre el 6 y el 19 de mayo de 1919; otra, entre mayo y junio de 1921. Luego de estos incesantes conflictos y variadas manifestaciones por parte de los sectores obreros, culminó la primera presidencia de Yrigoyen, a quien lo sucede Marcelo Torcuato de Alvear. Durante los años de Alvear, el yrigoyenismo comenzó a rearmarse: desarrolló una red de comités y fortaleció la imagen mítica del caudillo (Romero: 2001). En 1928 Hipólito Yrigoyen alcanzó la reelección presidencial pero no logró culminar su mandato debido a que fue depuesto por el primer golpe de estado del periodo constitucional.

Otra de las consecuencias que produjo la Primera Guerra mundial se relaciona con el campo cinematográfico. Si el cine de los primeros tiempos en nuestro país siguió las coordenadas del cine europeo a partir del *film d'art*, con el impacto de esta Guerra y la imposibilidad de importación de filmes desde el viejo continente, se produce una irrupción de la cinematografía norteamericana. Esto ocasionó un cambio en la estética que se resume en una proliferación en la composición técnica del cine argentino, dejando así como «pasadas de moda» las formas iniciadas para los filmes de ficción. Y si hablamos del cine de ficción, debemos señalar que la cinematografía de las primeras décadas del siglo XX se articuló a partir de un polo positivista que se refugió en el cine de noticiario o actualidades, y un polo nacionalista que encontró su lugar preferencial entre los filmes de ficción, «nacido en la euforia patriótica del primer centenario de la independencia» (Cuarterollo, 2010: 7). Si, como explica Cuarterollo (2010), las ideas imperantes del positivismo constituyeron un conjunto de filmes caracterizados por el avance tecnológico y los diversos paradigmas asociados a la idea de progreso, y que representaba a los sectores de la elite Argentina de aquellos tiempos, que destacaron el espacio urbano y produjeron una invisibilización del pueblo, el ideario nacionalista impregnado en los filmes de ficción constituyó un abanico de temas y problemas que se vincularon con los sectores subalternos, rescatando así el espacio del campo, la representación del pueblo y la exaltación del criollismo.

Del conjunto de películas de ficción producidas en las primeras décadas del siglo XX, muchas de ellas responden a la categoría de filmes biográficos, en la cual se inscriben las diversas versiones cinematográficas de *Juan Moreira*. Ana Laura Lusnich, en su artículo «El formato biográfico en el cine argentino: una mirada institucional», propone una distinción en

esta categoría, discriminando, por un lado, aquellos que se inscriben en la representación de las biografías de héroes históricos (destacadas figuras del ámbito político, cultural, militar y que marcaron un hecho histórico concreto); por otro lado, las biografías que se relacionan con la representación de la vida de héroes populares (personalidades destacadas del campo artístico, deportivo y de la política no oficial). Considerando que nuestro corpus de análisis se relaciona con las biografías de héroes populares, nos interesa destacar las características de estos filmes, siguiendo los aportes teóricos de Lusnich (2001) y que podemos sintetizar del siguiente modo:

-Temporalidad: articulada a partir de tres momentos del héroe, pasado, presente y futuro, de los cuales el primero es vivido como fuente de felicidad, el segundo como desdicha y el tercero como incertidumbre.

-Espacialidad: periplo geográfico caracterizado por un recorrido circular y que muestra paisajes del interior de la Argentina.

-Procedimientos visuales y sonoros: el *flashback*, la cabalgata visual, la utilización de planos generales y primeros planos, la amplificación de la banda de sonido, aspectos que intervienen en la legitimación del héroe y lo distinguen del entorno social.

-Clausura del relato: el destino final del protagonista se traduce en la muerte y/o en la privación del hábitat y de la tierra de origen.

En este sentido, las biografías de héroes populares (y en especial las de Juan Moreira) consolidan un modo de representación legitimador de las historias de cuerpos que solo a partir de su encuentro con el poder legal se vuelven visibles no solo en la Historia, en la literatura y en el teatro, sino también en el universo cinematográfico, tal como lo observamos en la versión cinematográfica de Enrique Queirolo. Este director argentino, en 1923, filmó su película en las provincias argentinas de Chaco y Córdoba y la estrenó en Rosario (provincia de Santa Fe, Argentina) al año siguiente. Esta película silente contó con el guion del creador del folletín de *Juan Moreira*, Eduardo Gutiérrez, y un elenco conformado por Carlos Perelli (Juan Moreira), Ángela Tesada (Vicenta), Pedro Constanza, Carlos Torres Funes, Milagros de la Vega, Alberto Anchart y Esteban Peyrano. El filme se inicia con un plano general del espacio del campo y luego una cita del escritor Elías Regules (hijo de quien había recomendado cambiar el baile del gato por el pericón en la versión teatral y que mencionamos previamente), quien escribió las obras teatrales *Martín Fierro* (1889) y *El entenaio* (1892). Las palabras que se refieren a la última obra nos informan:

Soy el gaucho que retruca
que generoso y altanero
el que saluda al pampero
con el sombrero en la nuca

el que peliando se educa
y aprende a golpe y revés.
El perseguido del juez
el entenaio de esta tierra,
soy el primero en la guerra
pa ser último después.

En este primer gesto vemos cómo el filme comienza a evidenciar una cadena de intertextualidades, en este caso, con el universo de la dramaturgia gauchesca, aspectos que se intensifican con citas literales en el filme a la obra *Martín Fierro*. Tal es el caso de la famosa frase «Va cayendo gente al baile» que se menciona en relación con los invitados que arriban a la fiesta de bautismo del hijo de Moreira, Josecito. Frase que suma en la obra de Hernández un eslabón más en la cadena de muertes de Fierro y que en el filme de Queirolo funciona como anticipadora del futuro funesto que atravesará a nuestro héroe gaucho. En un profundo y pertinente estudio sobre este filme, Nicolás Suarez postula estas relaciones con el texto de Hernández como una martinfierrización de la figura de Moreira en el filme de Queirolo y explica que:

entiendo por martinfierrización de Moreira un proceso que incluye dos movimientos: primero, una disolución del carácter rebelde de Moreira en el espíritu conciliatorio de la Vuelta; y luego, su monumentalización según el espíritu épico de las lecturas del *Martín Fierro* surgidas en torno al Centenario. Ese intento de prestigiar a Moreira martinfierrizándolo se efectúa, en el filme de Queirolo, a través de una serie de procedimientos formales que abarcan diversos aspectos de la composición de la obra, como los intertítulos, la construcción del espacio, la planificación y los paratextos (2018: 69).

Creemos que esa dislocación del carácter rebelde propio del mito y el personaje de Moreira que se representa en el filme no solo se refiere a una asociación con el personaje de Fierro, sino a toda la cadena de personajes dramáticos gauchescos que se abren luego de *Juan Cuello* (1890), de Luis Mejías y José Podestá, y que culmina con *Calandria* (1896)¹, de Martiniano Leguizamón. En ese abanico de cuerpos y voces gauchescos se produce un disciplinamiento del gaucho pero se mantiene su honra y su valor. Además, la apelación al universo gauchesco que rodeó a la obra dramática de Gutiérrez y Podestá permite evidenciar los procedimientos transescriturales que el propio autor de la novela y la obra dramática realiza en el filme a fin de consolidar la solidaridad de signos y permitir su

¹ Texto fronterizo que establece la clausura del género gauchesco y el inicio de la poética nativista en el teatro, y en el cual observamos cómo se produce la incorporación del gaucho al sistema estatal. A partir del indulto de Calandria, este cuerpo ilegal se legaliza: de ser gaucho matrero pasa ser «criollo trabajador». Así, con *Calandria* «el héroe se vuelve inofensivo y el conflicto social irreconocible» (Mogliani, 2002: 177).

identificación con este universo en un contexto en el cual se busca la exaltación de la heroicidad por parte de un personaje popular.

Así, y sentadas las bases del lugar en el que transcurren las acciones y con una breve presentación de las características principales de quién es el héroe del filme, comienza esta epopeya articulada en XV actos, y que en todo momento busca la exaltación de la nobleza de este gaucho a pesar de su caída en desgracia. Desgracia que como en la novela y en la obra teatral se inicia por un enfrentamiento de legalidades, la del gaucho que cree en la fuerza de la palabra oral y la del extranjero Sardetti quien se ampara en las leyes de la palabra escrita (o no escrita, en este caso) a fin de no pagar la deuda que contrajo con Moreira. Es con esta traición al valor del contrato, que se sella con un apretón de manos, como comienza el periplo de este héroe popular, que continúa —tal como en sus hipotextos— con los asesinatos de Sardetti y el alcalde, la pérdida del hogar, su esposa y su hijo, el cambio de nombre, la imposibilidad de mantenerse oculto y por último la muerte, también a traición, en la casa La Estrella. Así, en este itinerario del héroe, en el cual la cámara privilegia las escenas en espacios abiertos, el punto de vista se posiciona desde un espectador conocedor de la historia de Moreira y los planos generales, medios y primeros son las características formales del filme, nos interesa detenernos en la historia de Vicenta y Moreira como así también en la representación que la película hace de esta mujer. A diferencia de la versión teatral de *Juan Moreira*, en la cual lo amoroso es elidido —y en ese sentido, el guionista (Eduardo Gutiérrez) se basa más en la novela que en su adaptación teatral realizada junto con José Podestá—, el filme retoma procedimientos melodramáticos y los profundiza como así también intensifica el lugar de penar de Vicenta. En este género, y tal como lo explica Eduardo Russo, encontramos que:

el espacio de la mujer está en riesgo permanente, y toda virtud es amenazada. El hombre del melo, por su parte, es un hombre herido, desprovisto de plenitud. Los villanos sostienen un plus de maldad más allá de cualquier motivación posible. Los espectadores saben todo esto y mucho más: conocedores de las razones últimas de estas penurias, también pueden compartir aquello que sienten sus protagonistas (1998: 27).

En este sentido, y siguiendo estos preceptos del género, observamos que el filme de Queirolo elige singularizar en varios momentos la imposibilidad de felicidad de la pareja amorosa: Juan y Vicenta. Si bien ellos logran su unión a partir de su enlace matrimonial, tanto el Sargento como el compadre de Moreira y los penares económicos hacen que se rompan sus lazos y terminen separados. Recordemos que luego de los dos primeros asesinatos de Moreira, él debe abandonar el espacio familiar a fin de escapar de la ley de la justicia. En esta huida, Vicenta queda «a la buena de Dios» y es la reconstrucción de ese pasado en el cual una de las escenas del filme problematiza. A partir del encuentro de Vicenta con el amigo de

Moreira, Julián, ella, mediante diversos *flashbacks*, pone en conocimiento a sus interlocutores (Julián y los espectadores) sobre su pasado funesto. Sin dinero, con el rancho quemado y con su hijo pequeño, recorre la inmensidad del campo a fin de conseguir un amparo para su situación, luego de rehusarse a ser ayudada por Giménez. Pero el tiempo pasaba y su situación de desdicha económica y sentimental se acrecentaba, razón por la cual accede a ser protegida por la mano (y el cuerpo) de Giménez, luego de que él le confirmara que Moreira había muerto en una partida. Los primeros planos que se realizan sobre ella, la alternancia del tiempo de la enunciación entre un pasado reciente de penas y un presente estable, singularizan este universo femenino y lo vuelven visible (aspectos solo mencionados en la novela y directamente omitidos en la obra teatral). Asimismo, y a fin de acentuar esta mostración, su relato se cuenta y se representa dos veces, puesto que cuando Giménez se encuentra con Moreira, le narra la historia de Vicenta, haciendo nuevamente uso del *flashback* pero continuando desde el punto de vista de Vicenta.

Otro de los aspectos que nos interesa señalar es que el filme de Queirolo postula un archivo de las mitologías gauchescas que circularon en la literatura y el teatro del siglo XIX y principios del XX. Por tal motivo, y siguiendo a Carlos Monsiváis (1992), nos interesa analizar una de las mitologías que este autor menciona en relación con la época del cine de oro mexicano: las atmósferas. Es decir, el conjunto de espacios, celebraciones, prácticas y motivos que el cine representa de la cultura popular a fin de encontrar su significación específica. De esta manera, en el filme de Queirolo encontramos las siguientes atmósferas:

-La pulpería: lugar de encuentro entre hombres en donde el alcohol, el ocio y el divertimento son la moneda corriente y también el espacio propicio en el cual se debaten los destinos de las personas.

-El rancho familiar: reducto de los amores y las pasiones «en buena fe» que separa, mediante un delicado equilibrio, la desmesura del gaucho y le posibilita a soñar con ese pasado de paz que alguna vez tuvo. A la vez, y en su destrucción por la ley del estado, sintetiza las huellas de una barbarie que se pretende «civilizada», y en esa misma pretensión, destruye las características de aquello que alguna vez fue, un *locus amoenus*.

-Las fiestas familiares: los casamientos y bautismos que se asocian con una vida cristiana de los hombres y mujeres en el campo y que son representados como un broche de oro estelar para la configuración de los amores en buena ley, la de Dios, y que santifica a los sujetos y a las relaciones que los emparenta.

-La alcaldía: representación de la política en el cual la Ley del Estado opera por privilegios y establece un mecanismo de prácticas de un control detallado de los cuerpos bárbaros, los gauchos, que no se sublevar ante su poder.

La transposición de la literatura y el teatro argentino

-El campo: «el paisaje idílico, el pueblo. La gran escenografía donde son una y la misma cosa el primitivismo y la pureza» (Monsiváis, 1992: 15), pero en donde esta última se corrompe a causa de una legalidad estatal que se opone a la legalidad de los hombres y mujeres del campo.

-El entretenimiento popular: la riña de gallos, las apuestas, las corridas de caballos, como prácticas cotidianas de una clase que apuesta por la idea de comunidad y que privilegia el tiempo no reglado en pos de replegarse ante un presente que se vuelve cada día más hostil.

-La amistad: como valor que no es intercambiable por ningún material económico, que rige las acciones y que apuesta, aun sabiendo que va a perder, por la defensa de las causas justas. Porque, «¿qué es la amistad sino una proximidad tal que no es posible hacerse ni una representación ni un concepto de ella?», se pregunta Agamben (2016: 43) en un artículo en el que problematiza sobre este tópico. La amistad es una co-presencia, un co-sentir junto a otro que no es otro yo, sino un devenir otro de lo mismo. Porque «los amigos no comparten algo (un nacimiento, una ley, un lugar, un gusto): ellos están com-partidos por la experiencia de la amistad. La amistad es el compartir que precede a toda división, porque lo que tienen que repartir es el hecho mismo de existir, la vida misma. Y lo que constituye la política es esta repartición del objeto, este co-sentir original» (Agamben, 2016: 49).

-El baile y la música: cuerpos que al ritmo del pericón y el malambo se entretujan entre guitarreadas a fin de exponerlos, por un lado, como bienes simbólicos y materiales de esta cultura gauchesca; por otro, como la manifestación del cuerpo en acción y en presencia que se territorializa en un espacio específico («Aquí me pongo a cantar») y resiste a los embates de aquellos que pretenden «domarlos».

-Los enfrentamientos: donde, por un lado, los cuerpos subalternos (gauchos y extranjeros) se batan entre sí a fin de dignificar el nombre de aquel que fue mancillado; por otro lado, el encuentro entre cuerpos subalternos y cuerpos del poder, en el cual, si en el primero se bate cara a cara y con cuchillos, en el segundo se realiza mediante armas y muchas veces a espaldas del enemigo. Mediante el enfrentamiento se ponen en juego el sistema de legalidades que operan entre dos universos irreconciliables: el de la supuesta barbarie y el de la supuesta civilización.

En síntesis, mediante la biografía de un héroe popular e inscribiendo su discurso en los paradigmas nacionalistas de la Argentina de principios de siglo XX y mostrando un archivo de atmósferas gauchescas, *El último centauro...* propone un reposicionamiento en el panteón de las voces y los

cuerpos gauchescos que cimentaron las bases de la construcción identitaria nacional a dos décadas del centenario nacional. Con el filme, Queirolo enaltece el gesto patriota y proporciona una cadena de nuevos signos que rodean al héroe popular Juan Moreira. Por ello, luego de su asesinato, y como laudo final que no se encuentra en la novela y tampoco en obra teatral, el filme nos muestra el peregrinaje del cuerpo de Moreira hacia su morada final, acompañado por los pocos «que se atrevieron a desafiar la justicia» (tal como lo dicen los títulos del final), el monumento al gaucho, la bandera argentina flameando en un inmenso cielo y estas palabras: «Con el último centauro se enterró la soberbia, la audacia y el temerario valor del Gaucho Señor en nuestras pampas».

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ADAMOVSKY, Ezequiel (2019), *El gaucho indómito. De Martín Fierro a Perón, el emblema de una nación desgarrada*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- ÁLVAREZ, Juan (1927), «Las últimas palabras de Juan Moreira», *La Prensa*, s. pág.
- BORGES, Jorge Luis (1980), «La poesía gauchesca», en M. T. Gramuglio y B. Sarlo (eds.), *Martín fierro y su crítica*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, págs. 95-109.
- CHICOTE, Gloria (2013), «De gauchos, criollos y folclores: los conceptos detrás de los términos», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 42, págs. 19-34 [En línea: http://dx.doi.org/10.5209/rev_ALHI.2013.v42.43652. Fecha de consulta: 20/04/2020].
- CUARTEROLO, Andrea (2009), «Los antecedentes del cine político y social en la Argentina (1896-1933)», en A. L. Lusnich y P. Piedras (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969)*, Buenos Aires, Nueva Librería, págs. 145-172.
- CUARTEROLLO, Andrea (2010), «El arte de instruir deleitando. Discursos positivistas y nacionalista en el cine argentino del primer Centenario», *Revista Iberoamericana*, 39, págs. 197-210 [En línea: https://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/39-2010/39_Garrigan.pdf. Fecha de consulta: 15/04/2020].
- GAMERRO, Carlos (2016), *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana.
- GRÜNER, Eduardo (2001), *El sitio de la mirada*, Cali, Norma.
- LUDMER, Josefina (2000), *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Perfil.
- LUGONES, Leopoldo (1991), *El payador y antología de poesía y prosa*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- LUSNICH, Ana Laura (2007), *El drama social-folclórico. El universo rural en el cine argentino*, Buenos Aires, Biblos.

La transposición de la literatura y el teatro argentino

- LUSNICH, Ana Laura (2001), «El formato biográfico en el cine argentino: una mirada institucional» [En línea: <http://www.caia.org.ar/docs/Lusnich.pdf>. Fecha de consulta: 10/04/2020].
- MOGLIANI, Laura (2002), «Concepción de la obra dramática del nativismo», en O. Pellettieri (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. II: La emancipación cultural (1884-1930)*, Buenos Aires, Galerna, págs. 175-184.
- MOGLIANI, Laura (2019), «El film silente *Pericón Nacional*, valioso rescate del Archivo Audiovisual», *Instituto Nacional de Estudios de Teatro. Noticias* [En línea: <https://inet.cultura.gob.ar/noticia/el-film-silente-pericon-nacional/>. Fecha de consulta: 15/04/2020].
- MONSIVÁIS, Carlos (1992), «Las mitologías del cine mexicano», *Inter medios*, 2, págs. 12-23.
- PELLETTIERI, Osvaldo (2002), «Microsistema de la gauchesca teatral», en O. Pellettieri (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. II: La emancipación cultural (1884-1930)*, Buenos Aires, Galerna, págs. 100-130.
- PODESTÁ, José J. (2003), *Medio siglo de farándula. Memorias de José J. Podestá*, Buenos Aires, Galerna.
- PRIETO, Adolfo (2006), *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- RAMA, Ángel (1994), *Los gauchipolíticos rioplatenses*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- RODRÍGUEZ, Martín (1999), «El inmigrante italiano y la gauchesca», en O. Pellettieri (ed.), *Inmigración italiana y el teatro argentino*, Buenos Aires, Galerna, págs. 17-34.
- ROJAS, Ricardo (1960), *Historia de la literatura argentina. II*, Buenos Aires, Ediciones Kraft.
- ROMERO, Luis Alberto (2007), *Breve historia contemporánea de la Argentina*, Buenos Aires, FCE.
- RUSSO, Eduardo (1998), «Persistencia del melodrama», *El amante*, 75, págs. 27-28.
- WOLF, Sergio (2001), *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*, Buenos Aires, Paidós.

Fecha de recepción: 16/04/2020.

Fecha de aceptación: 23/07/2020.

Reescrituras en *Soldados de Salamina* o las sendas de la memoria: desplazamientos de la literatura en el cine y en la narración figurativa

Re-writings in *Soldiers of Salamis* or the paths of memory: displacements of literature in cinema and graphic novel

DAVID GARCÍA-REYES

Universidad de Concepción (Chile)

mangarcia@udec.cl

ORCID ID: 0000-0003-3445-1304

Resumen: El estudio realiza una búsqueda sobre las intersecciones que se producen en el cine y en el cómic a partir de un texto fuente como *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas. Se abordan las prácticas reescriturales, los intersticios, las permutas y los cambios operacionales más destacados que se efectúan en el film *Soldados de Salamina* (2003) de David Trueba y en la novela gráfica *Soldados de Salamina* (2019) de José Pablo García. En los tres textos la memoria tiene un sentido y una representación distintos, pero enfrentan el desarrollo de la trama como una indagación autónoma y se produce un diálogo que enriquece las reflexiones que se derivan del conjunto de cada una de las manifestaciones, estimulando el debate que propician los diferentes puntos de vista.

Palabras clave: literatura, cine, cómic, memoria histórica, Javier Cercas, David Trueba, José Pablo García.

Abstract: The study proposes a search on the gaps of indeterminacy of *Soldados de Salamina* (2001) by Javier Cercas, produced in film and comics from a source text. The rewriting practices, the interstices, the swaps and the operational changes generated in the film *Soldados de Salamina* (2003) by David Trueba and in the graphic novel *Soldados de Salamina* (2019) by José Pablo García provide the basis for the study. In the three texts, memory has a different meaning and representation, but approach the development of the plot as an autonomous inquiry and a dialogue is produced that enriches the notions of the three texts, a dialogue that encourages debate on the points of view.

Key Words: literature, cinema, comic, historical memory, Javier Cercas, David Trueba, José Pablo García.

1. LA DIMENSIÓN DEL CAMPO DE BATALLA: ESPACIOS DE LA FICCIÓN¹

La comprensión del ejercicio comparatista suele desarrollarse a partir del uso de herramientas que proporcionan a los análisis atributos funcionales y operativos para generar y articular reflexiones que provean al estudio de la capacidad para aportar desde la semiótica y los análisis intermediales insumos para señalar la significación referencial del objeto de estudio. En esta línea, trabajar la referencialidad permite complementarse con el concepto de los *espacios de indeterminación*, acuñado por Roman Ingarden y desarrollado posteriormente por Wolfgang Iser (1987). Espacios de indeterminación que toda ficción contiene y que suponen una instancia decisiva para la recepción de las distintas figuras que acceden a un texto –sea este literario, audiovisual, secuencial o de otra índole– desde un posicionamiento como lector, espectador, usuario o –incluso dentro de la iconosfera– un ámbito en el que los parámetros de consumidor han evolucionado en la noción de prosumidor, aquel actante que aporta o retroalimenta desde el territorio transmedia (Scolari, 2019), prosumidor que rompe y expande esos espacios de la ficción, produciendo o señalando posibles contenidos que facilitarán los caminos de esos artifices, sean novelistas, dramaturgos, *showrunners* televisivos, historietistas o creadores de videojuego. Dentro de esta sucinta pero amplia galería de categorías, la jerarquización en la que a veces se incurre a la hora de ordenar los productos culturales viene precedida por premisas morales, fundamentos basados en el prejuicio y la falta de rigor, que tal y como sugería Robert Stam (2014), resultan tremendamente estériles y son profundamente improductivos desde parámetros científicos.

Dentro del variado corpus que los investigadores asimilan a partir del comparatismo entre el texto literario y el texto audiovisual, nuevos actores se suman a estos procesos de transposición desde un medio o formato y su transformación a otras manifestaciones. De forma privilegiada por su consolidación dentro de las industrias culturales, surge el cómic, cuya feliz aparición en forma de novela gráfica ha permitido consolidar un formato que en realidad era preexistente a su fijación casi canónica como obra de largo aliento. Pero desde esa constitución como género –alumbrada por la importancia de la trilogía *A Contract with God* (1978-1995) de Will Eisner y *Maus* (1991) de Art Spiegelman– la novela gráfica viene a redimensionar a nivel global la importancia de la narración figurativa como una forma de expresión de enorme riqueza y complejidad.

Las evidentes diferencias que cada uno de los tres lenguajes –la prosa literaria, la narración audiovisual y el cómic– presentan no deja de ser un

¹ Artículo realizado en el marco del Proyecto *Desplazamientos, emergencias y nuevos sujetos sociales en el cine español (1996-2011)* (DENSCE96-11), financiado por el MICINN y con el auspicio de una beca de la AUIP (Asociación Universitaria Iberoamericana de Postgrado) para la Movilidad entre Universidades Andaluzas e Iberoamericanas (2019) desarrollada en la Universidad de Sevilla.

desafío para verificar analogías y divergencias, pero fundamentalmente plantea trabajos de análisis en los que poder certificar la distinta naturaleza y los caminos estéticos y éticos que se generan. Aunque pueda parecer una obviedad, compartir el argumento por parte de los tres objetos de estudio no es sinónimo de homogeneidad en el análisis; dicho trabajo evalúa la escritura que de forma autónoma elaboran y reelaboran los creadores, independientemente del medio, además de otras muchas particularidades, entre las que se puede aludir al contexto de producción. En este sentido, el presente estudio examina cómo el film busca una diferenciación sistemática frente a la novela, el lenguaje audiovisual sustancia su peso específico para generar un desplazamiento notable. En cambio, la novela gráfica a veces adolece de una dependencia que la lleva a mostrar cierta rigidez narrativa a la hora de emanciparse del texto fuente o novela matricial y explorar desde el lenguaje del cómic las enormes posibilidades del relato, quizás por la naturaleza del trabajo, un encargo editorial, y el riesgo que suponía adaptar una novela tan significativa. No obstante, resulta innegable la impronta autoral de José Pablo García, que no solo expande el universo de Cercas, sino que se permite dialogar con la película empleando los segmentos de entrevistas a los amigos del bosque, sirviendo de inspiración para la composición de muchas de las secuencias de la novela gráfica, destacando permutas que, del mismo modo que en el largometraje, actuaban en beneficio del relato, textualizando visualmente la trama y enriqueciendo acciones de reescritura. Todo proceso de reescritura es finalmente un acto creativo que implica una relectura, y puede haber tantas como lectores y perspectivas.

La presentación del análisis comparatista entres tres objetos de estudio que vienen precedidos por la publicación y recepción del primero se ordena a partir del diálogo con la novela fuente, *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas (Ibáñez, Cáceres, 1962), una obra que supuso un hito dentro de la renovación literaria en la prosa hispánica y que acompañó los caminos explorados por otros autores en lengua española, cuyo paradigma es Roberto Bolaño. Después de dos décadas de trayecto y recepción como texto literario, la posterior consolidación como autor de Cercas permite rastrear la importancia de su novela en su producción ulterior y resulta llamativo que «una exigua minoría académica» entendiese *Soldados de Salamina* «como un libro revisionista, equidistante, indulgente con el falangismo o [...] en el colmo del delirio, como una vindicación del mismo» (Ródenas de Moya, 2017: 169); o bien que, como señala Fernando Larraz, coincidiendo «muy oportunamente con el inicio del llamado *boom* de la memoria histórica [...], la mayor parte de los críticos se hayan detenido a alabar sus rasgos discursivos más que a analizar su expresa interpretación ideológica» (2014: 348). Al margen de lo que algunos pudieran apuntar, guiándose por preferencias formales o estéticas, la novela rebasó las expectativas de Cercas y «trascendió su condición [...] literaria para convertirse en un catalizador de ansiedades y anhelos

dispersos en la sociedad y en la cultura españolas» (Ródenas de Moya, 2017: 23-24).

En el tiempo transcurrido desde su publicación, la novela ha visto cómo se producían dos reescrituras textuales, articulándose como obras autónomas e independientes, y al mismo tiempo complementarias, aunque esto ya dependa de cada lector o de cada espectador. La primera de estas reescrituras llegó pronto: se trata de la traslación audiovisual ejecutada por David Trueba (Madrid, 1969) con su largometraje *Soldados de Salamina*, que fue estrenado en marzo de 2003. El film supuso, de la misma manera que la novela, una anticipación a cuestiones que fueron sensibles en los cambios de paradigma que la historiografía hispánica y la propia sociedad española venían planteándose respecto de la consideración de la memoria histórica vinculada a la guerra civil española (1936-1939) y a la dictadura franquista (1939-1975). En relación con lo anterior desde hace dos décadas, local y globalmente, es notoria la importancia de la cultura de la memoria; Julio Aróstegui expresa la necesidad de la misma, pues

no restringe el ámbito de su expansión a ese afán por la recuperación del pasado sino que abarca igualmente a la impregnación de las perspectivas temporales por la fijación del «tiempo vivido» y también por las funciones del olvido. La memoria, pues, entendida como la más potente y vital ligazón de la experiencia al pasado y el mayor resorte para su conservación, cuando no el agente de su «invención», se ha situado prácticamente en el centro de las más reiterativas reivindicaciones culturales actuales, de forma que puede pensarse que, bajo la forma de memoria colectiva especialmente, una de las connotaciones de nuestro presente es una nueva valoración de la función y la importancia de la memoria como definidora de pautas culturales (2004: 9).

La novela y el film alimentaron un debate social que llegó a la palestra mediática con más fuerza a partir de la fundación en el año 2000 de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH), exponiendo una nueva sensibilidad en cuanto a la dinámica y a la percepción que se tenía respecto a la omisión del reconocimiento de aquellos hombres y mujeres que sufrieron la crudeza y la exclusión del conflicto bélico. Muy especialmente el foco se amplió hacia aquellas personas que pertenecían o estaban vinculadas al bando que perdió la guerra, junto con la consiguiente negación y omisión de su memoria durante la dictadura, y el silencio o la atenuación de su importancia en las primeras décadas del regreso democrático. La conclusión más reductiva es que el esfuerzo y el sacrificio de generaciones que conformaban una colectividad se consagraron a verse silenciados, cuando no deturpados, en aras de un pactismo que favoreciese la llegada de un cambio democrático. Ese alto precio supuso que las heridas abiertas por la guerra, lejos de cicatrizar, se extendieran en el tiempo al no dar cauce a una serie de reivindicaciones molares para restaurar la memoria y el testimonio de los muertos, los exiliados, los perseguidos y todos aquellos sujetos,

individuales y colectivos, disueltos por la necesidad de un contrato social que armonizase al conjunto de la sociedad española.

En este cambio de paradigma, la literatura y el cine cumplirán un papel capital en los procesos por la recuperación de la memoria histórica en España frente a los cuarenta años de la dictadura franquista, teniendo tanto en la novela de Cercas como en la película de Trueba, una enorme importancia la significación de esta recuperación de los relatos y de las voces de los perdedores de la guerra. La novela gráfica *Soldados de Salamina* (2019) de José Pablo García (Málaga, 1982) llegó mucho después y aglutinó una visión reflexiva que integraba muchos de los caminos emprendidos por Cercas y Trueba, y a su vez podía distanciarse y aportar otras capilaridades y otros modos de afrontar el relato. En este sentido aparece una novela gráfica que expone este proceso de recuperación de la memoria —y marca el camino que ha seguido el medio desde entonces en el ámbito español—: se trata de *El arte de volar* (2009) de Antonio Altarriba y Kim, que no solo rinde homenaje a millones de individuos anónimos que se jugaron la vida y el porvenir por sus ideales y diferentes causas de justicia social, pues se trata de obras, igual que la de Cercas o la de Trueba —y con posterioridad la de García— que ofrecen una nueva mirada cultural frente a la significación de esa militancia. Esta novela gráfica se articula y explica a partir de la biografía del padre de Altarriba, cuyos sacrificios personales más que otra cosa se establecían en una actitud vital, una posición que, a pesar de décadas de oprobio y silencio, se perpetuó en la memoria de estos supervivientes y de muchos de sus descendientes. Estos y otros creadores decidieron no olvidar y mantener viva la llama de la memoria personal que finalmente conforma y explica gran parte de la memoria colectiva y lo que se tiende a denominar aquello que define la identidad de los pueblos. La ficción se convierte por tanto en la antesala de lo que culminará legislativamente en la llamada Ley de Memoria Histórica de España (2007), que señalaba la necesidad de recordar, reconocer y reparar a las víctimas de la guerra civil y de la dictadura (Ródenas de Moya, 2017: 15-16). Las obras señaladas incorporan, de una u otra manera, una mirada al pasado y una pesquisa que se constituye en una exploración de lo identitario, en la definición según la cual se produce una identificación con personajes del pasado, testigos o protagonistas de los hechos narrados. En esta senda ficcional el lector y el espectador pueden sacar sus propias conclusiones y conectar con cuestiones que aluden a hechos que se suelen vincular con la memoria personal y familiar de millones de personas. En este sentido, Elina Liikanen apunta que se restablece una conexión entre el pasado y el tiempo presente que afirma señas de identidad y pertenencia a una comunidad específica (2013: 81), estableciéndose el relato ficcional como un instrumento para aprehender e integrar hechos pasados sepultados, ignorados o distorsionados por ciertas corrientes oficiales u oficialistas de la historia o de la comunicación, más interesadas en superar conflictos o polémicas a base de atenuar crímenes o

injusticias constatadas, del mismo modo que el revisionismo se vale de otras estrategias para defender posiciones fundadas en posicionamientos arbitrarios e interesados, abyectamente perversos.

2. CERCAS Y LOS CAMINOS DEL RELATO

En todo este deambular creativo y analítico, en su producción novelística, Javier Cercas emplea el recurso de crear personajes que comparten su nombre y una caracterización que le aproxima al escritor, pero es una construcción ficcional que funciona como estrategia literaria. En el caso *Soldados de Salamina*, y recurriendo a un ejercicio de síntesis, se puede considerar que el novelista insufla en su libro «vida a un personaje llamado Javier Cercas que se lanza a la calle a construir un “relato real” que consiga contar la historia de una mirada: ese instante fugaz y metafórico en que un soldado anónimo le perdona la vida al escritor falangista Rafael Sánchez Mazas» (Gil Montoya, 2013: 82). A partir de lo que es o puede parecer un pretexto, la forma de contar el relato cobra una importancia superlativa, de la misma manera que también se configuran multitud de reflexiones molares en lo que supone la indagación de una figura como la del escritor Rafael Sánchez Mazas, uno de los líderes, ideólogos y fundadores de la Falange, clave para entender la pátina nacionalista y los atributos que el régimen franquista fagocitó. De su prolífica invención inspirada por el Fascismo italiano —que conoció de primera mano como periodista— surgió el grito «¡Arriba España!», y contribuyó decisivamente en la composición del «Cara al sol», el célebre himno falangista. El nuevo régimen no dudó en apropiarse de la doctrina y de los símbolos falangistas en aras de reforzar el culto a la personalidad del líder y a constituir la encarnación mítica e idílica de una España imperial y gloriosa recuperada en la persona y los valores encarnados por Francisco Franco, investido y autodenominado como Caudillo de España.

El interés de la investigación se concreta al entrevistar al escritor Rafael Sánchez Ferlosio, hijo de Sánchez Mazas, que visita Girona en unas conferencias en la Universidad en 1994; el protagonista conoce la anécdota del líder falangista salvando la vida tras escapar de un fusilamiento masivo y de un miliciano que le deja marchar. Todo se va precipitando cuando tanto el Cercas autor como el periodista homónimo que es su protagonista publican el artículo «Un secreto esencial» (aparecido originalmente en la edición catalana de *El País*, 11/03/1999), coincidiendo con el aniversario de la guerra civil. En el texto se entrecruzan los últimos tiempos de Antonio Machado y las peripecias de Sánchez Mazas en la comarca catalana de Collell huyendo de los republicanos, del hambre, del frío y de la muerte; la historia que quiere contar se proyecta como germen de la novela y se insertará en ella; además, de forma sutil anuncia las preguntas que intentará responder y el «nunca sabremos» pasa a ser un intento de respuesta:

quién fue aquel miliciano que salvó la vida de Sánchez Mazas, ni qué es lo que pasó por su mente cuando le miró a los ojos; nunca sabremos qué se dijeron José y Manuel Machado ante la tumba de su hermano Antonio y de su madre. No sé por qué, pero a veces me digo que, si consiguiéramos desvelar uno de esos dos secretos paralelos, quizá rozaríamos también un secreto mucho más esencial (Cercas, 2017: 208).

Desde el artículo periodístico en la narración se produce esa confrontación especular entre dos relatos cruzados, uno visible y otro invisible, esa idea permanente en la novela que proyecta la noción de la historia oculta dentro del relato de Ricardo Piglia (2000). Las circunstancias vividas por Sánchez Mazas empujan a Cercas a indagar en torno al tema. La intención es distanciarse y desvincularse de la ficción: «un relato cosido a la realidad, amasado con hechos y personajes reales, un relato que estaría centrado en el fusilamiento de Sánchez Mazas y en las circunstancias que lo precedieron y lo siguieron» (Cercas, 2017: 237); pretende abordar una «elaboración discursiva, como si el concepto hiciera referencia a un tono, a una manera de narrar y a una batería de procedimientos de composición» (Peris Blanes, 2012: 140). A lo largo de seis años, el narrador y protagonista Cercas se concentra en rastrear distintas pistas para dar con las claves y las personas que rodearon el vagabundo de Sánchez Mazas, escapando del Ejército Popular de la República y preservando su vida en un medio físico y humano que le era hostil, gracias a la ayuda de vecinos de la zona, fundamentalmente María Ferré, y de los «amigos del bosque», tres hombres huidos del ejército republicano a la espera de que concluya la guerra; posteriormente el foco de la trama se centrará en la búsqueda del soldado que perdona la vida a Sánchez Mazas en su huida. Tras una conversación con Roberto Bolaño, personaje de la novela, el protagonista se propone responder a la pregunta más importante de la novela, que se cifra en la necesidad de encontrar a ese personaje, conocer su historia y entender las motivaciones que le llevaron a comportarse como lo hizo. La disposición de Bolaño resulta clave para desatascar la pesquisa del protagonista, pero además es una declaración de intenciones del propio Cercas, dado que el autor chileno confiesa que conoció a un jovencísimo Cercas en Girona a finales de los setenta (Bolaño, 2004), se reencontrarían años después y compartirían una amistad. La capacidad irónica de Bolaño resulta gigantesca cuando escribe una reseña sobre *Soldados de Salamina*, en la que es un personaje secundario destacado, reconociendo el valor de la misma y señalando la importancia de Cercas como renovador de las letras españolas, dado que:

Su novela juega con el hibridaje, con el «relato real» (que el mismo Cercas ha inventado), con la novela histórica, con la narrativa hiperobjetiva, sin importarle traicionar cada vez que le conviene estos mismos presupuestos genéricos para deslizarse sin ningún rubor hacia la poesía, hacia la épica, hacia donde sea, pero siempre hacia delante (Bolaño, 2004: 178).

El final de esta singular reseña bolañiana es todo un guiño del creador chileno, dado que termina del mismo modo que la novela de Cercas (2017: 400). En un aspecto de distribución del relato, Cercas estructura la narración de su libro en tres partes diferenciadas y la primera de ellas se sumerge en el relato a partir del suceso anecdótico protagonizado por Sánchez Mazas, político ultraderechista y escritor. La segunda parte ofrece una semblanza biográfica e histórica de Sánchez Mazas, un personaje histórico lleno de sombras y marcado por una experiencia extraordinaria. Por último, Cercas emprende una suerte de pesquisa en la que se propone esclarecer algunas cuestiones que no ha podido desentrañar con anterioridad, toma distancia y, como Piglia, devela el relato invisible y oculto, pero lo desnuda y en muchos aspectos lo hace explícito al lector. Además, como apunta Lugi Contadini (2011: 213), en el proceso metanarrativo de la novela, el escritor extremeño afincado en Cataluña ofrece abundantes referencias de historiadores y ensayistas literarios, ahondando en conspicuos detalles autorreferenciales; todo ello se articula, solapadamente, en una de las características más señeras de la obra.

3. DAVID TRUEBA: PROYECTAR LA HISTORIA Y LA MEMORIA

David Trueba tomó el testigo del relato para recorrer esos espacios omitidos y sepultados por el pactismo de finales de los setenta. Un pactismo que en su afán conciliador albergaba la esperanza de hacer una tabula rasa que, en gran parte, condenó al olvido el necesario reconocimiento de una colectividad anónima que luchó y sufrió frente al fascismo, y cuya aspiración no era la revancha, pero sí corresponder al esfuerzo y al sacrificio que millones de personas defendieron frente a la barbarie y el totalitarismo.

La necesidad de adecuar el tiempo narrativo impone que los seis años en los que se prolonga el relato literario se condensan temporalmente en el texto audiovisual y sin explicitarlo; el espectador asume que el tiempo transcurrido en la película se puede estimar en un período de uno o dos años. Los cambios operacionales que ejecuta Trueba a partir del texto matricial se sustentan en el hecho que supone el cambio de sexo del narrador y protagonista del relato, y de esta manera Javier Cercas pasa a ser Lola Cercas, que es interpretada por Ariadna Gil. Esta transformación no es anecdótica, pues explica de forma palmaria la autonomía que emprende Trueba al elaborar el guion y llevarlo a escena; además, forma parte del diálogo entre Javier Cercas y el propio cineasta:

El cambio de sexo del protagonista es algo que surgió de una larga conversación con Cercas, explica David Trueba. El personaje central del libro está inmerso en una crisis vital, en una duda, acorralado casi biológicamente. Creo que toda esa batalla se expresa en la persona de una mujer mucho más gráficamente que en un hombre [...]. Convertir un

personaje masculino en femenino otorga a la trama, en casos concretos, más tensión, más interés, nuevos perfiles (Harguindey, 2002: 34).

Las tribulaciones existenciales o incluso vitales que atraviesa el protagonista masculino de la novela y la protagonista femenina de la película pueden tener ciertas similitudes, pero son muy dispares, puesto que la película, además de reflexionar sobre muchas de las premisas que emanan de la novela, favorece una lectura de género. Lola lucha contra las propias obligaciones que la sociedad impone a las mujeres, una exigencia que también viene dada en su caso, a pesar de tratarse de una profesora universitaria, algo que no impide que los peajes del patriarcado se diluyan, pues parece, al contrario, que se refuerzan. La diferencia etaria entre ambos personajes no es significativa, pero sí lo es el hecho de que las circunstancias que atraviesan son muy distintas, puesto que Cercas (el personaje literario) se define de forma irónica y distanciada como un periodista con aspiraciones a escritor que decide emprender una búsqueda incierta para intentar encontrar personajes ordinarios de la historia en contextos y situaciones extraordinarias. El periodista protagonista sufre una ruptura matrimonial, la inestabilidad y la insatisfacción laborales junto a cierta crisis de madurez aderezada con una relación un tanto singular con una mujer que, aparentemente, comparte muy pocas afinidades o gustos con él. En el caso de Lola se puede decir que vive una compleja situación. Por un lado, también ha atravesado una ruptura sentimental, y de una u otra manera vive la exigencia de cumplir con el estándar social de ser madre a su edad, caracterizando de alguna manera una posición vital que se vuelve aún más tortuosa por la relación que mantiene con su padre, un anciano jubilado que vive en una residencia. La presentación de estos conflictos subraya una mirada femenina, pues como señala Sally Faulkner, del mismo modo que sucedía en *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973), la película de Trueba emplea el punto de vista femenino, aunque el contraste se suscita porque en «el film de 1973 es el de una niña, y en la película de 2003 esta niña está hecha una mujer, sin embargo, tanto Ana como Lola tiene [sic] un padre que no es capaz de hablar de sus experiencias bélicas» (Faulkner, 2008: 166). Una situación que va a causar mayores desasosiegos tras la muerte de su progenitor en los primeros compases del film, alimentando aún más la crisis existencial y las circunstancias personales adversas que atraviesa Lola. La protagonista se afana en trabajar con sus colaboraciones en prensa y con sus clases de literatura en la Universidad de Girona, trabajo que ha comenzado recientemente; ambas actividades parecen ser el salvavidas de un devenir marcado, en cierto sentido, por la frustración y las insatisfacciones que soporta.

Este escenario de crisis, creativas y vitales, podría resultar análogo en ambos protagonistas, pero el personaje de Lola proyecta otro tipo de inquietudes y, sobre todo, de reflexiones a la hora de enfrentarse a la

investigación que comienza buscando los detalles y las certezas de lo sucedido a Sánchez Mazas en el Santuario de Santa María del Collell. El contexto geográfico sigue siendo la ciudad de Girona, donde reside Javier Cercas, y que es el lugar en el que se desarrolla gran parte de la trama, aunque otra circunstancia que cambia completamente el relato consiste en que David Trueba prescinde de la figura de Roberto Bolaño como personaje en la película. La opción de que el escritor chileno interpretase a su personaje, tal y como aparece en el texto matricial, era factible para funcionar de la misma manera que los amigos del bosque, ejerciendo igual que en el libro como los testigos históricos que desgranar las vicisitudes y penalidades sufridas por Sánchez Mazas en el tiempo presente, pero estos y Chicho Sánchez Ferlosio, hijo de Sánchez Mazas, son los únicos personajes reales con los que quiere contar el director y guionista. No obstante, aunque en ese momento la figura de Bolaño tenía cierto reconocimiento en el ámbito de las letras hispánicas, no ostentaba la proyección editorial y el impacto mediático global que tendría pocos años después de su fallecimiento. Por cuestiones funcionales y narrativas puede entenderse que la elección de Trueba fuese sustituir al personaje del escritor por el de Gastón Elquiza, un alumno universitario de origen mexicano interpretado por Diego Luna, que funciona también como catalizador del relato e inductor de pistas en las pesquisas de la protagonista, así como un punto de tensión física para la profesora, aunque esta seducción no llegue a concretarse. Gastón, nieto de un niño de la guerra refugiado en México, tiene muy presente la memoria de su abuelo, del mismo modo que Bolaño evoca el final del presidente chileno Salvador Allende cuando es atacado en el Palacio de la Moneda durante el Golpe de Estado de 1973. Allende es la referencialidad de la noción de héroe de la historia, que obvia la película pero que cita la novela:

Alguien que se cree un héroe y acierta. O alguien que tiene el coraje y el instinto de la virtud, y por eso no se equivoca nunca, o por lo menos no se equivoca en el único momento en que importa no equivocarse, y por lo tanto no puede no ser un héroe. O quien entiende, como Allende, que el héroe no es el que mata, sino el que no mata o se deja matar (Cercas, 2017: 338-339).

La noción heroica en lo expresado por el personaje de Bolaño es ese «heroísmo concreto o anecdótico [...] que se representa en un acto aislado, en un instante en el que el héroe debe tomar una decisión que puede cambiarlo todo» (Ródenas de Moya, 2017: 153-154).

En torno a las relaciones personales que establece Lola, destaca una turbulenta amistad que entabla con el personaje de Conchi (Maria Botto), que contaba con una presencia notable en la novela y que funcionaba como contrapunto cómico, algo que se aprecia lateralmente en el film y que se verá potenciado en la novela gráfica. En la película, la pitonisa trabaja en una televisión local y brinda sus servicios de cartomancia en la residencia

del padre de Lola, que es donde se conocen las dos mujeres. Trueba decide mantener la atracción hacia el personaje protagonista, pero hay un cambio de orientación sexual, dado que a Conchi le gusta Lola, que no comparte los intereses de la adivina. Trueba sitúa a Gastón y a Conchi como personajes claves para que Lola prosiga su búsqueda, y las relaciones que comparte con ellos también se ven comprometidas por malentendidos y ambigüedades sentimentales y amicales.

Además, el director altera el orden de la novela y sustituye la aparición de Rafael Sánchez Ferlosio en el texto literario por la de su hermano Chicho, junto con la aparición de Miquel Aguirre, que funciona como el elemento de nexo con los testimonios de los que conocieron a Sánchez Mazas, que los llamó «los amigos del bosque», y las vicisitudes de estos tras huir de las tropas republicanas. La mezcla de noticieros documentales y el uso de CGI (*Computer-generated imagery*) para insertar al actor Ramon Fontserè como Sánchez Mazas otorgan a la película una pátina de cine verista en su afán de reforzar el relato y una estética próxima al documental para proyectarse como una obra de no ficción análoga al texto literario. La voluntad de Trueba de trabajar con un equipo reducido y la labor de Javier Aguirresarobe como responsable de la fotografía, o los solos de viola minimalistas de Amalia Rodríguez constituyeron algunas de las mayores virtudes de la película en su aspiración por hacer un cine de guerrilla, además de rodar a tal efecto en Super 16 mm², todo para ofrecer una narración adherida al recuerdo y a la memoria. El propio director madrileño reconocía, en conversación con Cercas, la importancia del cine de Basilio Martín Patino a la hora de ejecutar su propuesta audiovisual (Cercas y Trueba, 2003: 26). Los tonos fríos predominan en el conjunto, pero el tiempo histórico y los avatares de Sánchez Mazas subrayan unos colores plomizos y quemados frente al tiempo presente del relato, que contiene tonalidades cálidas dentro de una paleta cromática en la que destacan los colores fríos en el conjunto. Así, tanto la construcción del film como la de la novela se ordenan en torno a la búsqueda de respuestas, pero también emerge la historia invisible o soterrada que diría Ricardo Piglia, explícita tanto en la novela como en la película, pues el sentido final de la investigación no es otro que dar con el paradero de Miralles, interpretado por Joan Dalmau, como el supuesto y anónimo soldado del V Cuerpo del Ejército del Ebro liderado por el comandante Enrique Lister, y los motivos de por qué dejó escapar con vida a Sánchez Mazas. Ese acto de misericordia expresa la insensatez de la guerra, dignificando el papel de millones de personas obligadas a marchar a un exilio tan incierto como atroz, pues en muchos casos les aguardaba el confinamiento en campos de concentración franceses o la diáspora hacia América, cuando no la reclusión y la muerte de muchos de ellos en

² Posteriormente para la distribución comercial de la cinta, el formato Super 16 mm fue ampliado a 35 mm para ser proyectado en salas.

campos de exterminio nazis al poco de comenzar la II Guerra Mundial. El propio periplo biográfico de Miralles así lo subraya: en su *racconto*, el veterano exiliado explica la década que estuvo luchando y penando en los frentes de España, de África y de Europa, con la esperanza de acabar con el fascismo y quizás regresar a su país, pero en el camino consumirá su juventud y perderá a su familia y a sus amigos, esos jóvenes que dejaron la vida sin haber disfrutado de los placeres que esta podía haberles ofrecido.

Por todo lo anterior, lo más orgánico y llamativo de la propuesta de Trueba es su capacidad para incorporar el recuerdo de los verdaderos amigos del bosque y así entender el valor testimonial de su relato, que si bien ya aparecía en el texto de Cercas, cuenta en la película con segmentos de naturaleza documental integrados con precisión en el montaje, recursos diegéticos del audiovisual que permiten dinamizar el relato filmico y las distintas tramas y subtramas sin cesuras, desde la encrucijada vital de Lola, la investigación sobre la huida de Sánchez Mazas, junto con los vívidos recuerdos de las personas que ayudaron al político falangista y el colofón que supone encontrar a Miralles, ese antihéroe que parece encarnar en la amargura de la derrota, la melancolía de las personas que dejó en el camino y el distanciamiento con un suceso que juzga indiferente a nivel existencial pero que resulta de capital importancia para la investigación emprendida por Lola y sus implicaciones. De esta manera, el film permite poner cara a los ancianos amigos del bosque, que van desfilando y narrando a Lola sus testimonios sobre Sánchez Mazas. Así, aunque uno de ellos, Pere Figueras, ha muerto hace quince años, pueden relatar las peripecias del líder de Falange en la comarca de Banyoles, su hijo Jaume Figueras, y su hermano Joaquín, superviviente junto a Daniel Angelats. Los amigos del bosque se expresan en lengua catalana, todas las personas reales de Cornellà del Terri hablan en catalán, algo que no pasa ni en la novela ni en la novela gráfica, detalle que ofrece matices enormemente significativos para apuntar una lectura distinta a la de la novela. Trueba visibiliza el uso de una lengua oficial y sutilmente señala que los personajes se comunican en una lengua denostada y perseguida por el franquismo y, en el contexto de producción del mismo, por sectores conservadores españoles, sirviéndole también para emular, enfatizar y reforzar el tono documental y de «no ficción» que ya sugería la novela de Cercas.

El relato audiovisual realiza un ejercicio sintético cuando vemos los recorridos de Sánchez Mazas cuando huye de Madrid, tras estar refugiado en la embajada chilena, su atropellada odisea buscando cruzar las líneas estando en territorio enemigo, su apresamiento y su traslado desde el barco prisión Uruguay al Santuario de Santa María del Collell. El relato se intercala con la génesis de lo escrito por Lola y la situación de enero de 1939 con miles de refugiados marchando a Francia y los presos franquistas como Sánchez Mazas conducidos en un vehículo por parte de los hombres de Líster. Los convoyes de refugiados son bombardeados en su repliegue, pero en ningún caso la capacidad económica de la producción

cinematográfica aspira a poder mostrar de forma más amplia la multitudinaria y abrupta retirada. Lola luego va al Collell a conocer *in situ* la geografía de la trama. Se evoca un *flashback* del fusilamiento intercalado por las sensaciones de Lola proyectando las escenas del relato. Y veremos a Sánchez Mazas huyendo por el bosque, interceptado por el soldado, que le encañona y luego le deja marchar. La sugestión del lugar donde se produjo el fusilamiento en masa de prisioneros del bando rebelde hace que Lola se sumerja en el proceso de elaboración del libro. Los amigos del bosque ya han transmitido a la escritora que a Sánchez Mazas lo habían visto durante la reclusión previa al fusilamiento, en la que los presos y los milicianos escuchan al joven cantar la canción «Suspiros de España» (con música de Antonio Álvarez Alonso y letra de José Antonio Álvarez Cantos). La significación y la potencial carga dramática de este pasodoble es un elemento clave en la posterior búsqueda del héroe desconocido y cumple un papel que aglutina el sentir de las dos Españas que describió Antonio Machado. Al leer un primer tratamiento del libro, Conchi considera que le falta algo, opinión compartida con Lola, que no acaba de dar con el cierre del libro. La carencia del mismo es conocer el valor del héroe y saber de ese ser desprendido, un héroe que no busca protagonismo. El giro que cambia el desarrollo de la investigación viene precedido por una noticia que Lola y Conchi ven en la televisión: un hombre que salva a varias personas en un incendio en Madrid y perece en el mismo sacando a los vecinos del inmueble, anécdota que en la novela es narrada por el personaje de Bolaño (Cercas, 2017: 339-340). La introducción de la idea del héroe ya ha sobrevolado la pesquisa con anterioridad, pero al graficarse induce a que Lola pida a sus alumnos un ensayo sobre un héroe. Y de esta manera, Gastón redacta un texto en el que describe sus experiencias en el *camping* Estrella de Mar de Castedelfells, apropiándose de nuevo de las experiencias y opiniones de Bolaño en el libro. Para hablar de alguien semejante a un héroe, Gastón describe a Miralles, un veterano de la guerra civil, recluta posteriormente en la columna formada por el General Jacques-Philippe Leclerc durante la II Guerra Mundial. El estudiante mexicano utiliza una grabación en Super 8 que conserva de su etapa como empleado del *camping* para profundizar en el conocimiento que tiene del viejo soldado. La necesidad de encontrar al héroe, no sin algunas dificultades, conduce a Lola hasta Miralles, el posible soldado que perdonó la vida a Sánchez Mazas. En su búsqueda, lo encontrará viviendo su vejez en una residencia de ancianos de Dijon. Al entrevistar al anciano, los fragmentos de su historia refuerzan su idea de que se trata del soldado que salvó a Sánchez Mazas, y al despedirse Miralles apunta que «Andas buscando a un héroe y los héroes no sobreviven». Al despedirse, como en el texto de Cercas, el misterio y la incógnita se perpetúan o no, pues quizás lo que simboliza Miralles valida el acto del soldado que perdonó la vida a Sánchez Mazas. Miralles, en la novela y en sus dos reescrituras, muestra una ambigüedad final que resulta «oscilante entre la invención

indispensable por parte del narrador y la culminación real de sus pesquisas para localizar al anciano [que] planea sobre todo en el desenlace y no se resuelve» (Ródenas de Moya, 2017: 141).

Igual que en la novela, Miralles le pide un abrazo a Lola, que accede y poco después se monta en el taxi. Antes de partir, baja la ventanilla y le cuenta el baile del soldado con el fusil cantando el pasodoble de «Suspiros de España», pero el anciano vuelve a negar ser el miliciano, de forma que la ambigüedad flota en el aire mientras Lola rumia que volverá a verle despidiéndose en el asiento del taxi. La escena muda del soldado bailando bajo la lluvia cierra la película. A modo de corolario y reforzando la enorme presencia femenina del personaje interpretado por Ariadna Gil, Faulkner considera que la película tiene como eje e hilo conductor de la trama a Lola y es precisamente la importancia del pasado, del valor de la memoria y de su capacidad para interpretarlo lo que le sirve a la protagonista para conocer y comprender el presente; los espectadores, a pesar de ignorar muchas de las motivaciones que le llevan a realizar su pesquisa, se «involucran en el mundo investigativo de Lola porque cada recreación histórica en *Soldados de Salamina* corresponde a la mirada interior de la protagonista» (Faulkner, 2008: 167-168), y el propio Cercas, asistiendo al rodaje, explicaba con acierto los motivos que habían llevado a ese punto de vista y develaba el sentido último de la película de Trueba, al que

le interesa el punto de vista femenino sobre la guerra civil, mucho más infrecuente que el masculino. Le interesa hacer visible un tema que, aunque absolutamente fundamental, en la novela está sólo insinuado: el de la continuidad entre padres e hijos (la urgencia por tener uno suele ser, en una mujer de treinta y tantos años como la protagonista de David, mucho más apremiante que en el hombre de la misma edad que protagoniza mi novela, por razones puramente biológicas) (Harguindey, 2002: 34).

4. JOSÉ PABLO GARCÍA: MIRADAS SECUENCIALES A LA “NO FICCIÓN”

José Pablo García ya se había especializado en tratar episodios ambientados en la historia de España y vinculados con la cultura popular, destacando la novela gráfica *Las aventuras de Joselito: el pequeño ruisueño* (2015), biografía de la estrella infantil de la canción y el cine español durante el franquismo, y los encargos por parte de la Editorial Debate de llevar al ámbito de la novela gráfica dos ensayos originales del hispanista británico Paul Preston. En primer lugar, García asume la responsabilidad en un trabajo titánico de síntesis y adaptación, ejecutando la traslación secuencial de *La Guerra civil española* (2016). A partir del monumental ensayo de Preston publicado originalmente en 1988, el autor malagueño se ocupa de armar una narración gráfica documental en la que sobresale su uso de una paleta cromática sostenida en bitonos de gamas de rojos y negro, y acude al empleo de un dibujo realista que se aleja de la caricatura.

Un año después, Debate le vuelve a encargar que se ocupe de adaptar un ensayo breve de Preston publicado originalmente en 2012: de título homónimo, *La muerte de Guernica* (2017) de García, se ocupa de forma documental de relatar gráficamente el bombardeo y la matanza; en este caso el autor de cómic opta por una solución formal en la que se aplica la misma estética de su precedente, pero elige una gama de colores fríos, recursos bitonos de azules y negro con una carga estética que hace reconocible la proyección fotográfica y pictórica de la masacre, remitiendo al *Guernica* (1937) de Pablo Ruiz Picasso, probablemente el lienzo más célebre del siglo XX. Utilizando las gamas frías empleadas por el pintor, García intenta transmitir la carga cromática de las fotografías periodísticas por las que fue conocida internacionalmente esta acción de guerra, encaminada a castigar a la población civil, pues la localidad vizcaína no era, desde luego, un objetivo militar que justificase semejante despliegue bélico. En estos trabajos, García también se apoya en el abundante material fotográfico de los sucesos históricos, técnicas que va a replicar en posteriores obras y que han marcado una senda por la que han transitado otros autores; siguiendo esta estela y por encargo del mismo grupo editorial de Debate, Penguin Random House, destaca el trabajo de Quique Palomo, responsable de las adaptaciones gráficas *Vida y muerte de Federico García Lorca* (2018) y *Ligero de equipaje: vida de Antonio Machado* (2019), narraciones que adaptan las biografías de ambos escritores realizadas por Ian Gibson y publicadas originalmente en 1988 y en 2006.

Esta prolífica tendencia no excluye otras adaptaciones impulsadas por Penguin Random House, y que se relacionan con la obra de Javier Cercas. Antes de llegar a la novela del escritor de Ibañeta, merece la pena detenerse en una adaptación que tiene como texto matricial una obra literaria de «no ficción» de Roberto Bolaño: se trata de la novela gráfica *Estrella distante* (2018), con arte de Fanny Marín y guion de Javier Fernández. *Estrella distante* fue publicada originalmente por Bolaño en 1996 y cuenta con una propuesta que la hermana con *Soldados de Salamina* (2001) de Cercas. El interés de Random House en trasladar la obra de Cercas a novela gráfica tuvo como intermediario y promotor a Claudio López Lamadrid, editor responsable de la división en español del holding editorial. El escritor dejó hacer sin seguir el proceso (Andreu, 2019) y un tanto ajeno a todo lo relacionado con el noveno arte. Para García su incursión en la traslación secuencial de la novela de Javier Cercas era, en muchos aspectos, un proyecto que se adaptaba a las destrezas que el historietista malagueño había demostrado con anterioridad. De nuevo llevar a la narración figurativa la novela volvía a ser un encargo por parte de Random House para uno de sus sellos editoriales.

Soldados de Salamina (2019) de José Pablo García es, formalmente, una novela gráfica que recurre a un estilo que alterna el realismo figurativo y el uso incidental de la bicromía, pero a diferencia de las adaptaciones de los ensayos de Preston, el uso y la aplicación en sus viñetas del color conforma

dos terceras partes de la narración. García inicia la narración con una apertura (2019: 5-9), casi a modo de prefacio, en la que presenta al protagonista y narrador y al germen de la búsqueda que dispara la acción narrativa. El guionista e ilustrador respeta los tres bloques capitulares de la narración literaria, es decir: «1. Los amigos del bosque», «2. Soldados de Salamina» y «3. Cita en Stockton». Se pueden señalar cambios operativos necesarios en la ordenación del relato secuencial, pero conservando siempre la analogía y linealidad que comparte con la novela. El empleo de bitonos en azules y negro suele darse en los pasajes documentales más apegados a los sucesos de la historia o la memoria. También recurre a la reproducción fotográfica en algunas partes muy concretas, como en la reproducción de los libros más destacados de Sánchez Mazas (García, 2019: 12 y 93). El uso además de los bitonos azules coincide con la reproducción gráfica del artículo «Un secreto esencial» (García, 2019: 13-15), y sobre todo en el capítulo «2. Soldados de Salamina» (2019: 45-97), segmento central de la novela gráfica que se ocupa de la semblanza biográfica del escritor y líder falangista; aunque hay viñetas en bitonos rojos, prevalecen las gamas frías de los añiles y los fondos de página, y los márgenes están teñidos en sepia, a diferencia del grueso de la novela gráfica, donde van en blanco. Esta es claramente una decisión ideológica y de dirección autoral por parte de García, que remarca el tiempo y el contexto narrativos, así como la de desarrollar la ambientación de una historia que recorre geografías tan distintas como locaciones de Cataluña, Francia o África.

La parte del trabajo de García más arriesgada —del mismo modo que la elección del *casting* en el caso de Trueba— llega con el diseño de los personajes: Cercas, el protagonista, es un periodista con aspiraciones a escritor que ha perdido a su padre y se ha separado de su mujer, y es un autor en busca de una historia, un ser humano que sufre una crisis existencial y de madurez. El personaje que concentra las mayores dosis y flujos de humor es la singular Conchi, pitonisa y amante de la vida campestre; el diseño del personaje es un cruce entre lo popular, lo lumpenescos y lo chabacano. En cualquier caso, es un personaje rebosante de ironía y sabiduría popular, medular en la dirección de la historia. Conchi, con su arrojo y enérgica personalidad, complementa la inestabilidad del inseguro y timorato protagonista, ya que, cuando este atraviesa dudas y tribulaciones, la pitonisa siempre está ahí. La presentación del personaje en los primeros compases de la novela gráfica es una fantástica síntesis del mayor logro entre las caracterizaciones de la narración de José Pablo García (2019: 26-29), con guiños muy pop y un estilismo, con el pelo rubio cardado y maquillaje facial en generosas cantidades, más propio de las Olimpiadas de Barcelona'92 que de mediados o finales de la última década del siglo XX.

La aparición de Roberto Bolaño como personaje en el último tercio del relato (García, 2019: 102), sustituido por Gastón en la película, cobra

una importancia superlativa en la novela gráfica: no solamente es vertebral para orientar la dirección última del relato al introducir a Miralles como el potencial soldado que pudo perdonar la vida a Sánchez Mazas, sino que cobra un empaque totémico por la importancia que el autor chileno ha tenido desde su muerte (2003) y la proyección de su figura y del conjunto de su obra. Pero al margen de lo anterior, García diseña a un Bolaño digno del escritor y del personaje de la novela, siendo un caudal de anécdotas, de giros de humor, y revive en viñetas, aunque pueda ser una imagen idealizada, al enorme autor de *Los detectives salvajes* y 2666.

Y llegados a Miralles, el dibujante malagueño esboza su propia reescritura dibujada del personaje, muy alejada del actor Joan Dalmau. Es el diseño de un hombre que supera los setenta años, alopecico, con un bigote blanco³, con sobrepeso y una enorme cicatriz que le recorre desde el lado izquierdo del rostro hasta todo el costado izquierdo de su cuerpo (García, 2019: 108), producida por las heridas tras pisar una mina en Austria (2019: 112). Bolaño lo conocerá en los cuatro veranos que pasa como trabajador en el *camping* Estrella de Mar; este período se muestra en un largo *flashback* secuencial en bitonos rojos (2019: 107-115) y se completa con otra de las citas que hace de la novela de Cercas, puesto que el título del último tramo de la novela y del cómic hace referencia a Stockton, una decadente ciudad en el interior del estado de California en la que se ambienta la película *Fat City, ciudad dorada* (*Fat City*, 1972) de John Huston, que a su vez se basa en la novela homónima (1969) del escritor Leonard Gardner, también guionista de la cinta. La película relata la historia de Tully (Stacy Keach) y Ernie (Jeff Bridges), dos boxeadores que aspiran a cambiar su escasa suerte en un contexto tan pesimista y atroz como propicio al fracaso. Después de la proyección, Miralles y Bolaño toman una copa y departen hasta la madrugada, el veterano se despide del melancólico trabajador del *camping* con el grito «Nos vemos en Stockton» (García, 2019: 126), que servirá a Cercas para vencer las reticencias del jubilado de aceptar la visita del periodista en la residencia de ancianos donde vive en la ciudad francesa de Dijon.

Rafael Sánchez Mazas, los amigos del bosque, Rafael Sánchez Ferlosio, Francisco Franco, José Antonio Primo de Rivera, Antonio Machado o Jaime Gil de Biedma son representados con una intencionalidad verista que contrasta con la representación que José Pablo García hace de María Ferré, y no es que sea poco realista, pues es una anciana muy corriente (García, 2019: 41). En este punto es evidente que el visionado de la película de

³ Con anterioridad, José Pablo García había dibujado al personaje del soldado con la misma nariz y un bigote más fino, una identificación que ilustra desde la portada de la edición cartoné de la novela gráfica y que presenta una fisonomía y unos rasgos muy alejados de los del miliciano interpretado por Alberto Ferreiro en la película de Trueba, y dicha imagen del miliciano recorre visualmente todo el relato gráfico (García, 2019: 8, 15, 66-67, 79-81 y 141), instalando en el imaginario del lector una asimilación que lleva indefectiblemente a Miralles.

Trueba ayuda a describir gráficamente algunos espacios, y para un espectador atento el diálogo entre el film y la novela gráfica tiene conexiones que abarcan la elección de los extractos documentales, el encuadre o la composición de algunas viñetas o escenografías, que van desde Banyoles (2019: 39-40) a la traza urbana de la ciudad de Girona (2019: 22). Es uno de los fragmentos más evidentes, en el diálogo con la película, la conversación que el periodista Cercas mantiene en la novela gráfica con Daniel Angelats (2019: 41-42), estableciendo un paralelismo en la composición y en los lugares con la escena en la que Lola Cercas conoce el testimonio del susodicho miembro de los amigos del bosque. Por lo anterior, en las escenas eliminadas del metraje final disponibles en la copia comercial del film se pueden verificar no solo descartes que hubieran densificado la trama y la experiencia de Sánchez Mazas: parte de lo eliminado en la edición final del film por parte de Trueba es la reconstrucción en el Santuario del Colell y la entrevista a la María Ferré real, la mujer que ayudó, junto a sus padres, a Sánchez Mazas a sobrevivir junto con los amigos del bosque. La mencionada caracterización del personaje determina que García descartó la imagen documental de Ferré, bien por no haber accedido a los extras de la película o por otros motivos. De ahí que las características de la persona real no fueran tenidas en cuenta, pues en la novela gráfica aparece representada como una anciana muy distinta a la que vemos en las escenas que quedaron fuera de la película.

Las premisas argumentales, estilísticas y estéticas que tanto en la novela como en la película habían configurado el imaginario en torno a *Soldados de Salamina*, suponían un obstáculo añadido para realizar una novela gráfica solvente. Las deudas con sus predecesoras no se niegan; al contrario, se reconocen e identifican. En lo que, tal vez, el lector de la novela gráfica queda huérfano es en otra dirección. José Pablo García no se apropia gratuitamente de aquellas claves narrativas o temáticas, ofrece una nueva formulación semántica y sígnica, a partir del lenguaje del cómic. El autor indaga en las posibilidades formales del relato en su ámbito secuencial, y la respuesta de por qué no se aventura en una propuesta aún más arriesgada puede deberse a la naturaleza y obligaciones del encargo, dado que García ya había mostrado su capacidad para compaginar estilos figurativos distintos y una pléora de recursos de enorme versatilidad, como confirma su biografía gráfica de Joselito. Al no afrontar otras prospecciones formales y narrativas, configura la novela gráfica como una equivalencia modular que ofrece una lectura asequible para cualquiera que se acerque a la narración. No obstante, el mandato laboral que hubiera podido deslizar la editorial no contraviene de ningún modo la capacidad autónoma del autor de historietas, que como se puede apreciar decide todo lo relacionado con la creación de los personajes y el desarrollo de la obra; se intuye más una autocontención derivada de la significación que se deja sentir a partir de todo lo relacionado con la novela y, por extensión,

también con el film. García adopta una posición que busca armonizar con el cómic las complejidades narrativas e ideológicas que pueden suscitar el texto fuente y su trasvase fílmico. Todo lo anterior desde una posición genuina por parte del creador malagueño, porque especular con el potencial de haber realizado un planteamiento menos escrupuloso con sus antecedentes es solo eso, una elucubración respecto del enorme atractivo que hubiera supuesto diferenciarse de las convenciones que la novela gráfica presenta. Por tanto, en la reescritura de la narración figurativa se hubiera podido ofrecer un cuestionamiento del repertorio precedente para reflexionar sobre la naturaleza discursiva y crítica respecto a las referencialidades literaria y cinematográfica de las que bebe la novela gráfica de García.

5. PARA UNA DISCUSIÓN

Al entender cada manifestación cultural o, si se quiere, cada forma de contar una historia, desde la novela matricial de Cercas, encontramos un espacio de enorme versatilidad para ser susceptible de ser retomado en formato audiovisual y como novela gráfica.

Jaume Peris Blanes (2012) considera que la película de Trueba disuelve su compromiso político al tomar un camino discursivo en el que el estilo documental espectaculariza el contenido y muestra un relato que puede ser leído como un alegato superficial que defiende de forma reductiva el debate y la reflexión sobre la memoria histórica. Aunque fuera así, el valor político de la propuesta en el contexto en el que se estrena y se rueda es significativo porque confronta con un discurso oficial que menosprecia el pasado con un gobierno más preocupado por las turbulencias de la política exterior de Oriente Medio y por el crecimiento de la economía inmobiliaria que por dimensionar conflictos históricos no resueltos que separan al conjunto de la sociedad. Independientemente de que ciertos recursos o el conjunto del resultado expongan un carácter trivial o demasiado plano, la voluntad de Trueba en su película es coherente, confirmada por la inquietud de armar un film que evita lo panfletario. Del mismo modo que el libro de Cercas modulaba una postura autorreflexiva y crítica frente a lo narrado, el largometraje no pretende ser autocomplaciente, no recurre al maniqueísmo de producciones grandilocuentes o a las convenciones que injustamente le suelen achacar al cine español sobre la guerra civil.

La novela gráfica tiene otras pretensiones, más didácticas, y la suya es quizás la más aséptica ideológicamente hablando, pero es fruto del tiempo transcurrido desde la publicación de la novela y el estreno de la película. Por ello, la aparición de la novela gráfica se ha beneficiado del reconocimiento de la obra literaria y de las aportaciones del film. El uso del humor en el cómic, ausente en la película, estaba subrayado por la ironía del texto fuente; esa voluntad de flujo irónico es compartida por Cercas y García, y desarrollada tanto en la prosa como en la narración

figurativa, permitiendo adivinar uno de los mayores atributos que definen el estilo o los estilos del historietista malagueño, que confía en su capacidad para epatar gráficamente sin caer en la caricatura. Aunque pueda echarse de menos cierto rupturismo en lo estético y en lo narrativo, José Pablo García ha conservado su espacio autoral y ha expandido la recepción y la difusión de la novela y de la película.

El conjunto de estas obras no busca confrontar, sino reconocer esa memoria y poner en valor el recuerdo y las experiencias personales de mujeres y hombres comunes que vivieron y soportaron momentos extraordinarios. *Soldados de Salamina*, en todas sus formas, alienta y estimula la capacidad crítica de lectores y espectadores. La excusa es un recuerdo imprescindible de una biografía, la de Sánchez Mazas, que se antoja finalmente indiferente; ese recuerdo «configura nuestros vínculos con el pasado; las maneras en las que recordamos nos definen en el presente. Como individuos y como sociedades, necesitamos del pasado para construir y anclar nuestras identidades y para alimentar una visión del futuro» (Huyssen, 2001: 143), esa mirada que es una prospección que se dirige hacia delante, como acaba de rematar la aliteración final de la novela que homenajeó Bolaño en su reseña, esa mirada de Lola tras la ventana del taxi al despedirse de Miralles o el periodista Cercas, protagonista de novela y cómic, observando el exterior del tren en el que viaja y barrunta un futuro, «caminando hacia delante bajo el sol negro del ventanal, sin saber muy bien hacia dónde va ni con quién va ni por qué va, sin importarle mucho siempre que sea hacia delante, hacia delante, hacia delante, siempre hacia delante» (Cercas, 2017: 400).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALTARRIBA, Antonio y KIM (2009), *El arte de volar*, Alicante, Edicions de Ponent.
- ANDREU, Sergio (2019), «La adaptación de *Soldados de Salamina* lleva la memoria histórica al cómic», *Agencia Efe* [En línea: <https://www.efe.com/efe/espana/cultura/la-adaptacion-de-soldados-salamina-lleva-memoria-historica-al-comic/10005-3946393>. Fecha de consulta: 09/03/2020].
- ARÓSTEGUI, Julio (2004), «Retos de la memoria y trabajos de la historia», *Pasado y memoria: Revista de historia contemporánea*, 3, págs. 5-58.
- BOLAÑO, Roberto (2004), *Entre paréntesis*, Barcelona, Anagrama.
- CERCAS, Javier (2017), *Soldados de Salamina*, Madrid, Cátedra.
- CERCAS, Javier y David TRUEBA (2003), *Diálogos de Salamina: un paseo por el cine y la literatura*, Barcelona/Madrid, Tusquets/Plot.
- CONTADINI, Luigi (2011), «*Soldados de Salamina*: storia di una salvezza possibile», *Confluenze: Revista di studi iberoamericani*, 3/1, págs. 208-226.

- GARCÍA, José Pablo (2019), *Soldados de Salamina*, Barcelona, Reservoir Books.
- GIL MONTOYA, Rigoberto (2013), «Sujetos de la historia: entre excéntricos y paranoicos», *Sophia*, 9, págs. 68-78.
- HARGUINDEY, Ángel S. (2002), «Muerte y resurrección de Sánchez Mazas», *El País*, pág. 34.
- HUYSEN, Andreas (2001), *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- ISER, Wolfgang (1987), *El acto de leer: teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus.
- LARRAZ, Fernando (2014), «La Guerra Civil en la última ficción narrativa española», *Studia historica. Historia contemporánea*, 32, págs. 345-356.
- LIKANEN, Elina (2013), «La herencia de una guerra perdida: La memoria multidireccional en *Los rojos de ultramar* de Jordi Soler», *Olivar*, 20, págs. 77-109.
- PERIS BLANES, Jaume (2012), «Los agujeros del relato real. Usos del archivo y del testimonio en *Soldados de Salamina* (Cercas/ Trueba)», *Archivos de la filmoteca*, 70, págs. 139-150.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo (2017), «Introducción», en J. Cercas, *Soldados de Salamina*, Madrid, Cátedra, págs. 9-188.
- SCOLARI, Carlos A. (2019), *Media Evolution. Sobre el origen de las especies mediáticas*, Buenos Aires, La Marca Editora.
- PIGLIA, Ricardo (2000), *Formas breves*, Barcelona, Anagrama.
- STAM, Robert (2014), *Teoría y práctica de la adaptación*, México, UNAM.

Fecha de recepción: 21/05/2020.

Fecha de aceptación: 25/07/2020.

Una macabra fábula fantástica. *Macario* (Roberto Gavaldón, 1960) a partir de «El tercer invitado» (1950) de Bruno Traven

A fantastic macabre fable. *Macario* (Roberto Gavaldón, 1960) from «The Third Guest» (1950) by Bruno Traven

JUAN AGUSTÍN MANCEBO ROCA
Universidad de Castilla-La Mancha
Juan.Mancebo@uclm.es
ORCID ID: 0000-0003-4942-8879

Resumen: Este trabajo hace un análisis comparativo entre el cuento «El tercer invitado» (1950) de Bruno Traven y su adaptación cinematográfica, *Macario* (1960), dirigida por Roberto Gavaldón. El artículo contextualiza el cuento del autor alemán respecto al relato de los hermanos Grimm, la enigmática figura del escritor, su particular relación con el mundo del cine y las diferentes adaptaciones cinematográficas de su obra literaria. Se hace un estudio de la producción de la película y el trasvase del relato a la pantalla en el que se analiza la adaptación del texto a partir de los planteamientos coincidentes y divergentes. Finalmente, se relaciona la adaptación con los referentes temáticos e iconográficos y los nexos e influencias sobre los que se elabora la película.

Palabras clave: *Macario*, Roberto Gavaldón, Bruno Traven, Gabriel Figueroa, muerte, cuento, cine, México.

Abstract: This work makes a comparative analysis between the story «The Third Guest» (1950) by Bruno Traven and its film adaptation *Macario* (1960) directed by Roberto Gavaldón. The article contextualizes the story of the German author respect to the story of the brothers Grimm, the author's enigmatic figure, his particular relationship with the world of cinema and the different cinematographic adaptations of his literary work. A study about the production of the film and the transfer of the story to the screen has been made, in which both coincidental and divergent approaches has been used to analyse the adaptation of the text. Finally, this adaptation has been related to the thematic and iconographic references as well as the connections and influences on which the film is made.

Key Words: *Macario*, Roberto Gavaldón, Bruno Traven, Gabriel Figueroa, death, story, cinema, Mexico.

INTRODUCCIÓN

La actualidad de *Macario* (Roberto Gavaldón, 1960) está determinada por una serie de factores que la convierten en una de las filmaciones esenciales de la historia del cine mexicano. Su temática se inscribe en la profunda y compleja relación del mexicano con la muerte que aparece transversalmente a través de su imaginería y la relectura de lo popular. Una cultura que, por otra parte, refleja la hibridación entre los mitos prehispánicos y los mediterráneos aportados por la colonización española. La muerte, en ese contexto festivo, simboliza la vanidad de la vida, como observa Octavio Paz: «nuestras representaciones populares son siempre burla de la vida, afirmación de la nadería e insignificancia de la humana existencia» (1997: 80).

Macario se conceptualiza en la relación universal del hombre respecto a su destino. La película es la adaptación del cuento «El tercer invitado» (1950) de Bruno Traven, autor del que se tienen escasos y contradictorios datos y cuya obra está condicionada por el pesimismo, la fatalidad y una profunda desconfianza en el ser humano. El argumento de «El tercer invitado» no es original, sino que proviene de una fábula popular centroeuropea recogida por los hermanos Grimm a principios del siglo XIX que Traven adaptaría al contexto histórico novohispano.

La película hace una relectura del arquetipo cinematográfico sobre la personalización de la muerte adaptándola a una trama y a un folclore determinados, una referencia que el director utilizaría posteriormente en películas como *El Gallo de Oro* (1964) o *Doña Macabra* (1971). De hecho, una de las características esenciales de *Macario* es la proyección de una imagen nacional sostenida por una cuidadosa puesta en escena en la que destaca la plasticidad y la textura de la fotografía de Gabriel Figueroa.

Macario se convirtió en un éxito de taquilla y cosechó premios nacionales e internacionales, siendo la primera película mexicana nominada al Óscar de la Academia en la categoría de mejor película extranjera. Pese a ello, la película fue denostada por los críticos del país, que le achacaron su falta de espíritu crítico, su condescendencia y superficialidad, y que se trataba de un producto destinado a la exhibición en los festivales internacionales.

Pese a ser riguroso con el texto literario, el guion de *Macario* sugirió cambios que potenciaban el discurso fílmico, desarrollando la acción sobre el Día de Muertos, eje que articula la fábula bifurcándola entre la realidad y la ficción. También es reseñable la influencia de los modelos cinematográficos europeos en los que se sustenta la película y que configuran un escenario precursor del realismo mágico latinoamericano que se estaba gestando en ese periodo.

1. LA MISTERIOSA VIDA DE BRUNO TRAVEN

«La historia de mi vida no decepcionaría a nadie. Sin embargo, se trata de un asunto privado que no quiero divulgar. No porque sea egoísta. Más bien porque deseo ser el único juez de mi propia causa». Con esas palabras el autor alemán respondía al requerimiento de información por parte de sus lectores en 1926. Un año después, la editorial Die Büchergilde justificaba la negativa a facilitar información del escritor por expreso deseo de este, que ejemplificaba una perseverante actitud que mantuvo toda su vida.

Bruno Traven (1882-1969) fue un escritor de difícil catalogación, ya que su itinerario biográfico fue complejo y él mismo trató de permanecer siempre en segundo plano. Sin demasiadas certezas que no sean las propiamente literarias, parece ser que su verdadero nombre fue Otto Feige y nació en 1882 en Schwiebus, Brandemburgo Oriental (Hauschild, 2012: 62). A lo largo de su vida emplearía varios seudónimos —hasta treinta— que había utilizado en los personajes de sus narraciones: Traven Torsvan, Hal Croves, Ret Marut, B. Traven —con el que firmó la mayoría de sus obras— o Bruno Traven. Sus actividades previas a la literatura no son muy conocidas. En su juventud fue ocasionalmente actor y un reconocido anarquista que participó en la breve República Popular Baviera, asignado al departamento de prensa (Munguía y Saavedra, 2010: 89) donde dirigiría la revista *Der Ziegelbrenner* —*El Albañil*— que determinó su vocación como escritor (Figueroa, 2008: 509). Acusado de alta traición, abandonó Alemania y se instaló en México, donde naufragó en un barco de la muerte en el puerto de Tampico en 1924.

Traven comenzó a escribir relatos y novelas desde su llegada a México. Originalmente lo hacía en alemán e inglés, enviando sus manuscritos a editoriales europeas. Sus novelas triunfaron inmediatamente, se tradujeron a cuarenta idiomas y vendió más de treinta millones de ejemplares (Hauschild 2012: 54). Pese a su éxito, guardó celosamente su intimidad, manteniendo que lo relevante era su obra y no su vida. Pensaba que un autor que era reconocido «desperdiciaba su herramienta más importante. El poder para observar y registrar la realidad con honestidad y claridad» (Figueroa, 2008: 519).

John Huston, que lo trataría a partir de 1946, mantenía que «era un personaje misterioso. Se había aislado de la sociedad y vivía en algún lugar apartado en México. Su editor en Nueva York, Alfred A. Knopf, envió una vez un emisario para localizarle, pero, aunque concertaron una cita, el esquivo autor no apareció» (Huston, 1998: 186). De hecho, el director norteamericano nunca supo muy bien quién era, pese a coincidir con Hal Croves. A este respecto relataba:

Todo el mundo hablaba del misterio de B. Traven. En 1948 una revista mexicana envió a dos reporteros a espiar a Croves en un intento de comprobar los hechos. Le encontraron al frente de un pequeño almacén al borde la jungla, cerca de Acapulco [...] entraron forzando la puerta y registraron su escritorio. En el escritorio había varios manuscritos firmados por B. Traven y pruebas de que Croves utilizaba otro nombre: Traven Tornsvan. Al parecer, Hal Croves y Traven eran el mismo hombre, después de todo. Posteriores investigaciones han descubierto que tenía un cuarto nombre: Ret Marut, un escritor anarquista y antibelicista que desapareció en Alemania en 1922 (Huston, 1998: 195).

Al igual que Huston, el director Alfredo Crevenna conoció al supuesto representante de Traven en el rodaje de *La rebelión de los colgados*. Crevenna observó que Croves hablaba alemán y cuando le inquirió, Traven le pidió que le guardara el secreto: «tengo mis razones para guardar mi incógnito, le suplicaría a usted no dijera lo que escuchó, se lo prometí y nunca lo he hecho [...] me acuerdo que él me envió de París, de Alemania y de Italia, recortes de críticas de la película y cosas por el estilo, así fue como conocí a Traven» (Munguía y Saavedra, 2010: 94).

Su carácter huidizo no hizo más que aumentar su leyenda. Vila-Matas escribe que «fue la auténtica expresión de lo que conocemos por escritor oculto», un caso relevante, «para algunos, el hombre que decía llamarse B. Traven era un novelista norteamericano nacido en Chicago. Para otros, era Otto Feige, escritor alemán que habría tenido problemas con la justicia a causa de sus ideas anarquistas. Pero también se decía que en realidad era Maurice Rethenau, hijo del fundador de la multinacional AEG, y también había quien aseguraba que era hijo del káiser Guillermo II» (Vila-Matas, 2002: 211-217). Existe otra leyenda narrada por Gabriel Figueroa que identificaba a Bruno Traven con Esperanza López-Mateos. Se pensaba que Traven era un seudónimo que ella utilizaba para escribir, aunque realmente era su traductora al español, representante de sus derechos en América Latina y hermana de Adolfo López-Mateos, presidente de México entre 1958 y 1964 (Figueroa, 2005: 123-124; Isaac, 1993: 91-92).

Pese a vivir aislado en diferentes puntos de la geografía mexicana – residió en Chiapas, Acapulco y la Ciudad de México, entre otros–, es paradójica la gran cantidad de fotografías que se le hicieron, algo extraño en alguien que fue considerado el virtuoso de las desapariciones (Hauschild, 2012: 66). Por otra parte, frecuentó a gran parte de los artistas mexicanos y foráneos más importantes de la época, los fotógrafos Tina Modotti, Edward Weston y el citado cinefotógrafo Gabriel Figueroa, así como a los pintores Frida Kalho, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, con los que compartió inquietudes artísticas y afinidades políticas, ya que la mayoría pertenecían al Partido Comunista Mexicano.

2. TRAVEN Y SUS ADAPTACIONES CINEMATOGRÁFICAS

Bruno Traven fue un apasionado del cine y de lo que lo rodeaba. Tuvo muy en cuenta las diferentes industrias en las que su obra podía ser adaptada, obrando a favor o en contra de la venta de derechos si no estaba convencido de que la filmación tendría buena financiación y se rodaría con solvencia. Por ejemplo, rechazó las primeras tentativas de Figueroa para adquirir los derechos de su obra en 1937 alegando la falta de medios de la industria cinematográfica mexicana (Figueroa 2005: 122-123; Isaac, 1993: 91). También escribió memorándums para dar indicaciones a los directores sobre localizaciones y formas de trasladar sus historias. Esa meticulosidad con respecto a la adaptación de sus novelas trascendía al interés que sentía por las estrellas del celuloide, como atestigua la anécdota de su fascinación por Lupe Tovar, de la que se decía que estuvo siempre enamorado. El escritor insistió en conocerla y quedó con ella en una playa pública de Acapulco. Tovar acudió a la cita, pero no así Traven, que se limitó a observar a la actriz desde la distancia como luego le indicaría en una carta (Isaac, 1993: 99).

La adaptación más conocida de Traven fue *El Tesoro de Sierra Madre* (*The Treasure of the Sierra Madre*, John Huston, 1948), basada en su novela homónima *Der Schatz der Sierra Madre* (1927). La novela fue sugerida a los estudios Warner Brothers por el productor Paul Kohner, que compró los derechos del libro en 1941. Encomendada a John Huston, director y autor empezaron a escribirse ese año, pero la guerra pospuso la producción. En 1946 se reanudó el contacto epistolar entre ambos y el escritor le hizo sugerencias para la película, llegándole a enviar un guion adaptado, aunque el texto definitivo fue de Huston. La participación del autor en la producción no se limitó a sugerir que fuera localizada en determinados puntos de la geografía mexicana, sino que estuvo en el rodaje como observador bajo el seudónimo de Hal Croves, cuyo conocimiento de los matices de la historia hizo al equipo sospechar que se trataba del verdadero autor.

La filmación de *El Tesoro de Sierra Madre* no estuvo exenta de problemas, ya que el gobierno mexicano interrumpió el rodaje por la imagen denigrante que ofrecía del país. La producción se reanudaría por la intermediación de Diego Rivera y Miguel Covarrubias, localizándose en Tampico y en los espacios naturales de Durango, Coatepec de Morelos y San Miguel de Chichimequillas, en la que fue la primera gran producción norteamericana rodada parcialmente fuera de los Estados Unidos.

El éxito de crítica y público fue enorme y se vio refrendado por tres premios Óscar de la Academia de Hollywood y tres Globos de Oro. A partir de ese momento Traven observó las enormes posibilidades del cine e inició una carrera como guionista en detrimento de su producción novelística.

Además de *El Tesoro de Sierra Madre*, previamente a *Macario* se adaptaron otras obras del autor alemán como *La rebelión de los colgados* (Alfredo Crevenna y Emilio Fernández, 1954) —la película tuvo otra versión de Juan Luis Buñuel en 1987 de la Cooperativa Río Mixcoac para Europa (Munguía y Saavedra, 2010: 88)— y *Canasta de cuentos mexicanos* (Julio Bracho, 1955). *La rebelión de los colgados* era una apología de la libertad individual y trataba sobre las revueltas de los campesinos desde una perspectiva anarquista. A la ya de por sí polémica temática, se unió la condición de que no hubiera alteraciones en el guion, lo que pudo motivar el abandono por problemas con el productor de Emilio Fernández (Monsiváis, 1993: 172). Debido a la presión sindical la película fue concluida por Alfredo B. Crevenna. Pese al problemático rodaje la película fue un éxito, aunque mostraba escenas muy crudas que impidieron una mejor distribución internacional. *Canasta de cuentos mexicanos*, producida por José Kohn y protagonizada por Arturo de Córdoba, María Félix y Pedro Almendáriz, adaptaba tres relatos de los diez que contenía el libro de Bruno Traven: «Una solución inesperada», «Canasta» y «La tigresa».

La situación europea tras la Primera Guerra Mundial conformaba el argumento de *El barco de la muerte* (*Das Totenschiff*, Georg Tressler, 1959), una coproducción de la empresa alemana UFA y José Kohn, que adaptaba el libro homónimo publicado en 1927. Protagonizada por Horst Buchholz, Mario Adorf y Elke Sommer, era la historia autobiográfica que relataba la experiencia del escritor en un barco tripulado por parias, prófugos y asesinos indocumentados. La película es la menos conocida de sus adaptaciones, ya que tuvo problemas de derechos de autor y no pudo ser distribuida fuera de Alemania.

Las inclinaciones políticas de Traven y Roberto Gavaldón (1909-1986) llevaron al director a dirigir otras dos películas basadas en argumentos del escritor: *Rosa Blanca* (1961) y *Días de otoño* (1962). En cuanto a la primera, Traven y Josef Wider habían intentado realizar una coproducción germano-mexicana en 1958. Finalmente, el proyecto lo rodaría Gavaldón con dirección fotográfica del omnipresente Gabriel Figueroa. Protagonizada por Ignacio López Tarso, la filmación fue muy controvertida, ya que «fue realizada en tono de epopeya nacionalista y ubicada en la época previa a la expropiación petrolífera decretada en 1938 por Lázaro Cárdenas» (Vega Alfaro, 2019: 131). La película, muy crítica con la política imperialista de los Estados Unidos, fue censurada por la Secretaría de Gobierno, estrenándose finalmente en 1972 bajo el mandato de Luis Echevarría.

Días de otoño estaba relacionada con *El tesoro de Sierra Madre*, ya que Traven había tenido una buena experiencia con el productor Paul Kohner y le redactó un libreto para su mujer, la actriz Lupe Tovar, basado en su atípico cuento «Frustración». Finalmente, los papeles principales fueron

para la dupla protagonista de *Macario*, Ignacio López Tarso y Pina Pellicer, en la que fue la última adaptación en vida del escritor.

Dos años después de la muerte de Traven se filmó *Puente en la selva* (Francisco Kohner, 1970). En 1958 el escritor había cedido los derechos a Gabriel Figueroa y el director Fred Zinnemann se mostró interesado en el proyecto, pero finalmente lo desechó (Munguía y Saavedra, 2010: 93). *Puente en la selva* fue, finalmente, una producción norteamericana protagonizada por John Huston, Charles Robinson, Katy Jurado, Chelena Luján –viuda de Traven– y Lupe Tovar, y fue filmada en diversas localidades de Chiapas –una de las regiones favoritas del escritor–, como la selva Lacandona, Tapachula y el río Huehuetán.

3. «EL TERCER INVITADO»

El cuento original fue escrito en inglés con el título «The Healer» («El sanador») y fue publicado en alemán como «Der Dritte Gast» por la editorial Die Büchergilde de Zürich en 1950. En 1953 fue publicado en Nueva York con el título «The Third Guest». En este sentido, hay confusión sobre el idioma en el que fue originalmente redactado, puesto que Bruno Traven escribía indistintamente en alemán e inglés, e incluso su viuda declararía en una entrevista en 1970 que el relato fue escrito en alemán (Wilson, 1975: 17). En 1960, se publicaría la versión española en México a cargo de la Compañía General de Ediciones (en la colección «Ideas, letras y vida») con el título de «El tercer invitado». El argumento no era propio, sino que estaba extraído de un cuento popular germano recogido en 1819 por los hermanos Jacob y Wilhelm Grimm, «La muerte madrina», también intitulado «El ahijado de la muerte» o «El carbonero y la muerte», que tiene más relación con el alemán «Der Gevatter Tod». El relato, por otra parte, tenía raíces hindúes y griegas, hasta llegar al folclore alemán y, de ahí, a la adaptación de los Grimm (Membrez, 2007: 30-34). En el cuento de los hermanos Grimm, la Muerte se convertía en el padrino del decimotercer hijo de un hombre muy pobre, tras haber sido rechazado por Dios y el Diablo. Para celebrarlo, la Muerte le concede a su ahijado la potestad de curar, aunque ese regalo contempla que tendrá reservado el mismo destino que el resto de la humanidad.

«El tercer invitado» narra la historia de un paupérrimo leñador con mujer y once hijos, que, pese a su extenuante trabajo, jamás puede llevar comida suficiente para su hambrienta familia. La única ilusión de Macario es poder comerse un guajolote –un pavo– sin tener que compartirlo con nadie. Una vez que su mujer hace posible su deseo, Macario se marcha al bosque para degustarlo tranquilo. En el bosque se le aparecen consecutivamente el Diablo, Dios y la Muerte para pedirle que comparta su comida. Macario se niega a convidar a los dos primeros y solo lo hace con el último, que, agradecido, le concede la facultad para curar gracias a

un líquido milagroso. Pero en la dádiva también hay una condición: solo podrán sanar aquellos enfermos a los que la Muerte se le aparezca a Macario a los pies de la cama; cuando esta aparezca en el cabecero, no se podrá hacer nada, «pues mi presencia en ese sitio será señal de que el enfermo debe morir, sin que importen los esfuerzos que tú o muchos médicos hábiles hagan por arrebátarmelo» (Traven, 2019).

Macario regresa a su aldea y comienza a realizar curaciones que lo sacan de la miseria. Convertido en un célebre curandero, adquiere una posición acomodada que levanta recelos por parte de algunos miembros de la comunidad, como el físico o el enterrador, que ven mermar sus negocios. Cuando su fama empieza a trascender, el virrey, la persona más poderosa de México, lo hace llamar para tratar a su hijo desahuciado. Cuando el mestizo intenta curarlo, la Muerte se le aparece en el cabecero de la cama. Pese a que Macario le suplica e intenta engañarla, no puede hacer nada por el muchacho y, tras su fracaso, el nativo es entregado a la Inquisición que lo acusa de brujería. El final de la historia es el propio sueño de Macario, que coincide con el momento en el que había compartido su comida con la Muerte. Un final que enlaza con la tradición romántica de la muerte dulce, «seguramente la muerte le sorprendió antes de que pudiera probar la otra mitad. A pesar de todo, parece que murió feliz» (Traven, 2019, s. pág.).

Por tanto, «El tercer invitado» es un relato perteneciente a una colectividad cultural que se inserta en otra muy distinta y mantiene el carácter original añadiéndole elementos propios de su folclore. Un relato universal que se traslada al contexto novohispano que Traven conocía por los años que llevaba residiendo y viajando por las selvas, pueblos y junglas de México.

4. LA PRODUCCIÓN DE *MACARIO*

La literatura fue uno de los pilares sobre los que se constituyó la obra cinematográfica de Roberto Gavaldón, que focalizó su atención en novelas y obras teatrales de calidad. Para la redacción de los guiones colaboró casi siempre con los autores de los textos y, si no le era posible, coescribía los argumentos con los escritores José Revueltas y Luis Alcoriza. La relación con Revueltas fue muy fructífera y este alcanzó sus mayores logros como argumentista y adaptador con el cineasta (Martínez Assad, 2015: 60). Gavaldón llegaría a trabajar con Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes en la adaptación de la citada *El Gallo de Oro* de Juan Rulfo.

Antes de *Macario*, Roberto Gavaldón había construido una sólida carrera basada en adaptaciones como *La Barraca* (1945) y *Flor de Mayo* (1959) de Vicente Blasco Ibáñez, *El socio* (1946) de Genaro Prieto, *La otra* (1946) de Ryan James, *La diosa arrodillada* (1947) de Ladislao Fodor, *A la sombra del puente* (1948) de Maxwell Anderson, *La casa chica* (1950) de José

Revueltas, *Deseada* (1951) de Eduardo Marquina, *El rebozo de la soledad* (1952) de Xavier López Ferrer, *Las tres perfectas casadas* (1953) de Alejandro Casona, *Camelia* (1954) de Alejandro Dumas, *Sombra Verde* (1954) de Ramiro Torres Septién, *Después de la tormenta* (1955) de Julio Alejandro, *De carne somos* (1955) de Eduardo Borrás, la trilogía *Aquí está Heracleo Bernal*, *El rayo de Sinaloa* y *La ley de la sierra* (1958) de Fausto Marín y *Miércoles de ceniza* (1958) de Luis Basurto.

Macario, como hemos señalado, era la adaptación del cuento de contexto colonial «El tercer invitado», cuyo guion fue escrito por el director junto al dramaturgo Emilio Carballido (1925-2008), que había realizado otros guiones para cine, destacando su colaboración con Julio Alejandro en *Nazarín* (Luis Buñuel, 1958). Parece ser que hubo alguna intervención del propio Traven, aunque en los títulos solo aparece como autor del relato.

La película fue una producción de CLASA Films Mundiales, empresa cinematográfica paraestatal que buscaba realizar un cine de calidad y que se acababa de separar de Nafinsa. José Hernández Delgado, presidente de esta, les ofreció la posibilidad de crédito y facilidades de pago a Figueroa, Gavaldón, María Félix y Manuel Barbachano, así como al resto de socios, para que pudieran hacerse cargo de la empresa (Saborit, 2007: 71).

Por tanto, *Macario* fue la primera producción de CLASA que coincidió con la crisis cinematográfica de la industria mexicana debido a la escasa calidad de las películas y a la sobreexplotación de formatos comerciales agotados. También fue una de las últimas grandes películas de la Edad de Oro del cine mexicano desarrollado en la década del milagro económico (1950-1960). En el rodaje colaboraron algunos de los mejores técnicos nacionales, destacando la dirección artística de Manuel Fontanals, el montaje de Gloria Schoemann y la dirección fotográfica de Gabriel Figueroa. En cuanto a este, Gavaldón le propuso filmar la película en color, pero el cinefotógrafo no se sentía con preparación suficiente para hacerla, aunque ya había rodado en color *La doncella de piedra* (Miguel M. Delgado, 1955). De hecho, Figueroa estaría interesado en ese momento en buscar el color del cine mexicano como lo hizo Rufino Tamayo en pintura o Luis Barragán en arquitectura, «pero la falta de laboratorios en México para revelar el material lo hizo imposible» (Orozco, 2019: 161).

En cuanto a la distribución de los papeles se pensó inicialmente en Pedro Armendáriz para el papel principal, aunque finalmente recayó en Ignacio López-Tarso (1925), actor con una sólida carrera teatral que estaba interviniendo en sus primeros papeles cinematográficos. Como señalan diversos estudios, es difícil concebir la película sin él, ya que su interpretación tiene un inigualable nivel de humanidad y empatía. Su participación consolidaría su relación con Gavaldón, así como su carrera

como uno de los actores más relevantes del cine y la televisión mexicanos. A este respecto el actor indicaba:

Macario es muy importante y especial para mí. Fue la primera oportunidad estelar que tuve, me hizo ganar premios, me llevó de viaje a lugares que de otra manera no hubiera conocido, pero sobre todo me permitió encontrarme con Roberto Gavaldón, el director con el que me llegué a entender a la perfección, el que más influyó en mi carrera y mi desarrollo como actor de cine (Vega Alfaro, 2019:130).

El papel de la mujer sin nombre de Macario recayó en Pina Pellicer (1934-1964), que hacía bueno su rol como «La Mujer de los Ojos Tristes». En un ejercicio dramáticamente contenido, su papel es determinante para la acción, puesto que participa rompiendo el arquetipo femenino nativo de la época. El papel de la Muerte fue interpretado por el conocido actor chihuahuense Enrique Lucero (1920-1989), que lo abordó con una equilibrada dosis de sobriedad y humor.

Una de las características de los protagonistas fue la frescura de sus interpretaciones, que contrastaba con el carácter acartonado del resto de los actores. Esta diferencia acentuaba una de las particularidades esenciales del cine de Gavaldón, en el que «siempre estuvo latente la pulsión de traspasar los contrastes, de evidenciar las paradojas de las élites ante las clases disímiles» (Astorga Riestra, 2019: 13), es decir, la confrontación entre los universos de los opresores y los oprimidos, en los que el propio lenguaje subraya la imposibilidad de superación y reconciliación de ambos mundos (Pérez Vázquez y Pellicer, 2006: 162).

El universo al que traslada la filmación es bastante similar al narrado por Traven. Entre las propiedades que apuntalan la visualidad de la película, figuran las cuidadosas localizaciones, que probablemente fueron sugeridas por el escritor alemán. La producción fue rodada en cinco semanas, entre el 7 de septiembre y el 9 de octubre de 1959, en Morelos (Puebla), Taxco (Guerrero), las lagunas de Zempoala (Morelos) y las grutas de Cacahuamilpa (Guerrero). La escena de las grutas es la más reconocida, un icono en el que la acción coincide con el final de la película alcanzando su clímax. A este respecto Figueroa recuerda:

En las grutas de Cacahuamilpa rodamos el final, es el lugar donde se supone que la muerte tiene su casa [...]. Pusimos tres mil velas; se dice fácil, pero hay que prenderlas una por una. Cuando ya tuve todo listo fuimos a filmar, ¡hasta los turistas nos ayudaron a encender velas! Quedó una secuencia preciosa (Monsiváis, 1994:184).

Estrenada en el cine Alameda de la Ciudad de México el 9 de junio de 1960, *Macario* estuvo en cartel catorce semanas, convirtiéndose en la

película más taquillera de Roberto Gavaldón. Entre 1960 y 1963 logró diez premios nacionales y doce reconocimientos internacionales, la mayoría en la categoría de Fotografía: Valladolid, Boston, Santa Margarita Ligura, Vancouver, Edimburgo y Cannes. Además, fue la primera película mexicana en optar al Óscar en la categoría de Mejor película en lengua no inglesa en 1960. Bosley Crowther, en el *New York Times* del 28 de septiembre de 1961, reconocía sus valores culturales en detrimento de la producción norteamericana: «a nuestros cineastas rara vez se les ocurre un buen relato folclórico o hacen algo mejor que una caricatura animada como historia fantástica, así que son los cineastas extranjeros quienes deben mandarnos uno de vez en cuando» (1961, s. pág.).

Por el contrario, la recepción crítica nacional fue bastante fría y hostil en algunos casos. Se la acusaba de ser un producto prefabricado que ofrecía una imagen anquilosada y preciosista de México destinada a recibir premios en el extranjero. El crítico Emilio García Riera, en el número 12 de la revista *El cine* –agosto de 1960– editada por la UNAM, la calificó como «decorosamente mediocre» y «con una ausencia absoluta del mínimo rigor ideológico» (Pérez Vázquez y Pellicer, 2006: 163-164). También incidía en el problema del indígena: «ni qué decir que esa poetización de esa “condición eterna [del indio pobre]” resultaba por sí misma profundamente reaccionaria y conformista, pero quizá fuera aun peor que la realización neutra de Gavaldón tendiera a justificar la apariencia de falta de ideología por la simulación de la inocencia» (Membrez, 2007: 30).

En julio de 1960 José de la Colina escribía en *Política* que las actuaciones de los protagonistas estaban desaprovechadas debido al formalismo vacío del director. Hacía un duro alegato sobre la condición de los personajes: «si los hombres son humillados, todo es justo porque así lo quiere un orden superior a los hombres» (Membrez, 2007: 30); e incidía en la búsqueda del reconocimiento internacional más que en señalar la visión crítica de la problemática indígena.

Algo menos violenta fue la revista *Esto* en su crítica del 12 de junio de 1960, que la calificó como «película ambiciosa, exenta de lugares comunes y recursos fáciles, producida y realizada con mucha dignidad. Sobre todo, muy mexicana, tanto de tema como de ambiente y espíritu» (Pérez Vázquez y Pellicer, 2006: 169).

5. DEL TEXTO A LA IMAGEN: DE «EL TERCER INVITADO» A *MACARIO*

La contextualización del texto literario en su traslación fílmica fue coherente comprendiendo que se trata de dos medios esencialmente distintos. A ello contribuyó la extensión y estructura del cuento, que era similar al de un guion cinematográfico. El texto de Gavaldón y Carballido equilibró la fábula de Traven en una historia en la que hay mayor

coherencia entre las partes y en la que las acciones de los protagonistas determinan las consecuencias.

En el guion, por otra parte, se insertan variantes que refuerzan el discurso fílmico. La más destacada es la ambientación del Día de Muertos, a la que se da especial relevancia en la introducción y en las imágenes que lo describen, a diferencia del texto literario, en el que se menciona el día de difuntos como uno de los pocos en los que Macario consigue ganar más dinero. Previa a los créditos aparece una somera explicación del Día de Muertos, su particular iconografía y lo que significa en México. Ese proemio va a constituir el eje de la filmación, ya que articulará la historia desde el mundo real hasta su proyección a lo fantástico.

El siguiente segmento de la película nos presenta a la familia de Macario, que está formada por su mujer y cinco niños, mostrando la extrema pobreza en la que viven. Enfatiza la monotonía de la comida, que consiste en «frijoles negros, chile verde, tortillas, sal y té limón. La cena era siempre la misma, sin variación alguna» (Traven, 2019, s. pág.). Además, la cantidad es escasa y los niños esperan poder comer las exiguas sobras del padre. La idea del hambre de Macario y su familia adquiere una fisicidad que se traslada al espectador. El inicio del cuento manifestaba ese anhelo de poder comer hasta saciarse: «esta gran ilusión era la de poderse comer a solas, gozando de la paz en las profundidades del bosque y sin ser visto por sus hambrientos hijos, un pavo asado entero». A la vez, ese deseo eleva una plegaria que adquiere tintes premonitorios: «Oh, Señor —reza Macario en el libro—, si por lo menos una vez en mi pobre vida pudiera comerme entero un guajolote asado, moriría feliz y descansaría en paz hasta el día del Juicio Final» (Traven, 2019, s. pág.).

Macario no ve satisfecho su apetito y promete no volver a probar bocado. Y lo fantástico empieza a tomar cuerpo en el sueño del protagonista, operando como antesala de la muerte. En su sueño, Macario es un titiritero que maneja dos grupos de esqueletos diferenciados por ropas que denotan la riqueza de unos y la pobreza de otros. Mientras el grupo de los ricos se divierte, los pobres miran tras los barrotes, al igual que los hijos de Macario observaban las generosas ofrendas en el altar de Don Ramiro. Pero Macario conseguirá que los pobres accedan a la comida y su sueño se transforme en pesadilla cuando estos no dejen nada para él. Esta escena evoca a una onírica de *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950), fotografiada también por Figueroa: en el sueño de Pedro, el Jaibo, convertido en íncubo, le arrebató la comida que le ha ofrecido su madre. La escena de *Macario* concreta la metáfora social que sugiere al principio la película: pese a ser igual para todos, hay una muerte para los ricos y otra muy distinta para los pobres. También es una imagen premonitoria que anuncia que Macario no llegará a comerse el guajolote, ni siquiera la mitad, como apuntaba el texto literario original: «¿Qué puede hacer un

mortal contra el destino? Nada. Tenía que sucumbir finalmente. Ya lo presentía. No hay escape posible. Hubiera podido gozar de gran ventura, pero el destino no lo quiso, y así debe ser» (Traven, 2019, s. pág.).

En la película hay un cambio relevante sobre el tono moral ejemplificado por la consecución del pavo. En el cuento, la mujer de Macario ahorra durante mucho tiempo para poder comprar el guajolote: «pudo hacerse del pavo más gordo que encontró en la plaza. Reventando de gozo y satisfacción lo llevó a su casa cuando los niños estaban ausentes y lo escondió» (Traven, 2019, s. pág.). Sin embargo, en la película lo roba como venganza cuando se niegan a pagarle los arreglos de la ropa, lo que determinará la fatalidad de los acontecimientos posteriores.

El siguiente segmento configura los encuentros sobrenaturales con el Diablo, Dios y la Muerte. El relato describe al Diablo (José Gálvez) vestido ostentosamente de charro, como traslada la filmación, algo que tuvo que ser explicado en el periplo internacional de la película, ya que los críticos no comprendían quién era. Dios (José Luis Jiménez) aparece como un anciano venerable cubierto de harapos. En cuanto a la Muerte, en el cuento no se hace referencia a su vestimenta, solo a su aspecto físico: «en su cara no quedaba rastro alguno de carne, todo era hueso, como sólo hueso eran las piernas y las manos del nuevo visitante» (Traven, 2019, s. pág.). De hecho, su apariencia confunde a Macario. Si en las representaciones tradicionales la Muerte lleva un reloj de arena, en el cuento porta un cronómetro inglés, gracias al cual reconoce que no llega tarde a sus citas. El autor alemán articula en ese punto un relato político antibélico y antimperialista que omite el film. En la película la Muerte es masculina, aparece vestida como un campesino criollo, con sombrero de paja, jorongó negro y sin ningún rasgo clásico que la identifique. Este recurso iconográfico provoca la familiaridad entre ambos, ya que, por su vestimenta, se encuentran en el mismo rango social.

De manera relajada, la Muerte le interroga sobre por qué ha compartido su comida y no lo ha hecho con los anteriores. La contestación de Macario es un recurso extraído del cuento, puesto que el mestizo sabe a quién convida y lo ha hecho para ganar tiempo: «Bien, compadre –contestó Macario–. En cuanto le vi comprendí que no me quedaba tiempo de comer ni una sola pierna y que tendría que abandonar el pavo entero. Cuando usted se aparece ya no da tiempo de nada. Así, pues, pensé: “Mientras él coma, comeré yo”, y por eso partí el pavo en dos» (Traven, 2019, s. pág.).

Su generosidad y habilidad para esquivar su destino hacen que la Muerte le corresponda con un regalo. Esta hace brotar una fuente de agua que servirá para sanar a los enfermos. Además, también le indica que usará pronto ese nuevo don. En el cuento, la Muerte lo concibe como una broma para hacer menos pesada su carga: «habrás de saber, compadre, que

alguna vez gusto de jugar bromas a los hombres. Bromas que no hieren a nadie y que me divierten haciendo que mi trabajo sea menos monótono, ¿comprendes?» (Traven, 2019, s. pág.). Pero también le indica que solo se curarán aquellos a los que se les aparezca a los pies de la cama, mientras que, si lo hace en el cabecero, le pertenecerán a ella.

La facultad de curar, como le ha pronosticado la Muerte, la experimenta con su propio hijo. A partir de ahí su fama no hará más que crecer. Macario sanará a la mujer de Don Ramiro (Mario Alberto Ramírez), el hacendado del pueblo, que observa en sus poderes curativos la posibilidad de enriquecerse también, por lo que estipulará una cantidad porcentual del dinero de los clientes que consiga para Macario. Macario continuará sanando a los pobres, pero su éxito despertará la envidia del médico local, que lo denuncia a las autoridades.

Macario será perseguido por soldados que destruirán las reservas de su líquido milagroso. El proceso incoado tiene tres partes: el interrogatorio, la prueba de su poder en los calabozos y, finalmente, el fallido intento de curar al hijo del virrey (Eduardo Fajardo). Pese a sus infructuosos esfuerzos por sanarlo y engañar a la Muerte «con movimiento resuelto, Macario tomó la cama y la hizo girar violentamente de manera que su antiguo huésped quedará parado a los pies» (Traven, 2019, s. pág.); esta permanecerá en el cabecero de la cama sellando el destino del niño, pues «sin duda alguna tenía órdenes de llevarse al chiquillo» (Traven, 2019, s. pág.).

Macario huye y retorna al bosque. Aquí el guion inserta la parte de la caverna de los hermanos Grimm que no aparece en «El tercer invitado», aunque estaría más que probablemente influida por *Las tres luces* de Fritz Lang, como veremos. Macario atravesará la gruta en cuya entrada había compartido su comida con la Muerte, donde la encuentra en una enorme cavidad llena de velas que representan las vidas de todos los hombres «mira, Macario –le indica–, esta es la humanidad, aquí ves arder las vidas tranquilamente. A veces soplan los vientos de la guerra, los de la peste, y las vidas se apagan por millares al azar: las altas, las pequeñas, las derechas, las torcidas». La Muerte le muestra la llama del hijo del virrey y la apaga. Macario quiere ver la suya convertida en una vela muy débil y pequeña. De nuevo, como ha sucedido en la cama del muchacho, intenta engañar a la Muerte, le arrebató la vela y huye. Pero no se puede burlar a la Muerte. Su destino está marcado.

Las llamadas de la Muerte se confunden con las de la mujer de Macario, que, junto a sus vecinos, lo buscan por el bosque. Lo encuentran ataviado con la misma ropa con la que salió de casa. Parece que está dormido, pero ha muerto y ni siquiera pudo terminar su guajolote.

6. MACARIO EN LA TRADICIÓN CINEMATOGRAFICA Y PICTORICA SOBRE LA MUERTE

La temática de *Macario* es la muerte y la íntima relación del ser humano con el hecho absoluto que condiciona su existencia. Mito universal que se presenta en un contexto determinado, la película concibe la muerte como parte de la vida, en la que ambas son sagradas y no se puede comprender la una sin la otra. *Macario* reinterpreta el mito de la personificación de la muerte que resume y cierra esa tradición cinematográfica.

La Muerte había sido llevada a la gran pantalla en *Las tres luces* (*Der müde Tod*, Fritz Lang, 1921). Su traducción literal, *La muerte cansada*, hace justicia al relato elaborado por Lang, en el que la parca cumple una función indeseable de la que está hastiada. De hecho, *Las tres luces* tiene líneas argumentales similares a *Macario*: la idea de que no se puede vencer a la Muerte, de que el amor no justifica la extinción de la conciencia humana, y la impasibilidad de la parca ante su destino, del que no tiene escapatoria.

Estéticamente hay una más que evidente relación entre la poderosa puesta en escena de ambas películas. La primera, con un diseño de producción de estética neogótica y expresionista, respondía a una pulsión vinculada con la espiritualidad y la moral de la Europa protestante, concretamente de la Alemania luterana. La segunda, a partir de la iconografía popular que exaltaba los valores identitarios mexicanos. En los dos films se hacía una detallada revisión de la pintura del XIX y principios del XX, trasladando los elementos pictóricos a la configuración cinematográfica. En *Las tres luces* se reflejaba el romanticismo de Caspar David Friedrich y Alfred Rethel, el simbolismo de Arnold Böcklin y la consideración del expresionismo apocalíptico de Ludwig Meidner y el expresionismo sagrado de Emil Nolde. En *Macario* se trasladaban las preocupaciones de la Escuela Mexicana de Pintura, con el antecedente de la obra gráfica de José Guadalupe Posada (1852-1913) –y su mención explícita al arte popular–, así como a la pintura del Dr. Alt, Leopoldo Méndez y José Clemente Orozco.

La influencia de la película de Lang queda patente en la escena de la cueva de Cacahuamilpa, en la que la Muerte contempla las vidas de los mortales reflejadas en las velas de la gruta. Quizá *Macario* presenta una mayor carga onírica debido al refinamiento estético de la fotografía de Figueroa, que, si bien está determinado por una mirada expresionista, construye una textura que la identifica e iguala con el resto de la filmación.

Por otra parte, la influencia escandinava está presente a través de *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, Ingmar Bergman, 1957), algo que le achacó la crítica mexicana en sus recensiones sobre la película. *El séptimo sello*, que exorcizaba el terror patológico hacia la muerte que impulsó la filmografía del creador sueco, estaba influenciada por *La carreta fantasma* (*Körkarlen*,

Victor Sjöström, 1921), que adaptaba la moralista novela de Selma Lagerlöf basada en una leyenda escandinava. Y de nuevo, la muerte aparece en el homenaje que Bergman le hace a Sjöström, convertido en el anciano profesor protagonista de *Fresas salvajes* (*Smultronstället*, 1957). A diferencia de los ensayos del sueco, la referencia a la muerte en la película mexicana es menos descarnada. La película de Roberto Gavaldón retrata el carácter que juega, burla y festeja la muerte para conjurar un miedo que, pese a ser un terror distinto, no deja de ser universal.

Los protagonistas de Bergman y Gavaldón interactúan con la muerte para postergar su partida, lo que refleja la inteligencia de ambos protagonistas. El caballero Antonius Block (Max von Sydow) lo hace a través del ajedrez; Macario, en cambio, intenta posponer su destino compartiendo su comida. A diferencia del primero, en el film de Gavaldón no hay un interrogatorio sobre el más allá —que en el caso de Bergman, la Muerte (Bengt Ekerot) nunca resuelve porque no es su cometido—, simplemente existe una conversación animada en la que se tratan con familiaridad y en la que el campesino logra arrancar una sonrisa a la Muerte, lo que convierte la película en una «desenfadada fantasmagoría macabra» (Mino Gracia, 2007: 13).

La diversidad contextual remite a la universalidad del relato. El caballero Block retorna a casa en una Europa desolada por la peste y la guerra. Macario lo hace en el contexto colonial de la dominación española. Ambas reivindican las imágenes pretéritas como las danzas de la muerte, presentes en las manifestaciones medievales europeas y el culto a los muertos, síntesis del mundo europeo y prehispánico del país azteca.

La reivindicación del acervo popular prehispánico tenía un antecedente cinematográfico en el proyecto inconcluso *¡Que viva México!* (*Da zdravstvuyet Meksikal!*, Serguéi Eisenstein, 1930), que contenía gran parte de las imágenes que caracterizan el país cuando los mexicanos están buscando su referente. El director soviético reconocía que su interés por México comenzó cuando contempló fotos del Día de Muertos (Bergan, 2001: 252) y se sintió fascinado por una tierra arrasada capaz de producir una singular iconografía que sacralizaba la muerte para proyectarse en la vida (Eisenstein, 1988: 380). Al igual que en el tema de las fiestas —resulta contradictorio que un país tan triste tenga tantas y tan variadas celebraciones—, el pesimismo y el dolor se transustancian en coloridas imágenes y máscaras de la vacuidad —cómo no recordar su famoso retrato con la calavera de azúcar, bellísima y terrible celebración de la muerte—, de su arte popular, del folklore y de la vida.

A través de la fotografía de Eduard Tissé, Eisenstein corporeiza el drama mexicano llevándolo a una depuración estética que se convertirá en el modelo de los grandes directores de fotografía de la época dorada del cine patrio. El amor por la cultura mexicana del director soviético ha sido

citado por Peter Greenaway en *Eisenstein en Guanajuato (Eisenstein in Guanajuato, 2015)*, poniendo en valor esas referencias para articular y construir su historia.

La tradición cinematográfica de la muerte se complementa con la pintura y las manifestaciones populares mexicanas. Muchos de sus fotogramas se pueden comprender como elementos exentos, piezas con un alto grado estético, que conforman un gran mosaico, extensión y reflejo de la construcción nacional que propusieron por el influjo vasconcelista los muralistas mexicanos. Según José Vasconcelos, había que elaborar la identidad patria, estudiarla y difundirla, y nada mejor que la mirada de los pintores para servir a este propósito. Una disposición que pretendía ser original, pero que no era más que la traslación de los laboratorios de la vanguardia europea a México. Y, al igual que los vanguardistas del viejo continente, los artistas mexicanos van a buscar en su acervo cultural todo aquello que les identifica como pueblo y les diferencia de la tradición española, construyendo una imagen que reniega de la imposición cultural. A finales del XIX, los artistas europeos dirigieron su mirada a los mitos no occidentales y las vanguardias de principios del XX revisaron su pasado – los cubistas, los expresionistas centroeuropeos y los primitivistas rusos– para elaborar nuevas propuestas artísticas. Por extensión, ese comportamiento se mimetizó en el México postrevolucionario en la búsqueda de una imagen que identificara el país en el mundo contemporáneo empoderando lo vernáculo en sus artes visuales.

Por tanto, hay una fijación por lo popular y las manifestaciones de las distintas tribus originales de México. De ahí el redescubrimiento del arte popular, las calaveras de colores, las máscaras y los esqueletos que había mostrado la obra gráfica de José Guadalupe Posada, que, a su vez, había creado su icónica Catrina, la muerte presumida vestida de mujer pudiente. Herederos y renovadores de esa iconografía, José Clemente Orozco, Leopoldo Méndez y Fermín Revueltas reactivan esa imagen profundamente nacionalista que está presente en la obra de Gavaldón a través de la fotografía de Figueroa. Como mantenía Siqueiros, «puede decirse que Gabriel Figueroa es el hombre que ha sabido relacionar profundamente el análisis cinematográfico, la obra muralista que nosotros hemos realizado» (Vázquez Mantecón, 1996: 29).

Por tanto, *Macario* participa de esa estética deliberada en la que se genera una imagen artificiosa a partir de los iconos de la cultura. Una invención que también estuvo avalada por los espectadores, como bien ha señalado Carlos Monsiváis: «si inventan un país también llamado México lo hacen de acuerdo con el público que en las butacas recupera y reelabora lo acontecido en la pantalla» (2006: 442).

7. A MODO DE CONCLUSIÓN

En la obra y la vida de Bruno Traven se involucran la literatura, el cine y la historia. En este sentido, «El tercer invitado» se configura como parte de las anteriores, es decir, es un relato transnacional adaptado a un contexto cultural que cristaliza en la adaptación cinematográfica de Roberto Gavaldón. El cuento y la película focalizarán el exotismo nativo a través de una fábula fantástica. Pero más allá del carácter sobrenatural, hay una profunda crítica sobre el papel de los desfavorecidos y su relación con las clases acomodadas en un contexto histórico extrapolable a la actualidad. Reproche que, por otra parte, traslada un sentimiento de decepción con los valores de la civilización presentes en los mundos de Traven y Gavaldón.

Macario plantea temas universales como la vanidad de la vida, la inutilidad de las posesiones materiales, los peligros del destino, los escasos momentos de felicidad y la relación del ser humano con lo Absoluto a través de la presencia angustiosa de la muerte. A diferencia de otros modelos cinematográficos, la película explora la íntima relación del mexicano con la muerte, cuyo temor hace que se burle y juegue con ella, la rechace y la haga suya como ninguna otra cultura lo ha hecho.

La película transcribe el carácter esencial del relato, ya que el mundo creativo de Traven estuvo mediatizado por el cine a partir de *El tesoro de Sierra Madre*. El escritor estaba presente en los rodajes, sugería ideas, intervenía en los guiones y trasladaba peticiones explícitas de localización, experiencias que se concretarían en la concepción de «El tercer invitado», que escribió, como gran parte de los textos de su última época, con la idea de que se pudiera adaptar a la gran pantalla.

Si el original hacía factible esa conexión entre literatura y cine, el guion de Gavaldón y Carballido fortalece el carácter esencialmente cinematográfico del texto. Además, Roberto Gavaldón, con la colaboración de Gabriel Figueroa, fue capaz de crear escenas muy precisas que articulan y potencian la historia. Imágenes que, a la vez, se alimentan de otras. Por un lado, la poderosa iconografía del Día de Muertos, que se readapta a partir de la lectura que hacen los muralistas y pintores mexicanos de la obra de Posada. Por otro, las influencias cinematográficas europeas, a partir de las lecturas de Fritz Lang e Ingmar Bergman, cuyo universo está muy presente en la película.

En *Macario* se materializan una serie de referentes mitológicos, literarios y artísticos que la convierten en una de las grandes referencias cinematográficas del hombre en relación con el misterio último de la vida; secularización del más allá que invita a la interrogación respecto al Absoluto. El mensaje del libro y su transposición fílmica remiten de nuevo a Octavio Paz, cuando escribía que en la muerte destella la vida «antes de desmoronarse y hundirse en la nada, se esculpe y se vuelve forma

inmutable: ya no cambiaremos sino para desaparecer. Nuestra muerte ilumina nuestra vida» (1997: 75).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ARRIAGA BENÍTEZ, Juan Manuel (2019), «La construcción del significado en el cine: un análisis sobre *Macario* (1960)», *Diseminaciones*, 2/4, págs. 143-155 [En línea: <http://diseminaciones.uaq.mx/index.php/ojs/article/view/55/34>. Fecha de consulta: 30/04/2020].
- ASTORGA RIESTRA, Paula (2019), «Roberto Gavaldón. Un devenir cinematográfico», en Q. Casas (ed.), *Roberto Gavaldón*, San Sebastián/Madrid, Festival de San Sebastián/Filmoteca Española, págs. 11-20.
- BELINCHÓN, Gregorio (2019), «Roberto Gavaldón, la leyenda del cineasta olvidado», *El País*, 15.412 [En línea: https://elpais.com/cultura/2019/09/24/actualidad/1569312360_651163.html. Fecha de consulta: 29/04/2020].
- BERGAN, Ronald (2001), *Serguéi Eisenstein, Una vida en conflicto*, Barcelona, Alba.
- CROWTHER, Bosley (1961), «The Screen: 'Macario': Folk Tale-Fantasy of Mexico in Premiere», *The New York Times*, 28 de septiembre de 1961 [En línea: <https://www.nytimes.com/1961/09/28/archives/the-screen-macariofolk-talefantasy-of-mexico-in-premiere.html>. Fecha de consulta: 05/04/2020].
- EISENSTEIN, Serguéi M. (1988), *Yo, memorias inmorales*, México, Siglo XXI.
- FIGUEROA, Gabriel (2005), *Memorias*, México, Equilibrista/UNAM.
- FIGUEROA, Gabriel (2008), «Recordando a B. Traven», *Luna Córnea*, 32, págs. 509-530.
- GRIMM, Jacob y Wilhelm (2016), «La muerte madrina», *Textos.info* [En línea: <https://www.textos.info/hermanos-grimm/la-muerte-madrina>. Fecha de consulta: 30/04/2020].
- HAUSCHILD, Jan-Christoph (2012), «El hombre que se inventó a sí mismo: Otto Feige y sus seudónimos Red Marut y B. Traven (1882-1969)». *Anuari de filologia. Literatures Contemporànies*, 2, págs. 53-68 [En línea: <https://revistes.ub.edu/index.php/AFLC/article/view/5487>. Fecha de consulta: 22/04/2020].
- HUSTON, John (1998), *Memorias*, Madrid, Espasa.
- ISAAC, Alberto (1993), *Conversaciones con Gabriel Figueroa*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara.
- LEYVA, José M. y Mariana RIVA (2007), *El cine en México y el mundo. Cronología de Gabriel Figueroa*, México, Fundación Televisa.

- MARTÍNEZ ASSAD, Carlos (2015), «El cine de Revueltas», *Revista de la Universidad de México*, 132, págs. 60-65 [En línea: http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/16525/0. Fecha de consulta: 04/05/2020].
- MEMBREZ, Nancy (2007), «El peón y la muerte. El caso transnacional de Macario (1960)», *Latinoamericana*, 44, págs. 27-58 [En línea: <http://www.scielo.org.mx/pdf/latinoam/n44/2448-6914-latinoam-44-27.pdf>. Fecha de consulta: 02/05/2020].
- MINO GRACIA, Fernando (2007), *La fatalidad urbana. El cine de Roberto Gavaldón*, México, UNAM.
- MONSIVÁIS, Carlos (1994), *Gabriel Figueroa. La mirada en el centro*, México, Porrúa.
- MONSIVÁIS, Carlos (2006), *Imágenes de la tradición viva*, México, UNAM.
- MUNGUÍA, Jorge e Isis SAAVEDRA (2010), «Enigmas de Bruno Traven», *Revista de la Universidad de México*, 76, págs. 84-94 [En línea: http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/1778/2781. Fecha de consulta: 22/04/2020].
- OROZCO, Héctor (2019), «Con los ojos de una cámara. Roberto Gavaldón y los fotógrafos de cine», en Q. Casas (ed.), *Roberto Gavaldón*, San Sebastián/Madrid, Festival de San Sebastián/Filmoteca Española, págs. 151-164.
- PAZ, Octavio (1997), *El laberinto de la soledad y otras obras*, Nueva York, Penguin.
- PEÑA MARTÍNEZ, Francisco (2014), *Por un análisis antropológico del cine. Imaginarios filmicos, cultura y subjetividad*, México, Navarra.
- PÉREZ VÁZQUEZ, Reynol y Ana PELLICER (2006), *Pina Pellicer, luz de tristeza (1934-1964)*, México, UNAM.
- SAVORIT, Antonio (2007), *Gabriel Figueroa*, México, Fundación Televisa.
- TRAVEN, Bruno (2009), *La nave de los muertos*, Barcelona, Acatilado.
- TRAVEN, Bruno (2019), *Macario. Un cuento del México colonial*, México, Libros de México (edición Kindle).
- TRAVEN, Bruno (2019), *Canasta de cuentos mexicanos*. México, Libros de México (edición Kindle).
- TRAVEN, Bruno (2020), *El secreto de la Sierra Madre*, México, Libros de México (edición Kindle).
- VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro (1996), «Los tres grandes eran cuatro», en E. Levín et. al. (eds.), *Gabriel Figueroa y la pintura mexicana*, México, Museo Carrillo Gil, págs. 29-38.
- VEGA ALFARO, Eduardo de la (2019), «Notas sobre la dupla artística Roberto Gavaldón-Ignacio López Tarso», en Q. Casas (ed.), *Roberto Gavaldón*, San Sebastián/Madrid, Festival de San Sebastián/Filmoteca Española, págs. 129-138.
- VILA-MATAS, Enrique (2002), *Bartleby & compañía*, Barcelona, Anagrama.

Una macabra fábula fantástica

WILSON, Sheilah R. (1975), «The Fantasy of Bruno Traven: Macario», *Latin American Literary Review*, 6, págs. 17-21 [En línea: <https://www.jstor.org/stable/20118957?seq=1>. Fecha de consulta: 07/05/2020].

Fecha de recepción: 14/05/2020.

Fecha de aceptación: 25/07/2020.

**Zama y la identidad fragmentada:
lectura de una transposición**

**Zama and the fragmented identity:
a transposition interpretation**

LUCÍA GONZÁLEZ MAKOWSKI
Universidad Nacional de Avellaneda
lula.gm@gmail.com
ORCID ID: 0000-0001-8719-7229

Resumen: El siguiente trabajo propone una lectura sobre la transposición cinematográfica que realiza la directora Lucrecia Martel sobre *Zama* (1956), obra literaria del autor Antonio di Benedetto. Para ello, se tendrán en consideración algunas cuestiones teóricas sobre el concepto de transposición que luego serán de utilidad para pensar esta operación en concreto.

Palabras clave: Antonio di Benedetto, Lucrecia Martel, *Zama*, transposición, identidad.

Abstract: The following essay presents an interpretation about the cinematographic transposition made by filmmaker Lucrecia Martel about *Zama* (1956), a literary work by Antonio di Benedetto. To this end, we are going to take into account some theoretical questions about the concept of transposition, in order to think about this specific operation.

Key Words: Antonio di Benedetto, Lucrecia Martel, *Zama*, transposition, identity.

INTRODUCCIÓN

En el prólogo sobre el libro de Foucault *Marx, Freud y Nietzsche*, Eduardo Grüner (2005) plantea la cuestión de la interpretación no como un intento de ser fiel a lo que los autores han querido manifestar, como si hubiera un sentido único que debe ser descubierto, sino que se destaca la idea de la interpretación como un campo de batalla. Las interpretaciones que se realizan en una época y dentro de una cultura se encuentran afectadas sin dudas por el contexto cultural, ético y político en el cual se inscriben, dejando traslucir la mirada que sobre sí misma tiene determinada sociedad. En este sentido, lo que se destaca es la potencia transformadora del acto de interpretación como herramienta crítica. Según comenta el autor, trayendo a colación un texto de Susan Sontag, la interpretación no debe quedar relegada ante la idea de transformación, sino que debe ser el instrumento de la transformación misma. Según apunta, «la interpretación puede ser una herramienta de crítica, de “puesta en crisis” de las estructuras materiales y simbólicas de una sociedad, en polémica con otras interpretaciones que buscan consolidarlas en su inercia» (Grüner, 2005: 2). La interpretación entonces cobra la potencia de una intervención capaz de generar un nuevo reparto de sentido y de las relaciones materiales. Una política de la interpretación serviría entonces para des-totalizar los relatos que construyen las representaciones que tienen las sociedades sobre sí mismas para re-totalizarlos según otras estrategias interpretativas. Es a partir de esta idea que se busca cuestionar de manera crítica la construcción hegemónica del sentido y la producción de subjetividades: «el conflicto de las interpretaciones pone en escena también, entonces, una lógica de la producción de subjetividades que no están ni definidas a priori ni confirmadas a posteriori» (Grüner, 2005: 3).

Para dar contexto a estas ideas sobre la interpretación, debemos tener en cuenta la lectura que hace Foucault sobre tres figuras que han cuestionado los modos de interpretación establecidos y a las cuales considera fundadoras del discurso de la modernidad: Marx, Freud y Nietzsche. En ellos la interpretación no cumple la función de comprensión del sentido original o develación del sentido oculto de las cosas, sino que es un mecanismo político de construcción de discursos hegemónicos y su esfuerzo teórico ha sido el de echar luz sobre esta operación para desarmarla y mostrar así su carácter ideológico, es decir, mostrar el artificio sobre el que se construye el sentido común: «La interpretación, pues, no está destinada a disolver “falsas apariencias” de la cultura, sino a mostrar de qué manera esas “apariencias” pueden expresar una cierta verdad que debe ser construida por la interpretación» (Grüner, 2005: 6).

Por su parte, en *Teoría de la interpretación*, Paul Ricoeur despliega en cuatro ensayos su teoría sobre el discurso como dialéctica del acontecimiento y el sentido: «el acontecimiento es la experiencia

entendida como expresión, pero es también el intercambio subjetivo en sí, y la comunicación con el receptor. Lo que se comunica en el acontecimiento del habla no es la experiencia del hablante como esta fue experimentada, sino su sentido» (Monges Nicolau, 2017: 10). Una de las cuestiones que plantea en el segundo ensayo, «Habla y escritura», es aquella vinculada a la complejidad que presenta la interpretación de los textos escritos. Por un lado, desestima que la consideración de la figura del autor tenga un rol único y determinante para la comprensión del sentido del texto y es aquí donde aparece la noción de *autonomía semántica*, que separa lo que el autor quiso decir de lo que el texto significa, rompiendo así con las lecturas psicologistas sobre el autor y dando cuenta de que el texto trasciende el tiempo finito de quien lo escribe. Sin embargo, Ricoeur advierte sobre otra posibilidad que denomina *la falacia del texto absoluto*: «la falacia de hacer del texto una entidad hipostática sin autor» (Ricoeur, 2017: 43). Por ello es importante tener en cuenta que esta visión no anula el rol del autor, sino que admite la dimensión dialéctica entre el acontecimiento y el sentido. A su vez, entra en juego la figura del lector, que en la teoría es un lector desconocido y universal. Todo aquel que sepa leer podrá acceder a cualquier texto. Aquí se habilita nuevamente la lógica de la dialéctica entre el sentido y el acontecimiento que se exhibe en la escritura: «por una parte, es la autonomía semántica del texto la que permite la variedad de lectores potenciales y, por así decirlo, crea al público del texto. Por otro lado, es la respuesta del público la que hace al texto importante y, por lo tanto, signifiante» (Ricoeur, 2017: 44). Estas reflexiones nos dan una pista clave para comprender la naturaleza de la interpretación como campo de batalla: «es parte del sentido de un texto el estar abierto a un número indefinido de lectores y, por lo tanto, de interpretaciones. Esta oportunidad de múltiples lecturas es la contraparte dialéctica de la autonomía semántica del texto» (Ricoeur, 2017: 44).

Nos valdremos de estas pistas conceptuales para intentar realizar la lectura de una transposición de la literatura al cine.

1. LA BATALLA POR LA HISTORIA

A continuación, nos proponemos realizar un análisis de la transposición de la película *Zama*, dirigida por Lucrecia Martel, basada en la novela del mendocino Antonio di Benedetto. Vamos a adentrarnos entonces en qué es lo que ocurre cuando se intenta llevar una obra literaria al cine. Es importante aclarar que por *transposición* entenderemos, según lo que hemos dicho, la interpretación crítica de un texto sobre otro, lo cual genera un campo de batalla hermenéutico. A diferencia de la adaptación, o cualquier procedimiento que sostenga el mito de la fidelidad, se entiende entonces que cada texto es un lenguaje con procedimientos y formas propias. Según Ricoeur, «la inscripción del discurso es la transcripción del

mundo, y la transcripción no es duplicación, sino metamorfosis» (Ricoeur, 2017: 54).

Ahora bien, centrándonos en un primer momento en la obra de Benedetto, podemos decir que su narrativa ha atraído el interés de varios cineastas en el intento de llevar sus novelas a la pantalla grande. Él mismo ha estado involucrado en el mundo del cine a través de su trabajo periodístico como cronista y crítico cinematográfico, e incluso como guionista. Hasta la actualidad, tres obras del autor han sido llevadas al cine: en 2007 Juan Villegas estrenó su versión de *Los Suicidas*, Fernando Spiner realizó una adaptación de *Aballay* en el año 2010, y finalmente en 2017 Lucrecia Martel estrenó luego de nueve años de trabajo su versión de *Zama*. Nicolás Sarquís ya había intentado previamente convertirla en un film, con guion de Ricardo Piglia, pero la película quedó inconclusa por dificultades económicas.

Repasando la versión literaria, podemos decir que *Zama* no se construye como una «novela histórica», sino como una novela de un momento pasado. Sus descripciones no buscan reconstruir hechos históricos verídicos o corroborables, así como tampoco se dan demasiadas pistas en el relato sobre el contexto geopolítico en el cual la novela transcurre. En cambio, se vale de sugerencias y rodeos para ir creando un contexto propio, ciertas descripciones que no traen datos concretos, ni siquiera sobre la locación en la que transcurre la novela, que nunca se nombra. Lo que predomina en su narrativa es el estado meditabundo del protagonista don Diego de Zama, que cavila sobre su porvenir, fundido entre paranoias, sueños y la vida cotidiana, en un tiempo presente que se ensancha hasta volverse envolvente y estanco:

Algo en mí, en mi interior, anulaba las perspectivas exteriores. Yo veía todo ordenado, posible, realizado o realizable. Sin embargo, era como si yo, yo mismo, pudiera generar el fracaso. Y he aquí que al mismo tiempo me juzgaba inculpable de ese probable fracaso, como si mis culpas fueran heredadas, y no me importaba demasiado: disponía como de una resignación previa, porque percibía que, en el fondo, todo es factible, pero agotable (Benedetto, 2018: 146).

Para la versión en lenguaje cinematográfico, Martel sostiene varias de estas cuestiones, sobre todo rechazando crear una película histórica; tampoco aclara en su relato que los sucesos ocurran en Asunción del Paraguay, como se sugiere en las dos versiones. Simplemente podemos deducir que transcurren en algún lugar del Virreinato del Río de la Plata, descartando Buenos Aires. Martel sin duda juega con las pistas de la temporalidad, mezclando estilos y elementos de diversas épocas que no solo se vislumbran en lo visual, sino también en lo sonoro-musical. Ambos autores le restan importancia a la congruencia histórica de los hechos,

valiéndose de recursos anacrónicos o incongruentes. Uno de los tantos ejemplos visibles en la película se encuentra en los mensajeros negros vestidos con taparrabo, que, al mismo tiempo, usan pelucas blancas y trajes de la nobleza española. A este respecto Martel comenta en una entrevista:

para mí los argentinos somos muy eso: la peluca blanca en un país que te hace transpirar, una peluca blanca absurda en medio de las calles de tierra. Me parecía que esa imagen, que es falsa históricamente –porque en el siglo dieciocho, en la colonia, un mensajero no usaba peluca–, iba a narrar el absurdo de pretender ser cosas que no somos, como no aceptar la mezcla, la heterogeneidad (2017a: s. pág.).

Asimismo, es reconocible en la obra literaria, por ejemplo, un lenguaje actual que desconoce las expresiones y la lengua antigua, mientras que, en el film, diversas lenguas indígenas, pertenecientes a distintos territorios de América Latina, se entremezclan en el relato junto con ciertas tonadas españolas y criollas, que no guardan muchos cuidados de fidelidad histórica. Estos recursos generan un solapamiento de temporalidades, o una no temporalidad, creando una época única, y por eso inexistente.

Es importante mencionar que se ha comentado mucho sobre la dificultad de realizar una transposición al cine de la literatura de Benedetto. Gran parte de la novela transcurre a través de los estados psicológicos y anímicos de su personaje principal, que reflexiona sobre su entorno, sus deseos e imaginación, sus paranoias, pivotando constantemente entre lo real y lo onírico. El que relata es Diego de Zama en primera persona, y todo lo que llega al lector es a través de su filtro:

Con su pequeña ola y sus remolinos sin salida, iba y venía, con precisión, un mono muerto, todavía completo y no descompuesto. El agua, ante el bosque, fue siempre una invitación al viaje, que él no hizo hasta no ser mono, sino cadáver de mono. El agua quería llevárselo y lo llevaba, pero se le enredó entre los palos del muelle decrepito y ahí estaba él, por irse y no, y ahí estábamos.

Ahí estábamos, por irnos y no (Benedetto, 2018: 11).

El relato es simple, y va creando una atmósfera inquietante, como si una bruma cubriera todo lo que ocurre generando un pasaje casi imperceptible, y por ello sumamente perturbador, entre lo onírico y lo real. Don Diego comparte sus pensamientos, sus esperanzas y también su autodestrucción consciente, nos arrastra en sus reflexiones pausadas y melancólicas, siempre solitarias: «Me pregunté, no por qué vivía, sino por qué había vivido. Supuse que por la espera y quise saber si aún esperaba

algo. Me pareció que sí. Siempre se espera más» (Benedetto, 2018: 286). Es notorio cómo en ambos lenguajes la construcción de la narrativa es fragmentaria. Lo que en la novela se configura a partir de un monólogo interior, en el film adquiere lugar a través de voces polifónicas, que se escurren en las imágenes muchas veces sin dejar ver su procedencia. En la película, Martel va dejando un sinnúmero de detalles en un segundo plano. Así, el film no está configurado para poder seguir el argumento de narices, sino que se arma de capas que van presentando una atmósfera sugerida no solo por lo que vemos, sino por lo que escuchamos. En una entrevista Martel cuenta:

cuando vos querés decir o describir una cosa, tenés que elegir cientos de micropartículas para llegar a eso [...] lo no dicho y lo sugerido tiene más ambigüedad, y entonces se va a errar menos que si lo pongo a Ventura o a Zama diciendo todo el texto. En cambio, es mejor dispersar el concepto en un montón de pequeños detalles (2017a: s. pág.).

Lo fragmentario entonces se convierte para ambos autores en una insignia de sus obras, deviniendo no solo en lo que quieren mostrar, sino en el procedimiento mismo de construcción en ambos lenguajes. Este procedimiento es justamente lo que tienen en común la novela y el film.

2. LA IDENTIDAD EN SUSPENSO

Mientras que Benedetto escribe esta novela como parte de una trilogía que trata sobre la espera, Martel asegura que lo que a ella la atrapó de la lectura de *Zama* fue el tema de la identidad: «Lo que más me impactó fue el asunto de la identidad. Cómo uno se va metiendo en un carril que después hay que sostener. Inventaste tu vida, pusiste unos rieles, unos coches-cama, la máquina. Pero después, te das cuenta de que eso no era lo que te constituía» (Martel, 2017b: s. pág.).

A lo largo de la novela es notorio cómo esta cuestión va surgiendo en el relato de don Diego. Hay un conflicto muy grande en la identidad del ex-corregidor, y una tendencia a esperar el reconocimiento de la imagen que desea tener de él mismo en los otros. Algunas citas nos dan esta pista desde el comienzo de la novela, cuando don Diego ya empieza a transmitir en su relato la decadencia de la burocracia española y, junto con ello, el conflicto identitario y la incapacidad de aferrarse a elementos que lo sostengan de un lado u otro. Aparece entonces al comienzo del libro el hijo de Indalecio, quien afirma: «En el viaje le he dicho quién era el doctor don Diego de Zama» (Benedetto, 2018: 24). El hecho trae a la memoria de don Diego la imagen de una identidad en la que desea reconocerse, pero de la que ya no queda nada, salvo un resabio fantasmagórico al que se aferra en ilusiones —«Tal vez ese Zama que pretendía parecerse al Zama

venidero se asentaba en el Zama que fue, copiándolo como si arriesgara, medroso, interrumpir algo», reflexiona don Diego (Benedetto, 2018: 25)–, pero que termina de despojarlo de cualquier posibilidad de afirmación prospectiva, enclavándolo en un tiempo ni pasado ni futuro, como un presente degradado: «¡El doctor don Diego de Zama!... El enérgico, el ejecutivo, el pacificador de indios, el que hizo justicia sin emplear la espada» (Benedetto, 2018: 24).

Zama padece la crisis identitaria propia del hombre americano blanco durante la época de la colonia. Don Diego no se reconoce americano ni español. Para este personaje sin identidad, ambos autores crean un no lugar, de un eterno tiempo presente, en el que no se termina de distinguir lo real de lo ilusorio. Comenta Martel en una entrevista:

Nuestra Argentina se construyó a sí misma de una manera alienada, loca, como si fuésemos un país europeo, un país, te diría, post-europeo. Y vivimos así. No hay un porteño de clase media que vea una persona morocha bajita y no sienta que es un extranjero, cuando todo nuestro norte se parece tantísimo a Perú y a Bolivia. Es tan flagrante la no coincidencia que hay entre lo que la Argentina cree que es y lo que no es (2017a: s. pág.).

En la novela, Zama deja traslucir su aspiración a pertenecer a la identidad europea, por ejemplo, dejando en claro su preferencia sexual por las mujeres blancas y españolas. Otro artificio que funciona como espejo para las contradicciones de don Diego son las figuras de Ventura Prieto y Vicuña Porto, representando el primero la identidad española y el segundo el imaginario latinoamericano. Este último se ha revelado contra la conquista española, vive fuera del orden, en la marginalidad de lo colonial, no reconociendo sus poderes ni reglas. Zama, entonces, espera su traslado a una ciudad española, o al menos a una ciudad principal de la colonia de América. Su anhelo es trasladarse junto a su mujer, Marta, y sus hijos para tener la vida que, según se figura, merece un hombre que ha sido corregidor y asesor letrado de la Corona. Paradójicamente, todos sus esfuerzos por lograr este objetivo lo llevan al final del relato a las profundidades de la selva sudamericana, como si lo inevitable fuera hundirse en la América profunda que tanto negó. En la película los planos cerrados en los espacios interiores durante la primera parte impiden armar una imagen de la totalidad del espacio, reiteran la composición fragmentaria que afianza la sensación de que es imposible forjar una idea completa y fija. Son compartimentos que podrían reflejar los pensamientos de don Diego, que, difusos, intentan armar la idea de una identidad que es incapaz de articularse, que más bien dejará relucir la sensación de irrealidad y ofuscamiento. Solo en la segunda parte del film, los planos se abren mostrando la América de la que don Diego ha querido escapar.

A su vez, el sujeto aparece fragmentado también por medio de la mirada de los otros. Martel transpone los monólogos de la novela en la figura de niños que a veces se traducen en palabras de admiración y otras en melancolía. En la novela, don Diego siempre anhela la reconstrucción de su identidad a partir de miradas ajenas. Uno de estos momentos está representado por su deseo de tener un hijo: «Quise ser padre. Ser padre nuevamente, con hijo allí mismo, donde yo estaba, que pudiese entregarme una mirada de cariño cuando yo pusiese en él mis ojos y mi desolación» (Benedetto, 2018: 150). En la película es importante ver cómo en la mirada de los otros se incluye la de los animales, que aparecen de una manera inquietante interrogando no solo a los personajes, sino que parecen mirar a cámara, cómplices de los espectadores en un mutismo intraducible.

3. LA POTENCIA DEL FRAGMENTO

Lucrecia Martel ha sido enmarcada entre los autores “realistas” del Nuevo Cine Argentino por una gran mayoría de críticos. Sin embargo, es importante aclarar que lo real no se presenta como totalidad, sino, según hemos venido desarrollando, como un conjunto de fragmentos. El nuevo realismo en el que se ubica a Martel no es por una lectura fiel de la realidad, por una traducción que intenta develar el trasfondo de los relatos, sino que hace referencia al modo en que sus personajes experimentan el mundo, a cómo lo perciben. Se trataría de un realismo, si es necesario mantener el nombre, más sensorial que ideal.

Ahora bien, aquello que nos resulta interesante remarcar es que, primero Benedetto y luego Martel, transponen en una hermenéutica singular la vida de un sujeto: el primero, lleva una época histórica a un relato literario; y la segunda, este relato a una película. Sin embargo, lo propio de ambos es que rompen cualquier lógica de fidelidad a eso que interpretan, mostrando el artificio mismo para des-totalizar el sentido naturalizado. Así, la época histórica en la novela de Benedetto es fragmentada, dislocada, con un lenguaje que la rearma para presentarnos otra realidad que evidencia la construcción de aquella a la cual supuestamente se refiere. Así sucede, a la vez, con la película de Martel. Con otro lenguaje, pone en primer plano los procedimientos de construcción de los relatos, no solo para evidenciarlos, sino también para mostrar cómo todo relato (sea histórico, literario y/o cinematográfico) se funda en un artificio.

Ahora bien, lo central de ambos gestos hermenéuticos, es que ellos no emplean los procedimientos hegemónicos del realismo vacío que intenta naturalizar y presentar las imágenes “tal cual son”, como duplicaciones fieles a los hechos. Antes, se encargan de afilar procedimientos que dislocan cualquier idea de fidelidad y/o realidad, aunque no por ello

renuncian a gestar una atmósfera sensible propia de la condición misma de los sujetos involucrados (y creados) en los relatos. De esta forma, muestran no tanto que la historia es un relato, sino que es un campo sensible en permanente disputa: o sea, un campo de batalla. Por esto, se trata de una novela y una película que recuperan una idea de historia concebida desde sus procedimientos de construcción, esto es, según sus materialidades.

Es posible decir, entonces, que la hermenéutica que practican no tiene que ver tanto con una práctica acotada a lo discursivo, una que busca develar sentidos, sino con una serie de prácticas que apuntan a la *materialidad misma del sentido*. Es decir, a las relaciones con las cuales se construye el mismo. En ambos casos se trata, como dijimos, de una *transposición*: en el primero de una época histórica a la literatura, en la segunda de la literatura al cine, y, a pesar de dichas diferencias, mantienen una hermandad (o sororidad) en cuanto es perceptible la misma operación de fondo; esto es, no una configuración del sentido que lo encuentra como algo previo a sus propias prácticas artísticas, la literatura en uno y el cine en la otra, sino que lo vuelven audible y visible —es decir, *sensible*, como un *sentido experimentado sensorialmente*— a través de los mismos materiales que ponen en obra. Se trata, por lo tanto, de hermenéuticas materialistas que destotalizando presupuestos (de lo que es una época, o lo que significa un libro), se abren a esa pregunta salvaje que recorre todos los materialismos: el *cómo* se construye la realidad y su sentido. En ello, la relevancia de la construcción de la identidad «Zama», no «de» Zama, que ambos ensayan, muestra que lo que prima es el detalle de los fragmentos que no encajan, o sea, una identidad fragmentada.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BENEDETTO, Antonio di (2018), *Zama*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- GRÜNER, Eduardo (2005 [1969]), «Foucault: una política de la interpretación», *Topos y tropos*, 3, págs. 1-9 [En línea: <http://www.toposytropos.com.ar/N3/pdf/gruner.pdf>. Fecha de consulta: 10/03/2020].
- MARTEL, Lucrecia (2017a), «El cine como arte de la dispersión, o un montón de pequeños detalles» [En línea: <http://www.revistainvisibles.com/entrevista-con-lucrecia-martel.html>. Fecha de consulta: 20/04/2020].
- MARTEL, Lucrecia (2017b), «No puedo avalar con mi película las fantasías violatorias» [En línea: <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/lucrecia-martel-no-puedo-avalar-con-mi-pelicula-las-fantasias-violatorias-nid2066908>. Fecha de consulta 20/04/2020].

Lucía González Makowski

MONGES NICOLAU, Graciela (2017), «Prefacio», en P. Ricoeur, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México, Siglo XXI.

RICOEUR, Paul (2017), *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México, Siglo XXI.

Fecha de recepción: 29/01/2020.

Fecha de aceptación: 18/05/2020.

Brian Garfield: la violencia como única solución

Brian Garfield: violence as the only solution

ENRIC MAS AIXALÀ

Universitat Politècnica de Catalunya

enricmas@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-1552-7775

Resumen: Analizamos el impacto de *Death Wish* (1972) de Brian Garfield y cómo sus adaptaciones cinematográficas la convirtieron en una obra de culto. Nos preguntamos por el fondo de la cuestión y otros aspectos que se han quedado al margen en los escasos trabajos académicos realizados hasta la fecha, con especial atención a la trascendencia moral y social de su legado.

Palabras clave: Brian Garfield, *Death Wish*, Michael Winner, Charles Bronson, violencia, justicia, *hardboiled*, *roman noir*, *Heart of Darkness*, *Apocalypse Now*.

Abstract: We analyze the impact of Brian Garfield's *Death Wish* (1972) and how his film adaptations turned it into a work of worship. We ask about the substance of the matter and other aspects that have been left out of the few academic works carried out to date, with special attention to the moral and social significance of his legacy.

Key Words: Brian Garfield, *Death Wish*, Michael Winner, Charles Bronson, violence, justice, *hardboiled*, *roman noir*, *Heart of Darkness*, *Apocalypse Now*.

1. CUESTIONES TAXONÓMICAS

¿Qué es lo que hace que, todavía hoy, muchos no hayan digerido su impacto? ¿Qué puede significar una obra para que muchos eviten hablar de ella y para que aquellos que lo hacen no vayan al fondo de lo que plantea?

Quizás, ahora que hace poco que Brian Garfield nos ha dejado (diciembre de 2018) y se ha cumplido el cuadragésimoquinto aniversario del estreno de la película basada en su obra (*Death Wish*, 1974), sería interesante ir al fondo del asunto. En un intento de clasificarlo todo, siempre tendemos a la simplificación y al error. Y esto es lo que ha sucedido desde que se publicó la novela *Death Wish* (1972) y, más todavía, desde que la película, protagonizada por Charles Bronson y dirigida por Michael Winner, tuvo un ruidoso impacto.

Brian Garfield creó algo que quizás no era nuevo, que quizás no significó una revolución literaria o cinematográfica, que quizás no parecía un arma de cambio social o de comprensión..., o quizás sí. Las claves las encontramos ya al intentar comprender qué hay de nuevo en esta obra o qué hay de descubrimiento, aunque me inclino a pensar que *Death Wish* es más un descubridor en sí mismo.

Death Wish no es una obra del género *hardboiled*, o *roman noir*, término francés que pasó de describir la novela gótica británica (*littérature noire*) a designar la novela negra. El término *films noirs*, acuñado en 1946 por los críticos franceses de cine Nino Frank y Jean-Pierre Chartier (Flory, 2008: 18), fue trasladado al inglés por Charles Higham y Joel Greenbert (*Hollywood in the Forties*, 1968), y pasó de ser utilizado por los estudiosos para referirse a los *american noir films* de 1941 a 1958 a utilizarse para definir prácticamente toda la literatura/cine que se le pareciese (Flory, 2008: 18), aunque fuera remotamente. Finalmente, por culpa de las constantes controversias sobre qué películas lo eran y cuáles no, y de los graves problemas internos incluso a la hora de establecer una definición, el término se dejó de lado (Flory, 2008: 19).

La cosa ya no pintaba demasiado bien cuando tuvieron que ser los franceses los que salvaran el reconocimiento de los norteamericanos de su propia literatura, tal como explica el propio Barry Gifford, fundador de la editorial Black Lizard Books, especializada en reediciones de novelas del estilo de novela negra. Gifford, en un viaje a París (1983), vio en una librería un montón de obras de Jim Thompson y de David Goodis y recordó que las leía cuando tenía doce años. Compró un buen puñado de estos libros (en francés) y se dio cuenta de que no existían ediciones en inglés en EE. UU.: era necesario redescubrirlos (Mandeville-Gamble, 1997: 2). Así despegó su editorial. Aunque —recordemos— en nuestro país, las fabulosas *Seleccions de la Cua de Palla* (Edicions 62), colección dirigida por el escritor Manuel de Pedrolo, se adelantaron, en una fecha tan

temprana como 1981, a hacer en catalán lo que Barry Gifford haría en inglés.

Muchos críticos e investigadores nos perdemos en definiciones: intentos de poner un marco a la creación cuando ya la clasificación en sí la encajona. Aquí tenemos una de las claves de *Death Wish*: no es una novela *western* ni tampoco encaja en las historias de detectives (no hay ningún William Crane, ningún Paul Pine, ningún Marlowe); tampoco es una historia de detectives aventureros o mercenarios (como el Travis McGee de John D. MacDonald), ni una historia de gánsteres (*This is Dynamite-Corruption City*, 1951); no relata la vida de los bajos fondos y del hampa (como sí lo hace de forma magistral George V. Higgins, tan injustamente olvidado, en sus excelentes *The Friends of Eddie Coyle*, de 1972, y *The Digger's Game*, de 1973); no es ningún melodrama con pinceladas biográficas de gente que se ve inmersa en la búsqueda del sueño americano (*Serenade*, 1937, de James M. Cain; o la que probablemente es la mejor plasmación del funcionamiento de la industria Hollywood-cloaca —¡ya en 1938!—, de Horace McCoy, *I Should Have Stayed Home*); tampoco encaja en las narraciones de policías jugando al gato y al ratón con asesinos (también en serie), ni en las de familiares de víctimas que hacen de perseguidores (*A Kiss Before Dying*, 1953); tampoco es una historia de superhéroes...

Solo en el intento de definir la narración de *Death Wish* ya encontramos una de sus claves. Brian Garfield hizo algo que, según podemos constatar, no se había hecho antes (al menos, no con tanta profundidad), al crear, con toda probabilidad, un género en sí mismo. Por ejemplo, reunió la esencia del *western* y tuvo la osadía de implantarla en la Manhattan de los años 70 (¿cómo se puede disparar indiscriminadamente en las calles de este distrito neoyorquino y hacer que no suene falso?). Por ejemplo, el protagonista no es un muerto de hambre ni proviene de ningún suburbio social: es culto, tiene suficiente dinero como para que lo consideremos de clase media, no tiene problemas familiares, carece de traumas infantiles o enfermedades psicológicas... Podríamos pensar en venganza..., pero no, tampoco se trata de eso: no es una venganza personal, presente en todos los subgéneros imaginables. Y estos son solo algunos ejemplos.

2. ASPECTOS DISTINTIVOS DE *DEATH WISH*

La clave que ha hecho gastar tanta tinta (y kilómetros de celuloide) reside en el hecho de que Garfield profundizó en la psicología del sufrimiento humano hasta límites, de tan llanos, insoportables. Sufrimiento de alguien a quien matan a su mujer y violan a su hija simultáneamente (quien queda tan psicológicamente afectada que evoluciona hasta la catatonía) y que se va derrumbando página a página, sin provocar ninguna reacción realmente violenta hasta la página 106 (de una

edición de 142) (Garfield, 1991). Estos aspectos provocan que, el lector que haya sufrido algún incidente doméstico, de pareja, familiar, que le haya creado hipersensibilidad, con toda probabilidad apartará la vista del libro docenas de veces, para volver a ponerla las mismas veces... más una: la que le hará continuar leyendo. Nada de violencia desde la primera página, nada de tramas a ritmo de videoclip, nada que no sea dolor, real, casi cotidiano, y cada vez más interior.

En la primera línea ya se ha producido la salvaje agresión: «Más adelante intentó recordar dónde estaba en el momento que atacaban a Esther y a Carol» (Garfield, 1991: 5). Y avanza con conversaciones, aparentemente inocentes, sobre los políticos y el urbanismo: «Los políticos se quejan del vandalismo y ellos mientras tanto van demoliendo monumentos históricos para hacer sitio a estas hueveras» (Garfield, 1991: 5); la incomunicación: «El sistema telefónico ya no funciona, el correo no sirve» (Garfield, 1991: 6); la ya tan actual visión del sistema (neo)capitalista sobre el individuo: «Hoy en día, no somos nada más que series de siete dígitos» (Garfield, 1991: 10); una descripción detallada de las artimañas legales que utilizan impunemente los ricos para no pagar impuestos: «Bueno, evidentemente hay las tácticas típicas» (Garfield, 1991: 13); el desastre del sistema policial y judicial: «A veces los atrapamos» (Garfield, 1991: 18); la no prevención del delito por ningún medio... El sistema se cae a trozos en paralelo con el estado anímico de Paul Benjamin.

Y, ¿después? Después «los hombres deberían ser capaces de conservar algunas ilusiones» (Garfield, 1991: 70), y, aunque «no quiero solucionar nada. Quiero proteger a mi familia» (Garfield, 1991: 81), «es demasiado tarde para mejorar las cosas» (Garfield, 1991: 80)... O no.

Otro misterioso aspecto que nos ofrece de forma contundente *Death Wish* es la trascendencia moral, social y legal del caso. Los *vigilantes* (*vigilantism*) son tan antiguos como la humanidad, con casos similares al de Paul Benjamin, pero no han recibido ningún apoyo político ni institucional porque moralmente son demasiado poderosos. ¿Por qué? Porque la posibilidad de que tengan razón (aunque sea en parte) es muy peligrosa, y la manera de no reconocerlo es criticándolo y silenciándolo, sin diálogo posible. Una fórmula aplicada en los estándares políticos: si no deseas que el pueblo decida sobre algo, no le des la oportunidad directa de decidir, porque, ¿qué pasa si la decisión del pueblo no gusta a los poderes? Se nota que Brian Garfield caló hasta los tuétanos.

3. CONTEXTO DE PRODUCCIÓN Y RECEPCIÓN

La adaptación cinematográfica llegó en 1974 de la mano del dúo Michael Winner-Charles Bronson, después de que el director Sidney Lumet abandonara el proyecto en el que el actor Jack Lemmon hubiera

protagonizado la película (Tranter, 2008: s. pág.). La fuerza del proyecto ya daba miedo: Garfield se inspiró en unos incidentes de vandalismo que sufrieron él y su mujer y, después de pensar «mataré al hijo de puta», escribió la novela... en dos semanas (Tranter, 2008: s. pág.). Este hecho, como ya hemos visto, impregna la historia. El agente de Charles Bronson, Paul Kohner, intuyó que se trataba de una película «peligrosa» y Bronson le contestó que pensaba «que el mensaje era el mismo» al que recurrían muchas de sus películas (Davidson, 1974: 7d). Pero fue el propio Winner quien acabó persuadiendo a un Bronson nada convencido para el papel de un contable diciéndole que podían cambiar su parte por «la de un arquitecto más activo y viril», y que todos ganarían «mucho dinero» (Davidson, 1974: 7d).

Este es uno de los escasos ejemplos en el mundo del cine en los que, por pura casualidad (dinero), la película se agarra a las entrañas de la novela. Lo que ni tan siquiera el autor supo ver (llegando a renegar, posteriormente, del resultado) fue lo que consiguió un equipo con ganas de hacer algo para llenar cines. Simplificaron el retrato psicológico (con algunos aciertos, como cuando a Paul le llegan las fotos reveladas de su mujer, ya muerta) y añadieron violencia, sí, pero involucrando a todo el sistema policial y judicial estadounidense. Lo que la novela enseña, a través de una cortina traslúcida, solo al final, y que denota la complicidad de la policía con lo que hace el *vigilante*, en la película acribilla al espectador y a su posición ante la justicia. «¿Cómo llamas a la gente que, ante una situación de peligro, no hace nada? Nada más que esconderse», pregunta Paul a su yerno, quien le contesta «civilizada», y acto seguido Paul hace un gesto de desaprobación (D'Ambrosio, 2011: 156). Esta conversación define la base del sistema socioeconómico dominado por una élite: que la gente civilizada no haga nada aunque crea que la situación no es justa o que es mejorable, muy en la línea de lo que reprocha la famosa cita atribuida a Edmund Burke (aunque no existe ninguna fuente acreditada que establezca su autoría): «para que triunfe el mal, basta con que los hombres buenos no hagan nada», la cual, en realidad, podría derivar de la cita de John Stuart Mill: «los hombres malos no necesitan nada más, para conseguir sus fines, que hombres buenos que miren y no hagan nada» (Mill, 1867: 36). Y, en el caso de que alguien quiera hacer algo, hay que ponerle obstáculos de todo tipo, desde burocráticos hasta morales, con ruegos de confianza en el sistema.

Lo que sucedió ya es historia. Un éxito masivo, con colas en los cines. Los de Paramount, que en un principio no querían hacer nada con *Death Wish*, en el estreno ya tenían tanta confianza en la película que ordenaron aumentar el precio de la entrada de 3,50 a 4,00 dólares, cuando la media en los EE. UU. era de 1,88 dólares y únicamente se habían pagado estas cifras en dos superproducciones del momento, *The Godfather* (1972) y *The*

Great Gatsby (1974) (Talbot, 2006: 18). El impacto al ver la película es recordado por Todd Roberts, hijo del productor: «Tenía mucho que asimilar. No estoy diciendo que tuviera pesadillas, pero estaba alterado» (Talbot, 2006: 18). El propio Winner estaba inmensamente sorprendido por el éxito de la película: «He hecho películas con Charlie con mucha acción [...]. *Death Wish* no era espectacular [...]. No había sangre, no había nadie luchando» (Talbot, 2006: 20). Y Garfield, muy descontento con el resultado, inició un intercambio de misivas con Winner, de las que destaca la famosa respuesta a Garfield «¡Es un idiota!», y también: «[Garfield] ha dicho, “Oh, han hecho esta terrible película sanguinaria”. Bueno, ¿qué pensaba él que había escrito? ¿Blancanieves?» (Talbot, 2006: 20).

Garfield estaba más que preocupado con el estreno televisivo de *Death Wish* en los EE. UU. (de costa a costa) el 10 de noviembre de 1976, y es entonces cuando nos muestra la clave de su impacto al afirmar: «Pienso que es una película peligrosa [...] y la prueba es que diversas personas ya han cometido crímenes de vigilante inspirados por la película» (D'Ambrosio, 2011: 260). Incluso sugirió a los directivos de la CBS que no la emitiesen (D'Ambrosio, 2011: 260). Este es, con toda probabilidad, el fondo del asunto. No las críticas del autor a las escenas de violencia, al tratamiento de la escena de la violación o al cambio del final respecto a su libro. Nada de eso. En 1976 salió a la luz lo que realmente preocupaba a Garfield, porque el equipo de Winner había plasmado, aunque con un enfoque distinto al suyo, la esencia de la indefensión y del terror del individuo en una sociedad en descomposición, y la había llevado a límites insospechados.

4. ASPECTOS INTERTEXTUALES

Un paralelismo evidente es el binomio *Heart of Darkness* (1899), de Joseph Conrad, y su adaptación cinematográfica (también más ruidosa), *Apocalypse Now* (1979). Cuando apartamos el velo, descubrimos que ambos binomios no están tan alejados como pudiera parecer. En la novela, el capitán Marlow se adentra en primera persona en un viaje abrumador, no solo físico y psicológico, sino también moral, al interior del Estado Libre del Congo (una gran ironía, lo de *libre*), controlado directamente por Leopoldo II de Bélgica (y no por el gobierno belga). Y este *estado libre* no es otro que el interior de cada persona, y por eso este opresivo viaje puede desarrollarse en la guerra de Vietnam, en una cárcel o en el espacio exterior, da igual, porque el fondo permanece inalterado. Marlow no va allí para matar a nadie (sí, en cambio, Benjamin L. Willard en *Apocalypse Now*), sino para recoger el marfil que se extrae de la explotación de la cual Kurtz es propietario. El viaje al interior de la selva es paralelo al viaje interior. Y la parte humana (dentro de la deshumanización) es la de ganar

terreno, con un Marlow yendo al «más remoto paraje navegable» (Conrad, 1998: 12), viendo por el camino lo que la civilización estaba haciendo en el Congo y encontrando a un Kurtz moribundo («jamás había visto nada parecido a la transformación que sufrieron sus facciones [...]. Fue como si se hubiera rasgado un velo [...], gritó dos veces [...] —¡El horror! ¡El horror!») (Conrad, 1998: 133). Marlow, sin embargo, tenía una imagen propia de Kurtz: «lo había tomado por un pintor que escribía en los periódicos, o por un periodista que sabía pintar, pero ni siquiera su primo [...] pudo decirme exactamente qué había sido» (Conrad, 1998: 138). Y si fuera político, «habría sido un espléndido líder de un partido extremista», le confesó el primo de Kurtz, «¿De qué partido?», «De cualquiera — contestó el otro» (Conrad, 1998: 139).

Apocalypse Now toma un camino igualmente válido para mostrar el mismo horror. Y lo hace en la guerra de Vietnam, con más disparos, explosiones y violencia que el libro original (tal como lo hizo *Death Wish*). El equipo de Coppola supo transmitir esta inmersión en el horror de Marlow/Willard (quien, casualmente, se llama Benjamin). ¿Podía no hacerlo? Un empleado descontento de la empresa de Coppola filtró a la prensa una nota interna que el director había escrito (Coppola, 1977, s. pág.), en la que se puede ver a un Coppola «sincero y duro, paranoico» (Galvin, 2009, s. pág.). La ficción se confunde con la realidad.

Hay otro aspecto importante de la película *Death Wish*: muestra aquello que importa al poder y lo que es capaz de hacer para conservarlo. Cuando bajan las estadísticas de criminalidad, los políticos y la policía no quieren detener al *vigilante*, no quieren matarlo (no desean un “mártir”). Solo se les ocurre asustarlo, y para hacerlo recurren al encubrimiento, escondiendo pruebas, y a la mentira continuada, esperando que Paul se vaya a otra ciudad. En la novela original, los policías son inútiles a la hora de resolver cualquier caso, pero no por inutilidad individual, sino porque deben seguir unas normas, unas leyes, que ya no funcionan.

Existe otro punto de vista diferente entre el libro y la película, en *Death Wish*: el final. El final de la novela es cortante, aterrador, y no parece tan abierto como cabría suponer en una primera lectura: nos muestra la complicidad de la policía (personificada en una sola figura, en un solo policía) porque, en el fondo, lo que hace el *vigilante* le viene muy bien. La policía ya está involucrada (probablemente desde las primeras muertes), pero no en el sentido que tocaría legalmente. En el film, en cambio, la situación malsana de la policía se muestra continuamente (ya no hace falta remarcarla en un final como el de la novela) y es Paul quien ha de trasladarse a Chicago obligado por el chantaje policial, pero dispuesto a continuar el trabajo de *vigilante*, con el famoso gesto de los dedos en forma de pistola apuntando a unos malhechores que molestan a una chica.

Hay que hacer hincapié en otro de los puntos fuertes de la novela: la crítica mordaz del sistema jurídico-político estadounidense, en boca de los personajes (siempre anónimos aunque tengan nombres) o, incluso, del propio narrador, capaz de introducir nombres propios de famosos o de dar suficientes pistas de los «culpables» de la situación o de los que «facilitan» una oportunidad. Así, cuando Paul va a Tucson (Arizona) por trabajo, el narrador dispara cosas como que

aquí todos eran absolutamente de derechas, era el país de Goldwater [...]. Veían comunistas detrás de cada matorral y querían lanzar bombas sobre Moscú y Pekín. Tenías derecho a un buen transporte si podías comprarte un Cadillac; Tucson no tenía un transporte público que valiese la pena mencionar (Garfield, 1991: 84).

También una mujer que se encuentra en un bar dispara a matar diciendo: «El odio es un sentimiento muy estimulante, ¿no lo sabía? [...] estaba sentada en la barra pensando en la forma de matar al malnacido de mi marido» (Garfield, 1991: 92); y, cuando Paul le pregunta si tiene hijos, ella responde: «No estoy preparada para criar a mis hijos, lo ha dicho el juez [...]. Todo ayuda cuando tu marido es abogado y el juez es amigo suyo» (Garfield, 1991: 93). Y, otra vez, el narrador:

Times Square era como una úlcera, los cuerpos de los rateros dando empujones, turistas boquiabiertos, hombres prostituidos haciéndose el gallito [...] Parejas de policías cada pocos metros: todos sobornados, o, si no, la mitad de la gente que corría por allí debería haber sido arrestada (Garfield, 1991: 109).

Son algunos ejemplos de un constante goteo que, a lo gota china, acaba provocando al lector un efecto psicológico de terrible empatía con los personajes que padecen cotidianamente los abusos del sistema, no tanto individual, sino colectivo, como una conspiración. Y, como lector, es realmente fácil cambiar la imagen de los personajes por personas reales, anónimas, que sufren; o, incluso, por gente próxima (conocidos, amigos, familiares) que padecen o han tenido que soportar y tragar. Garfield consigue este efecto de una forma visual y con un estilo llano, directo y muy efectivo. Winner lo tuvo fácil al fotografiarlo. El acierto del film reside en que es capaz de destilar ese fuerte brebaje y concentrar todo su hedor en esa gota que va cayendo al espectador, que sufre como sufren los personajes y que solo necesita de un gesto, de una inmundicia visual, de una mueca perforante, para sentir la injusticia en su piel.

5. LA ESTELA DE LA ADAPTACIÓN

Garfield reniega tanto del resultado del film de Winner-Bronson que escribe una secuela, *Death Sentence* (1975). La primera parte del libro sigue la línea de *Death Wish*, pero, a partir de cierto nivel, da un giro, demasiado forzado, como si el autor planease censurarse a sí mismo, subsanar errores. Parece como si Garfield traicionara el espíritu de su propio personaje. La pregunta clave es: si la película no se hubiera estrenado nunca, ¿hubiera escrito una segunda parte? Si la respuesta es *no* (como se desprende de las declaraciones del propio autor [Tranter, 2008: s. pág.]), conviene señalar que suele ser una mala práctica, para un escritor, hacer lo que hizo Garfield. Y la prueba la tenemos no tanto en las secuelas filmicas como en la adaptación de *Death Sentence* del 2007, en la que se vuelve a adoptar el trasfondo de la historia, de la psicología tan llana, tan real, de Paul (ahora Nick), con resultados todavía más directos y brutales que en cualquiera de sus dos novelas. Además, en este caso también encontramos el espíritu de la historia inicial, pero con la parte de brutalidad de las anteriores películas de Winner (y no solo en la parte final, como alega Garfield [Tranter, 2008: s. pág.]). No deja de ser curioso que el escritor defienda esta adaptación cinematográfica (exceptuando su último tercio) del director, James Wan, alegando que «estaba muy bien dirigida», o que «teniendo en cuenta el presupuesto limitado [...] pensé que había hecho un excelente trabajo al establecer la situación y su entorno, y al mostrarnos los personajes desarrollados en el buen guion de Jeffers» (Tranter, 2008: s. pág.). La respuesta quizás la encontramos en el hecho de que, a diferencia de las secuelas anteriores, en este proyecto sí estaba implicado Garfield, aunque terminaron rechazando el guion que él mismo había escrito para ofrecerle su redacción a Ian Mackenzie Jeffers (Tranter, 2008: s. pág.).

Las secuelas filmicas de *Death Wish* carecen de la huella de Garfield, pero hay que hacer una pequeña parada en *Death Wish II* (1982), también dirigida por Michael Winner, para enriquecer las aportaciones del lenguaje filmico a la historia. En apariencia, podría tratarse de una secuela sin trascendencia, de las que tanto abundan en las pantallas (tan en boga actualmente), pero, al leer algunos comentarios sobre la película, un análisis detallado aflora algo oculto y realmente impactante. Así, Roger Ebert, en su crítica de *Death Wish II*, se vio obligado a dar «una palabra de explicación» (Ebert, 1982: s. pág.) de por qué adjudicó una valoración “sin estrellas” a la película (cuando la menor puntuación que otorgaba normalmente era de media estrella) y puesto que solo daba esta valoración a películas «artísticamente ineptas y moralmente repugnantes» (Ebert, 1982: s. pág.). ¿Qué es lo que le pareció tan repugnante? Resulta que en toda su crítica no lo menciona. Solo habla de «una serie de asesinatos tontos» (Ebert, 1982: s. pág.) y el hecho de no analizar en profundidad qué le hizo adoptar tales calificativos resulta tan inquietante como la propia

película. Tenemos una pista en uno de los aspectos más notables de la novela de Garfield *Death Wish*: interiorizar el horror insoportable que sufren personas anónimas cada día. El equipo de *Death Wish II* asimiló esa esencia de la novela original y la personificó (otra vez) en la hija de Paul, Carol, aunque a un ritmo mayor y sin dilaciones. Después de ser violada en la trama de la primera película y quedar en estado catatónico, se retoma la historia inmediatamente después, aunque pasados ocho años en tiempo real para los espectadores de los estrenos de ambas películas, con Carol internada en un hospital psiquiátrico (otro hecho inquietante: las dos perspectivas del tiempo funcionan a la vez y son aplicables al mismo tiempo en *Death Wish II*, donde pueden haber pasado dos días u ocho años). Carol va mejorando y, aunque no ha recuperado el habla, comprende lo que le dicen Paul y su nueva pareja (Geri), les acompaña en sus paseos (donde visitan mercadillos y toman helados) y se hace entender con la mirada y gestos aparentemente normales. Hay esperanza... pero dura poco. De repente, la secuestran y la violan por segunda vez. Es en esta escena donde la película se sale del marco otorgado a las secuelas sin interés. ¿Cómo alguien puede resistir una segunda violación cuando todavía se está recuperando de la primera? Es inevitable pensarlo mientras se visiona la película. Y la actitud del personaje de Carol es abrumadora: acepta la violación sin reaccionar, ante la atónita mirada del violador, que la acaricia e incluso le habla para intentar convencerla de lo que va a hacer. Esta escena es tan terriblemente actual, casi cuarenta años después, que entristece y enfurece a partes iguales.

El impacto de *Death Wish* se muestra en muchos niveles sociales, desde la literatura hasta los videojuegos, pasando por la música, la televisión y, cómo no, la política. Pero el verdadero peso de la historia se encuentra en la consciencia personal y social del mundo en el que vivimos. En un mundo donde los índices de criminalidad no hacen más que aumentar, o — para referir una realidad más próxima— en un país *civilizado* donde las grandes ciudades hierven de indefensión, de impotencia, de desconcierto, el personaje de Paul Benjamin no puede ser más actual. Y es que, ¿cuánto horror puede soportar una persona, mantenerse sin hacer nada y no enloquecer?

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- CONRAD, Joseph (1998), *En el cor de les tenebres*, ed. de M Vancells i Flotats, Barcelona, Edicions 62.
- COPPOLA, Francis (1977), «Case Histories of Business Management: Hollywood Artistic Division. A memo from Francis Coppola. Incl. A Memorandum», *Esquire*, págs. 190-196 [En línea:

- <https://classic.esquire.com/article/1977/11/1/case-histories-of-business-management-hollywood-artistic-division>. Fecha de consulta: 13/10/2019].
- D'AMBROSIO, Brian (2011), *Menacing Face Worth Millions: Life of Charles Bronson*, Montana, Jabberwocky Press.
- DAVIDSON, Bill (1974), «The American Discovery Of Charles Bronson», *The Ledger*, pág. 7d. [En línea: https://news.google.com/newspapers?nid=1346&dat=19740922&id=KgswwAAAIBAJ&sjid=5_oDAAAIBAJ&pg=6504,6343869&hl=en. Fecha de consulta: 10/10/2019].
- EBERT, Roger (1982), «Death Wish II», *Chicago Sun-Times*, 01/01 [En línea: <https://www.rogerebert.com/reviews/death-wish-ii-1982>. Fecha de consulta: 23/02/2020].
- FLORY, Dan (2008), *Philosophy, Black Film, Film Noir*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press.
- GALVIN, Peter (2009), «Apocalypse Then», *SBS Film*, s. pág. [En línea: <https://www.sbs.com.au/movies/article/2009/05/14/apocalypse-then>. Fecha de consulta: 13/10/2019].
- GARFIELD, Brian (1991), *Death Wish*, ed. de M. de Pedrolo, Barcelona, Edicions 62.
- MANDEVILLE-GAMBLE, Steven (1997), «Guide to the Black Lizard Press Archive, 1977-1994», *The Online Archive of California (OAC)*, M0932, págs. 2-3 [En línea: <http://pdf.oac.cdlib.org/pdf/stanford/mss/m0932.pdf>. Fecha de consulta: 5/10/2019].
- MILL, John Stuart (1867), *Inaugural Address. Delivered to the University of St. Andrews*, Londres, Longmans.
- TALBOT, Paul (2006), *Bronson's Loose! The Making of the Death Wish Films*, Lincoln, iUniverse.
- TRANter, Nikki (2008), «Historian: Interview with Brian Garfield», *PopMatters*, s. p. [En línea: <https://www.popmatters.com/historian-interview-with-brian-garfield-2496171202.html>. Fecha de consulta: 5/10/2019].

Fecha de recepción: 01/03/2020.

Fecha de aceptación: 10/06/2020.

La voz de los creadores: entrevista a Guillermo Arriaga¹

INTRODUCCIÓN: GUILLERMO ARRIAGA, EL ESCRITOR FRONTERIZO

Guillermo Arriaga Jordán (Ciudad de México, 1958) es, sin lugar a dudas, uno de los máximos exponentes contemporáneos en el arte de narrar historias, con la particularidad de ser uno de los pocos escritores que transitan de manera exitosa a través de la frontera entre el cine y la literatura. Es autor de los libretos de películas como *Amores perros* (Alejando González Inárritu, 2001), *21 gramos* (Alejandro González Inárritu, 2003) y *Babel* (Alejandro González Inárritu, 2006), o *Los tres entierros de Melquiades Estrada* (Tommy Lee Jones, 2005), por el que se alzó con el premio al mejor guion ese mismo año en el Festival de Cannes. Sus textos presentan un carácter tan autoral que exceden con creces el habitual límite del llamado «guion», e impregnan de manera indisoluble el conjunto de las piezas cinematográficas construidas sobre su base.

En cuanto a su labor detrás de las cámaras, cabe destacar *The Burning Plain* —escrita y dirigida por Guillermo Arriaga en 2009—, con la actuación de Charlize Theron, Jennifer Lawrence, Kim Basinger y Joaquim de Almeida, una obra donde se aprecia a la perfección la impronta literaria del cine del autor mexicano.

Pasó su infancia en la Unidad Modelo, donde se desarrollan las historias narradas en gran parte de sus novelas. Su primer trabajo, *El escuadrón guillotina*, se publicó en 1991. Le siguieron *Un dulce olor a muerte* (1994), llevada al cine por Gabriel Retes en 1999, *El búfalo de la noche* (1999), también adaptada al ámbito cinematográfico —en este caso a cargo de Jorge Hernández Aldana, en 2007—, y el libro de relatos *Retorno 201* (2002).

En 2017, Arriaga regresó a la novela con *El salvaje*, una historia monumental a la cual dedicó cinco años, donde la estructura narrativa de sus libretos para cine se incorpora a su universo literario, que, a su vez, multiplica su impacto y ofrece al lector una aproximación más detallada acerca de los personajes, las tramas y, en definitiva, la naturaleza humana. En 2020, fue galardonado con el Premio Alfaguara por su novela *Salvar el*

¹ Esta entrevista tuvo lugar a través de videoconferencia (España-México), el 22 de marzo de 2020, en mitad de la crisis del coronavirus, que obligó a posponer los actos promocionales en España de la novela *Salvar el fuego*, Premio Alfaguara 2020.

fuego, una obra polifónica a la que dedicó más de cuatro años, que narra la historia de amor entre una bailarina de danza contemporánea y un preso.

A pesar de la influencia reconocida de Faulkner, Rulfo, Shakespeare o García Márquez, el trabajo del autor presenta un estilo inconfundible, con historias cargadas de intensidad, humanidad y esperanza, con narraciones temporalmente desordenadas y estructuras complejas, pero donde al final cada una de las piezas encaja de manera precisa y contundente.

ENTREVISTA A GUILLERMO ARRIAGA SOBRE LA LITERATURA, EL CINE Y EL PROCESO CREATIVO

Gabri Ródenas: Hablemos del proceso creativo. Has comentado en alguna ocasión que no sigues un esquema preconcebido y que, en cierto modo, dejas que la historia vaya fluyendo. Aunque es complicado dar una respuesta precisa a esta cuestión, ¿cómo suelen desarrollarse las historias dentro de ti? ¿Comienzas por una idea en particular, un personaje, una sensación, una acción? ¿Pasa mucho tiempo en tu interior hasta que decides plasmarla en forma de novela o libreto para cine?

Guillermo Arriaga: Bueno, la noción básica la tengo desde hace mucho tiempo en todos los casos. *Amores perros* llevaba muchos años en mi cabeza, *21 gramos* llevaba mucho en mi cabeza, *Babel* y *Salvar el fuego* también. Cuando digo que lleva muchos años en mi cabeza quiero decir que tengo una noción de lo que va a pasar. Muy vaga. Luego voy pensando en ella y... Yo no tomo notas. Simplemente voy pensando en ella, se va acumulando en mi cabeza. No tengo registros, pero imagino que mi inconsciente sí. Y me siento a escribirla sin ningún plan. No sé la estructura, no sé los personajes. En el caso de *Salvar el fuego*, a los dos personajes principales sí los tenía. Quería escribir una historia cortita, de unas 130 páginas, una historia de amor contada en primera persona, contada por cualquiera de los dos personajes y ya. Pero, quién sabe qué empezó a salir ahí... [Risas].

G.R.: Además creo que acabaste quitándole casi ochocientas páginas a la novela...

G.A.: La versión inicial tenía un total de 1.440 páginas, 856.000 palabras.

G.R.: La versión publicada tiene 660 páginas. Debió de ser difícilísima la decisión. ¿Qué quitas, no?

G.A.: Me planteé hacer varios tomos, pero... En la novela hay varios cuentos de presos. Quité la mitad. Había empezado a escribir una novela dentro de la novela. Una novela completa. Ahí se fueron como 40 páginas. Solo en quitar palabras se fueron 300 páginas.

G.R.: ¿Qué te lleva a elegir entre cine y novela? ¿Qué opinas de la adaptación de un medio a otro?

G.A.: La persona narrativa. La novela, aunque la cuentes en tercera persona, siempre es en primera persona. Cuando necesitas entrar en lo que está sucediendo en los personajes, tienes que ir a la novela. Cuando es

solamente una tercera persona, donde las acciones de los personajes, los espacios, los paisajes y demás, ya no es posible describirlos en palabras, vas al cine, que es una tercera persona. Aunque haya una voz fuera de campo, no termina por contarse en primera persona. Tanto con *El salvaje* como con *Salvar el fuego* me pregunté si podrían ser películas. Pero no. Su mundo era demasiado expansivo, demasiado interior como para que pudieran ser películas.

G.R.: Aprecio que en tu obra hay un juego con el lenguaje...

G.A.: No procuro jugar con el lenguaje. Procuro supeditar todo a contar una historia. Hay autores que quieren explorar el lenguaje. Yo quiero encontrar el lenguaje correcto para cada voz. En *Salvar el fuego*, la primera persona está narrada en la voz de una mujer, educada, de clase alta, y su lenguaje es cotidiano pero pulido, porque es una mujer que siente amor por el buen decir. La segunda está contada por el hermano del protagonista, que está hablándole al padre en el cementerio, y es muy pomposo. La tercera está contada en jerga criminal, podría decirse. Jerga de todo tipo, en realidad.

G.R.: Lo que sí has afirmado en alguna ocasión es que sueles reescribir (literalmente) cada obra terminada una y otra vez.

G.A.: *Salvar el fuego* la reescribí seis veces (recuerda que tenía 1.440 páginas). Pues desde la primera palabra. Voy transcribiendo y voy quitando. La redacción me llevó dos años, la primera reescritura siete meses, y así. Después la corregí diez veces. ¿Qué significa corregir? La leo completa, no la reescribo; voy tachando y voy corrigiendo.

G.R.: En tu caso, los personajes y la trama resultan difícilmente separables, y conforman un todo compacto, pero ¿hay algún elemento o aspecto al que dediques más atención o dedicación?

G.A.: No. Ni siquiera pienso en trama y en personaje. Yo me siento a escribir y... como decía Faulkner, «¿cómo yo, que soy un campesino, escribo estas novelas? Alguien me las dicta». Yo igual: ¿por qué este muchacho de barrio escribe esto? [Risas] No sé si te pasará a ti, pero yo me siento a escribir y ya.

G.R.: En realidad, me sucede algo muy parecido. Recientemente has sido galardonado con el Premio Alfaguara por tu novela *Salvar el fuego*, de la que ya hemos hablado a lo largo de esta conversación. ¿Qué más puedes decirnos de este trabajo? ¿Presenta alguna conexión con alguna de tus obras anteriores?

G.A.: Lo que yo quise fue elevar la apuesta. Si *El salvaje* ya fue una apuesta grande, quise que esta novela también se caracterizase por la apuesta. Hasta que cada vez la apuesta sea mayor y la posibilidad de fracaso sea mayor [Risas].

G.R.: De momento, no parece que eso vaya a suceder... Finalmente, ¿qué consejo darías a quienes quieran convertirse en escritores o cineastas, en autores, en contadores de historias?

Gabriel Ródenas

G.A.: Pues el mismo que tú les darías: ¡que lo hagan! Y que terminen lo que empiecen a escribir.

GABRIEL RÓDENAS
Universidad de Murcia