

Trasvases entre la literatura y el cine

3 (2021)

Consejo editorial

Director: Rafael Malpartida Tirado (Universidad de Málaga)

Director adjunto: José M. Herrera Moreno (Universidad de Málaga)

Editor: David González Ramírez (Universidad de Jaén)

Secretaria: M.ª Ángeles González Luque (Universidad de Jaén)

Consejo de redacción

Victoria Aranda Arribas (Universidad de Córdoba)

Mariia Chizhikova (Universidad de Jaén)

Amina El Founti Zizaoui (Universidad de Málaga)

Ana Pascual Gutiérrez (Universidad de Málaga)

Rocío Peñalta Catalán (Universidad Complutense de Madrid)

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.vi3

Índice

Monográfico Narraciones intermediales: desplazamientos desde la novela gráfica a los relatos audiovisuales (coord. por David García-Reyes)

| | |
|---|-----|
| David García-Reyes, Presentación | 5 |
| David García-Reyes, Transferencias de la viñeta al fotograma. La narración gráfica y sus adaptaciones filmicas | 9 |
| Gloria Sepúlveda Villa, Aproximaciones y diálogos entre las traslaciones gráfica y filmica de la obra de Roberto Bolaño | 37 |
| Víctor Aertsen, De la línea clara al movimiento perpetuo: realismo y dinamismo en la adaptación cinematográfica de <i>Las aventuras de Tintín</i> de Steven Spielberg | 57 |
| Néstor Bórquez, De la novela gráfica al documental: el caso de <i>María y yo</i> | 81 |
| Marta Fernández-Ruiz, Más allá de la adaptación. <i>Assassin's Creed</i> y los mundos transmediales | 103 |

Miscelánea

| | |
|---|-----|
| Begoña Capllonch, La paradoja de Pierre Menard: el filme <i>Antígona</i> de Giorgos Tzavellas y la dificultad de adaptar una tragedia griega clásica | 117 |
| Márton Árvai, La lucha de clases en <i>Coronación</i> de José Donoso y sus adaptaciones filmicas | 137 |
| Blanca Herrmann Estudillo, El papel del espía y la maleabilidad de la trama en <i>Our Man in Havana</i> , de Graham Greene | 163 |
| Sabine Schlickers, La violencia y lo abyecto en <i>Bajo este sol tremendo</i> (2009) de Carlos Busqued y <i>El otro hermano</i> (2017) de Israel Adrián Caetano | 181 |

| | |
|--|-----|
| Enric Mas Aixalà, <i>Seconds</i> : la distopía que dejó de serlo | 195 |
| Juan Carlos Pueo, <i>Doctor Zhivago</i> (David Lean, 1965): la creación poética y su representación en el cine | 215 |
| Óscar Canalís Hernández, La adaptación de <i>Le Mépris</i> (Moravia/Godard): aspectos arquitectónicos | 233 |
| Katya Vázquez Schröder, La escena expresionista en la obra teatral <i>La visita de la vieja dama</i> y la película <i>El ciudadano ilustre</i> | 245 |

Corpus

| | |
|---|-----|
| Rafael Malpartida Tirado, Catálogo de adaptaciones en el nuevo milenio: literatura y cine españoles (2001-2020) | 261 |
| Manuel España Arjona, Bibliografía sobre adaptaciones de la literatura española al cine en el nuevo milenio (2001-2020) | 281 |

La voz de los creadores

| | |
|---|-----|
| Cristina León Sánchez, Entrevista a Claudia Masin | 317 |
|---|-----|

Reseñas

| | |
|---|-----|
| Darío Villanueva, « <i>El Quijote</i> » antes del cinema: <i>Filmoliteratura</i> (Manuel J. Muñoz Álvarez) | 325 |
| Alba Carmona, <i>Las reescrituras filmicas de la comedia nueva. Un siglo en la gran pantalla</i> (Ana María Aragón Sánchez) | 331 |
| Marco Presotto (ed.), <i>El teatro clásico español en el cine</i> (Juan García-Cardona) | 335 |
| Simone Trecca, <i>Filmicidad/literariedad/teatralidad: la diseminación intermedial de tres clásicos españoles</i> (Ana Pascual Gutiérrez) | 339 |
| Rafael Bonilla Cerezo (ed.), <i>Aitana Sánchez-Gijón. Cintas y letras</i> (Natalia Humenyuk) | 343 |

Monográfico

Narraciones intermediales: desplazamientos desde la novela gráfica a los relatos audiovisuales (coord. por David García-Reyes)

DAVID GARCÍA-REYES
Universidad de Concepción (Chile)
mangarcia@udec.cl
ORCID ID: 0000-0003-3445-1304

Presentación

En este tercer número de la revista *Trasvases entre la literatura y el cine* tenemos el gusto de entregar una serie de aportaciones que expresan la enorme importancia de la publicación en el ámbito y en el porvenir de los estudios comparatistas. En esta ocasión y aumentando el texto fuente, en esta sección monográfica cinco autores establecen un diálogo poliédrico con la literatura, la historieta, la novela gráfica y el cine. El contexto resulta inmejorable porque desde la esfera de las humanidades y la comunicación es propicio abordar líneas de investigación en las que la diversidad de los relatos se reproduce de forma exponencial. Por ello, las páginas que siguen son un lugar para el encuentro donde se dan cita diversos tránsitos multidisciplinares y representan una oportunidad para explorar las traslaciones que se generan desde la literatura, el cómic, el cine o los videojuegos.

El firmante de esta presentación abre el fuego de esta unidad con «Transferencias de la viñeta al fotograma. La narración gráfica y sus adaptaciones filmicas», y lo hace, por su naturaleza introductoria en las temáticas tratadas, internándose en las procelosas sendas de la reflexión en torno a los procesos de adaptación desde la narrativa gráfica a la narración fílmica. Del mismo modo que el comparatismo filmoliterario nos ofrece una

guía para comprender los cambios operacionales que se producen de la literatura al cine, el primer artículo aspira a desenredar los procedimientos de la traslación fillosecuencial. Estableciendo un diálogo con la crítica precedente, se procede a sistematizar una propuesta de clasificación que pueda servir para ordenar y orientar los análisis cuando el investigador toma como objetos de estudios aquellos textos que tienen su origen en las narraciones gráficas y las transferencias generadas en sus respectivas adaptaciones al cine. Teniendo muy presentes las diferencias formales del cine de imagen real y del cine de animación, la investigación esboza un modelo flexible que busca facilitar los estudios comparatistas y favorecer la generación de reflexiones e insumos metodológicos que sirvan para proyectarse en aquellos estudios que analicen las traslaciones desde el cómic al lenguaje audiovisual.

En estos cruces de caminos intermediales, Gloria Sepúlveda Villa traza una serie de «Aproximaciones y diálogos en las traslaciones gráficas y fílmicas de Roberto Bolaño», abordando las reescrituras de la obra de Roberto Bolaño a partir de dos de sus novelas, *Estrella Distante* (1996) y *Una novelita lumpen* (2002), convertidas en dos nuevos textos en la novela gráfica *Estrella Distante* (2018) de Fanny Marín y Javier Fernández y en el largometraje *El futuro (El futuro)*, (2013) de Alicia Scherson. Bolaño, lector voraz, compuso un universo que se retroalimentaba del paisaje cultural que le rodeó y del que se alimentó a lo largo de su existencia. Así, el escritor chileno fabulaba sosteniéndose en un delgado alambre entre la literatura y la vida, en un juego metaficcional donde gran parte de su vida y su obra se yuxtaponen de forma perenne. Con todo lo que implica, Sepúlveda Villa escruta los procesos operacionales de cambio de los textos fuentes y su conversión en una narración gráfica y en un relato cinematográfico, proporcionando un espacio en el que plantear un conjunto de reflexiones vinculadas a la dirección narrativa y a las proyecciones estéticas que emprenden los distintos autores y autoras en liza a la hora de materializar una adaptación literaria en una nueva narración, sea en formato historietístico o como relato fílmico.

Trasladando el foco, el monográfico también presenta «De la línea clara al movimiento perpetuo: realismo y dinamismo en la adaptación cinematográfica de *Las aventuras de Tintín* de Steven Spielberg», en donde Víctor Aertsen se encarga de analizar con profusión y rigor el proceso de traslación tridimensional de tres álbumes de Tintín por parte de Steven Spielberg con la complicidad creativa de Peter Jackson y las dificultades que la empresa implica. Además de su origen como historieta icónica, la saga creada por Hergé señala los caminos transmediales a los que el personaje se ve abocado por parte de los responsables de su difusión y el interés de cineastas como Spielberg y Jackson en situarlo en la parte central del tablero

Presentación

de la cultura popular en este siglo XXI. Aertsen invita a pensar en las aventuras de Tintín como uno de los productos culturales que más trasciende y hace un pormenorizado recorrido por una traslación enfocada en las sensaciones, exponiendo cómo las herramientas digitales resultan apropiadas y funcionales para evocar un mundo de Tintín que, sin prescindir de los imaginarios del cómic, evoluciona hacia un relato genuinamente cinematográfico.

En otra provechosa pesquisa, aparece «De la novela gráfica al documental: el caso de *María y yo*» de Néstor Bórquez, cuyo trabajo recorre exhaustivamente el estudio comparatista de la novela gráfica *María y yo* (2007) de Miguel y María Gallardo junto a la cinta documental homónima (2010) dirigida por Félix Fernández de Castro. La propuesta de Bórquez se deduce como una elección significativa e idónea a la hora de examinar el proceso de traslación de un relato gráfico en un largometraje documental. A finales del siglo pasado y comienzos del presente, la obra historietística de Gallardo ya estaba apuntalada en su carácter autobiográfico. En esa línea, *María y yo* se centra en María, una joven con TEA (Trastorno del Espectro Autista) y su relación con Miguel, su padre. De este modo, la naturaleza y el contenido del largometraje documental se expanden, convirtiéndose en un ejemplo muy útil para analizar los cambios operacionales del texto fuente a la adaptación filmica y, sobre todo, estudiar cómo se lleva a cabo una adaptación en el cine documental.

Y más allá, de nuevo, aparece lo transmedial, conceptualización que se conforma como la piedra angular del destacado trabajo de Marta Fernández Ruiz, responsable de arrojar luz en estos asuntos en «Más allá de la adaptación. *Assassin's Creed* y los mundos transmediales». El texto se desarrolla de forma dinámica y detalla la integración de los mundos ficcionales del videojuego, el cine y el cómic. Estas tres manifestaciones concurren en esta atractiva propuesta, permitiéndonos ensanchar el estudio de la adaptación sin prescripciones vicarias, mostrando y revelando la multiplicidad de posibilidades ficcionales, consustancial y contemporánea a la creación de nuevos contenidos culturales. Por eso, el artículo de Fernández Ruiz permite descubrir las estrategias de las creaciones intermediales a pesar de que en ello se aprecie una suerte de ruptura dentro de los cánones culturales, una voluntad recurrente en los estudios comparatistas. Toda investigación valiente que aspire a serlo debe intentar asimilar la premisa de avanzar en su disciplina, por eso el artículo que cierra el monográfico se constituye en un mosaico de relatos y citas como apuntaba Julia Kristeva, que establece unas conexiones tan sugerentes como inspiradoras para las investigaciones venideras.

Para no extender más este sucinto prefacio, solo me queda señalar la enorme recompensa que es haber podido responder a esta llamada en el

David García-Reyes

marco inmejorable que nos ha brindado la revista *Trasvases entre la literatura y el cine* y agradecer la generosidad y paciencia de su director, Rafael Malpartida Tirado. Por eso, todas las personas implicadas en esta sección de la revista, esperamos que la acogida de estas aportaciones sea positiva, invocando nuevos y fructíferos trabajos de largo aliento que ayuden a elevar la calidad y la producción en campos de estudio tan estimulantes y atractivos como los que aquí se recogen.

Transferencias de la viñeta al fotograma. La narración gráfica y sus adaptaciones fílmicas

Translations from the vignette to the frame. The Graphic Narrative and its Film Adaptations

DAVID GARCÍA-REYES

Universidad de Concepción (Chile)

mangarcia@udec.cl

ORCID ID: 0000-0003-3445-13

Resumen: En cualquiera de sus manifestaciones —la historieta en formato grapa, en álbum de BD (*bande dessinée*) o bien como novela gráfica— el cómic opera como texto fuente que proporciona una diversidad de relatos que se convierten en nuevos textos audiovisuales y fílmicos. Este trabajo indaga y examina los procesos operacionales que se generan en las transferencias y reflexiona en torno a cuestiones temáticas, estéticas y argumentales vinculadas a los procedimientos que intervienen en la adaptación de una narración historietística en el medio audiovisual junto al impacto de los cambios y desplazamientos en el relato fílmico.

Palabras clave: cómic, novela gráfica, cine de animación, cine de imagen real, adaptaciones filmosecuenciales.

Abstract: Comic-Book, BD album (*bande dessinée*) or the Graphic Novel, exemplify some of the Comic formats and are potential source texts that provides the cinema with a variety of stories that become new audiovisual and filmic texts. This paper examines the operational processes that occur in transfers and describes thematic, aesthetic and plot issues related to the procedures involved in the adaptation of a graphic narration in the audiovisual media together with the changes and displacements generated in the film.

Key words: Comic, graphic novel, animation cinema, live-action cinema, comic-film adaptations.

1. HISTORIETA Y CINE: NARRACIONES CONVERGENTES¹

En la edición española de la novela gráfica *El curioso caso de Benjamin Button* (2009), que adapta el cuento (1922) de Francis Scott Fitzgerald, con guion de Nunzio DeFilippis y Christina Weir y dibujos de Kevin Cornell, el lector puede encontrar un significativo texto sin firmar en el preámbulo de la obra que señala que se trata de «una versión sumamente fiel al relato original. Es de esperar que permita a aquellos que hayan disfrutado de la versión cinematográfica de la historia —una adaptación, esa sí, sumamente libre— acercarse al relato original en un formato ligero y ameno y que no decepcionará a los seguidores de la obra de Scott Fitzgerald» (2009: 6). La opinión prescriptora del prefacio anterior es tendenciosa, pues no solo se refiere al agotador y agotado epíteto de la fidelidad, sino que privilegia la narración de la novela gráfica —ligera y amena, eso sí— que se constituye en una obra más próxima supuestamente al texto literario que el film *The Curious Case of Benjamin Button* (2008), adaptación dirigida por David Fincher. Este año por intentar establecer «falsas exactitudes» es redundante en una jerarquización que debería alejarse definitivamente de todo aquello que tenga que ver con los procesos de adaptación, pues ignora el valor de los relatos, independientemente del medio o el formato que adopten estos.

Aunque pueda parecer que está todo dicho cuando abordamos el estudio de las traslaciones filmicas y cuando se piensa en los procedimientos de la adaptación de un lenguaje como el de la historieta, surge la necesidad de identificar que, aunque se trata de una manifestación visual y narrativa, se suele aproximar formalmente al cine, operándose una serie de cambios que permiten trazar cuestiones diferenciales muy provechosas en el trabajo comparatista. Como Gino Frezza señala, el cine y el cómic son «máquinas comunicativas híbridas, se unen en un solo cuerpo individual y colectivo, orgánico y cultural que hace ver, al completo, la carga de su historia y de su memoria» (2017: 288). Y tiene mucho que ver con la diferenciación que realiza Sergio García Sánchez cuando se ocupa de analizar las unidades estructurales y narrativas del cómic, e infiere, al diseccionar el cómic de bandas, que este no recurre en sí mismo al lenguaje del cine sino al hecho cinematográfico (2000: 157), una apreciación en la que se

¹ Artículo realizado en el marco del Proyecto *Desplazamientos, emergencias y nuevos sujetos sociales en el cine español (1996-2011)* (DENSSCE96-11) financiado por el MICINN (España).

distingue la naturaleza de cada una de las dos formas narrativas, pero que señala también el parentesco que comparten. Ahondando en estos asuntos, pero centrándose en el cine de animación, Scott McCloud señala que la diferencia fundamental entre el cómic y la animación es que la segunda es secuencia en el tiempo, pero no se yuxtaponen en el espacio. La distribución de los diferentes planos de una película se proyecta en la pantalla, en cambio las viñetas de los cómics se disponen en un espacio diferente. Por lo que el espacio es para los cómics lo que el tiempo es para las películas (1994: 7).

En los atributos que un film o un cómic presentan como dispositivos narrativos, estos se despliegan narrativamente activando y desencadenando una sucesión de imágenes, generando la posibilidad de incorporar un principio de transformación dentro de esa sucesión narrativa (Gaudreault y Marion, 2004: 66). Prosiguiendo en estas conexiones, Gino Frezza expresa acertadamente que la percepción cognitiva activada en la lectura de un cómic opera en la experimentación intertextual entre los dibujos y los textos, provocando una transformación narrativa en movimiento y, aunque esta sea virtual, resulta medular en la afinidad cine/cómic puesto que

la dislocación de la imagen entre el espacio y el tiempo dinámico en el cine, o viceversa entre el espacio segmentado e intersemiótico y el tiempo en el cómic [...] traza la línea cognitiva/emocional y consolida el acervo cultural, gracias al cual surge una serie infinita de relaciones transmediales e intermediales, rigurosas y necesarias, entre estos dos ámbitos de comunicación (Frezza, 2020).

Del mismo modo que la literatura presenta una serie de recursos propios, estos mecanismos narrativos y estéticos han resultado trascendentales para la evolución del lenguaje audiovisual, proporcionando no solo una referencia o un sustrato para el cine, sino generando un valioso intercambio también a la inversa, del cine a la historieta. Al igual que ha ocurrido en la literatura y en el cine, la convergencia e interacción entre el cómic y el cine se ha generado periódicamente. Los paralelismos entre el llamado arte secuencial y el cine son procesos que han avanzado desde la constitución normativa tanto del lenguaje audiovisual como de los códigos del cómic, algo que se entiende mejor si pensamos que, históricamente, tanto la historieta como el séptimo arte comparten una cronología casi análoga.

Lo que no ha ido de la mano ha sido la consideración crítica del cine y del cómic; en este punto, la apreciación y aceptación no son equivalentes históricamente. Aunque durante mucho tiempo el cine estuvo relegado culturalmente, el desprecio hacia la historieta ha sido

una situación mucho más flagrante y dilatada en el tiempo, sostenida por una serie de prejuicios atávicos y carentes de rigor, inherentes a cómo se despliegan las circunstancias de valoración de los ámbitos culturales. A pesar de los abundantes agravios y vilipendios de ciertos segmentos parapetados en el inmovilismo, hay que subrayar que desde los años sesenta del siglo pasado personalidades de distinto cuño se han ocupado de desactivar la tendenciosa oposición al cómic. Un intelectual pionero de esa consideración es Umberto Eco, que se distanció de las asociaciones que deturpaban, con un integrismo indisimulado, la idoneidad o no de unos estudios de cómic que fueron afirmándose a partir de posiciones favorables como las de Jean-François Lyotard o Pierre Bourdieu en las décadas finales del siglo XX. La posición de estos pensadores afirma y señala el enorme valor cultural, sociológico y creativo de la historieta desde hace más de cinco décadas, con una nómina que incluye a ensayistas, académicos y críticos que se han opuesto al reduccionismo y al hostigamiento de una manifestación cultural tan válida y notable como cualquier otra. Un debate que en el ámbito hispánico se ha ido ganando a medida que nombres como Carlos Monsiváis, Julio Cortázar, Román Gubern, Antonio Altarriba, Luis Alberto de Cuenca o Ana Merino se posicionaban de forma evidente en el bando de las viñetas, no ya en la defensa del medio, sino en el provechoso y fértil camino que generaba tanto la creación como el estudio de la historieta, asumiendo sin complejos sus valores artísticos y culturales.

En este trabajo se van a exponer y a explorar cuestiones vinculadas a los procedimientos de traslación de las narraciones gráficas al cine. De forma genérica y contraviniendo el título, el estudio no se propone equiparar unidades narrativas, puesto que una viñeta estaría más vinculada a una escena audiovisual que a un fotograma si se quisiera buscar equivalencias. Por eso no se puede simplificar el texto fuente en formato gráfico, puesto que la historieta puede ser susceptible de ser trasladada al cine en cualquier dimensión, desde una grapa² a un

² Historieta o *comic-book* que se define por una extensión no mayor a 30 páginas y cuyo formato, cuaderno unido por grapas, viene marcado por un acabado editorial seriado y masivo que suele integrar una colección. Por tanto, suelen ser relatos que presentan una continuidad narrativa a lo largo de sucesivas entregas. La grapa ha vivido una evolución constante, tanto en la calidad de la impresión como en su capacidad para erigirse en un objeto cultural de enorme valor.

álbum de BD (*bande dessinée*)³ o a una novela gráfica⁴, como una suerte de *storyboard* que favorece su adaptación hacia el lenguaje audiovisual.

Por tanto, ajustándose a la propia extensión que el registro exige, se recurrirá a ofrecer una serie de ejemplos para investigar algunas de las diferencias y de las consideraciones que concurren en estos procesos de transferencia de la historieta al cine. Desde una perspectiva sintética y abierta, recorriendo los valores aludidos para poder analizar las adaptaciones que se producen desde las narraciones gráficas a los relatos filmicos.

2. CÓMIC VS. CINE

Salvador Dalí visitaba una tienda de cómics en el París de mediados de la década de 1960 y, en uno de sus alardes como oráculo, vaticinó que los cómics serían la cultura en el año 3794 (Patinax, 1996: 142). La cuestión es que el futuro es pasado, o, mejor dicho, el cómic fue, es y será cultura desde su aparición en el siglo XIX. La anécdota no es baladí si se atiende a las omisiones que se suelen producir en relación a los orígenes del cine.

Es conveniente apuntar que cuando el cinematógrafo echa a rodar, oficiosa y oficialmente, se detecta una primera adaptación. En esos albores filmicos es cuando el cómic, la historieta o la tira cómica se van a convertir en uno de los primeros textos fuente para la narración cinematográfica. El cortometraje *L'Arroseur Arrosé* (1895) de Louis Lumière, uno de los primeros films narrativos, adapta las viñetas de la tira cómica *Un Arroseur Public* (1889) de Christophe, un precursor de la *bande dessinée* francesa. No resulta extraño en esos comienzos cómo ambos medios se retroalimentan en la gestión de códigos narrativos, propuestas estéticas e inquietudes temáticas compartidas. Del mismo modo, será frecuente la inversión del proceso de adaptación, del cine a la historieta, adaptando seriales o films de lo más diverso en formatos historietísticos con menor o mayor fortuna; un ejemplo contemporáneo es el relato documental *Vals con Bashir* (*Vals Im Bashir*,

³ El álbum clásico de historietas del mercado europeo presenta una extensión que varía entre las 45 y las 70 páginas, puede conformar series y entregas, aunque los volúmenes suelen ofrecer historias autoconclusivas.

⁴ Narración historietística que suele ser autoconclusiva, cuya presentación y dimensiones alcanzan un paginado que suele estar por encima de las 90 y que, en algunos casos, puede llegar a más de 400 páginas. Esta «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» (García-Reyes, 2020: 272).

2008) de Ari Folman. La novela gráfica cuenta con libreto de Folman, y David Polonsky, responsable de la animación del film, se ocupa del aparato gráfico. Por eso, las adaptaciones del cine al cómic han sido y son relativamente frecuentes, funcionando como estrategia comercial transmedia antes de que lo transmedial existiese o se acuñase como tal, como evidencian las maniobras comerciales que Hollywood ha emprendido desde la Edad de Oro del cine norteamericano hasta la actualidad, siempre con la pretensión de amortizar todo producto derivado de sus producciones, desde novelas a historietas que transfieren, amplían o sintetizan en sus medios las narraciones cinematográficas. Siguiendo esta línea de estudio, Eduardo Baile López propone una sistematización para aplicar estos análisis del cine al cómic que pueden resultar también útiles invirtiendo el uso de esta (Baile López, 2020: 31), identificando cuestiones vinculadas con los procesos de transferencia de las narraciones gráficas al medio audiovisual. Ese acercamiento puede y debe ampliarse en el caso de las traslaciones fillosecuenciales, dirimiendo cambios operacionales y estructurales en la trama, la narración, la estética, etc. junto al estudio de los procedimientos de traslación, que suelen manifestar la voluntad y aspiración autoriales de las adaptaciones seleccionadas con las que los investigadores trabajan.

El hecho industrial es compartido por parte del cómic y el cine y en una de las diferencias fundamentales con otras artes visuales: ambas muestran la necesidad de una distribución comercial. La historieta se reconoce en su «condición artística al tiempo que necesita su carácter industrial—las peripecias técnicas de su reproductibilidad—» (Altarriba, 2011: 11). En lo que se refiere específicamente a los procesos de transferencia fillosecuencial y a las proyecciones intermediales, se antoja revelador que, independientemente del origen del texto fuente—novelas o cómics—, los éxitos comerciales de Hollywood cuentan con lo que Robert Stam señala como «paratexto comercial», convirtiéndose un film en una «franquicia o marca, diseñada para generar no solo secuelas, sino productos subordinados dirigidos al consumo, como juguetes, música, libros y otros productos de la sinergia entre los medios» (Stam, 2014: 65).

El largo camino recorrido en las adaptaciones del cómic al cine es secular e implícitamente va asociado al potencial comercial y al progreso tecnológico. En un principio, el cine de animación fue el reducto en el que más desarrollo encontró la adaptación de la historieta, pero esta tendencia no fue, de ningún modo, excluyente a la hora de encontrar ejemplos en el cine de imagen real. También

conviene señalar a precursores como Émile Cohl o Winsor McCay, responsables de muchas de las traslaciones de sus cómics en el cine de animación de principios del siglo pasado, llevando a cabo la «adaptación de series de historietas que aparecían en prensa a la gran pantalla, aprovechando en muchos casos el concepto común de serial que tan habitual era en el cine americano de entreguerras» (Pons, 2013: 28).

Por otra parte, tanto el cine de animación como el cine de imagen real se aprecian a partir de la percepción de un movimiento continuo para generar la ilusión de movimiento que interpreta el cerebro humano. De forma sintética, se puede señalar que

[e]l cine de animación agrupa las películas creadas a partir de la consecución del movimiento mediante la yuxtaposición de fotogramas que han sido concebidos individualmente. Este concepto hace referencia a un procedimiento de creación, que lo contrapone al cine fotográfico, basado en la captación fotoquímica en un tiempo de una realidad preexistente [...] es un formato, no un género, ni una estética, ni un tipo de películas [...] El procedimiento tradicional de «imagen a imagen» (*stop motion* o *pixilación*) está en la base de la propia invención del cinematógrafo, de ahí que, en rigor, la animación sea anterior a 1895 y ya exista en algunas proyecciones de la linterna mágica, las pantomimas luminosas o el teatro óptico de Reynaud (Sánchez Noriega, 2018: 125).

En función de la técnica empleada, se pueden determinar distintos procesos que van desde la animación tradicional a la animación digital por ordenador. El cine animado supone un caudal de formas y de recursos, además, «estudiar las circunstancias históricas de la animación es viajar por una historia paralela del cine [...] la animación ha sido motor de poderosos avances técnicos, de osadas exploraciones formales y de radicales reformulaciones entre creadores y públicos» (Sánchez-Navarro, 2020: 16). Por eso, en estos caminos investigativos resulta esencial, del mismo modo que con el ámbito de la historieta, desterrar prejuicios para avanzar.

Incluso desde la perspectiva de la recepción, cuando Manuel Palacio y Emilio de la Rosa se ocupan del estudio pionero y crítico del cómic versus el cine de animación, apuntan algo particularmente destacable dentro de las industrias culturales españolas. Palacio y De la Rosa señalan la importancia que tiene el capital humano de los creadores de historieta en España y también el potencial de esas obras precedentes para atraer la atención de los espectadores, pues «la veta del cómic constituye usualmente el primer paso para la constitución

de unos hábitos visuales en el espectador, ya que éste resulta más fácilmente conquistable a partir de unos personajes que le puedan resultar reconocibles y que en muchos casos gozan con anterioridad de popularidad» (Palacio y De la Rosa, 1983: 71).

Volviendo al cine de imagen real, se hace evidente al analizar el éxito de *Superman* (Richard Donner, 1978) y *Batman* (Tim Burton, 1989), cómo estos dos títulos abren, cronológicamente, una nueva era en cuanto a la importancia que las adaptaciones filmosecuenciales de superhéroes van a tener en la industria, destacando estos títulos por su vinculación con el sello DC Comics. Una tendencia que se expande tras el estreno de la marveliana *X-Men* (Bryan Singer, 2000), que señala la explosión del cine de superhéroes y las adaptaciones de cómics de forma sistemática a partir de la configuración de las «directrices que editoriales como Marvel o DC marcan a sus creadores [que] ya no son principios morales que deben cumplir sus personajes, sino esquemas de producción que deben respetar el uso cinematográfico de los personajes y la explotación comercial del *merchandising* derivado» (Pons, 2013: 33). Por ello, tal y como Jordi Revert considera, la era digital supone un cambio sustancial porque amplía enormemente las posibilidades del cine (2016: 147-148), proyectando intermedialmente el proceso de adaptación de las obras gráficas a los relatos audiovisuales.

Sin embargo, desde los lejanos tiempos de un pionero como Segundo de Chomón, las posibilidades tecnológicas y la innovación cinematográfica han sido una constante, rastreando la multitud de técnicas o trucajes de artífices como Francisco Macián en el ámbito de la animación o la reconocida labor de artesanos tan celebrados y reconocidos como Ray Harryhausen o Emilio Ruiz del Río. No se puede reducir solo al hecho o al potencial tecnológicos el interés que despiertan las traslaciones filmosecuenciales en la actualidad.

En un mercado tan cambiante y supeditado a las nuevas formas de consumo, junto a la renovación y la mejora constante que la tecnología proporciona, la viabilidad de los trasvases de las narraciones gráficas al cine, la televisión o a Internet se presenta como un vehículo más en el que lo transmedial adquiere una importancia superlativa y exhibe unas sinergias múltiples que se han ido gestando a lo largo de las décadas finales del siglo XX y el momento actual. Un ejemplo de lo anterior y de las estrategias transmediales son las adaptaciones de varias obras gráficas del historietista Frank Miller. *Sin City* (2005), dirigida por Robert Rodríguez y el propio Miller, revisitaba estética y narrativamente los espacios y los personajes de una serie homónima de

comic books de género *noir* escrita y dibujada por el historietista. La obra publicada originalmente entre 1991 y 1999, apareció en blanco y negro con insertos cromáticos en rojo o amarillo para subrayar personajes o detalles, deudora de la temática *Pulp* y del imaginario del singular creador norteamericano. Gracias a la tecnología, Rodríguez y Miller intentaron «traducir» visual y formalmente el impacto de las viñetas de las historietas en un film revolucionario que tuvo continuidad al adaptarse *300* (1998), novela gráfica de Miller en formato apaisado a doble página, cuya traslación fue dirigida por Zack Snyder. En el film *300* (2007), Snyder y su equipo aplicaron diferentes técnicas digitales superponiendo cromas y llevando a cabo un enorme trabajo de postproducción empleando una paleta de colores que enfatizaba las gamas cálidas y ocres, absorbiendo la estética de la novela gráfica para adaptar la particular versión de Miller sobre la Batalla de las Termópilas (480 a.C.) entre los espartanos liderados por el rey Leónidas frente a los invasores persas comandados por el rey Jerjes I. Estos dos largometrajes son referentes de la evolución de uno de los procedimientos que se han ido utilizando para realizar trasvases de las narraciones gráficas al audiovisual, por eso es significativo que el «Digital Cinema now claims an imaginary that was only possible through the static iconography of comic book» (Constandinides, 2010: 84). Por lo que no resulta raro es que las productoras y estudios se lanzarán a abrazar estas explícitas y superdotadas propuestas de un cine digital aquejado de cierta vigorexia. Tanto *Sin City* como *300* contaron con una secuela y una precuela respectivamente. Partiendo de nuevo de las obras de Miller, los resultados de *Sin City: A Dame To Kill For* (Robert Rodríguez y Frank Miller, 2014) y *300: Rise of an Empire* (Noam Murro, 2014) fueron cuestionables porque, aunque aplicaban las mismas técnicas, narrativa y estéticamente resultaron más un remedo que prolongaciones cualitativas de los dos films originales. La fórmula planteada en el primer film de *Sin City* parecía agotada en los mismos planteamientos cuando Frank Miller se emancipa como cineasta en *The Spirit* (2008). La película era una adaptación de las historietas publicadas por primera vez en 1940 por el gran Will Eisner. En el film, el director e historietista se arriesga aplicando lo aprendido en su primera cinta y propone una revisión fallida que estéticamente es muy libre del texto fuente, pero carece de las mejores virtudes narrativas y artísticas de las historietas del propio Miller.

De este modo, se puede percibir la enorme complejidad en relación a todas las cuestiones que intervienen en los procesos de adaptación del cómic al audiovisual, un paisaje en el que se funden e integran muchas características que incumben a todas las industrias

culturales. Tanto el mundo editorial, como la industria del cine o el sector de los videojuegos se afanan en buscar estrategias transmediales para ofrecer los productos más rentables, prácticas que vienen signadas por lo económico y nos obligan a repensar la adaptación cinematográfica y concretamente a reflexionar en en torno a las transferencias filmosecuenciales: «not only as a process but as a perceptible space due to its instantaneous transactions and interactions with other cultural forms» (Constandinides, 2010: 78).

3. TRASLACIONES FILMOSECUENCIALES

El concepto filmosecuencial que presentamos no pretende ser un término totalizador. Al recurrir a este neologismo se puede expresar la cualidad originada desde la narración en cómic y su respectivo trasvase en un relato audiovisual. La formulación de esta conceptualización asume la noción de arte secuencial que popularizase Will Eisner (McCloud, 1994: 5). Además, la naturaleza secuencial es algo que está inserto en el imaginario colectivo, prolongándose en el tiempo distintos modos narrativos que durante siglos conforman «a spatialized narrative where all images appear simultaneously dominated European visual culture; then it was delegated to “minor” cultural forms as comics or technical illustrations» (Manovich, 2001: 205). De esta forma, lo filmosecuencial no excluye otro tipo de manifestaciones gráficas que expresan otras historietas caracterizadas por diversos atributos que no se establecen desde los parámetros de la secuencialidad.

El siguiente apartado resume los procedimientos esenciales que se derivan desde los textos fuente que provienen del medio historietístico y cómo se producen los distintos desplazamientos y transferencias desde la narrativa gráfica a los relatos audiovisuales. Como subraya Raquel Gómez Rosado (2010: 221), el cine se ha aprovechado de la animación para potenciarse creativamente, algo usual en los procesos intermediales y en los procedimientos de traslación de un texto que evoluciona en otro. La traslación no es tanto un mecanismo de conveniencia ni una subordinación propiamente tal, sino la expresión de la esencia de un patrimonio común en el que las manifestaciones artísticas dialogan permanentemente.

3.1. Tipologías formales

Las siguientes tipologías se sugieren como un modelo de clasificación, no persiguen establecer una jerarquización canónica, sino un planteamiento taxonómico para favorecer el análisis a partir de

cuatro grandes categorías. A la hora de configurar estas tipologías se ha tenido en cuenta el acabado formal de las mismas, asumiendo las características visuales de una adaptación que se constituye como tránsito de un medio a otro. En la descripción de cada una se argumentan genéricamente los principales atributos derivados del procedimiento óptico o formal que se sigue en una transferencia del cómic al audiovisual. No es el objeto de la propuesta entrar a dirimir o dilucidar los diferentes enfoques autorales, estéticos, temáticos o narrativos que, del mismo modo que en las traslaciones filmoliterarias, se pueden apreciar y establecer en cada adaptación y que son, necesariamente, materia para futuras investigaciones.

3.1.1. Adaptación filmosecuencial mimética en el cine de animación

La adaptación filmosecuencial mimética de una obra gráfica es producida por el cine de animación. Esta modalidad se caracteriza porque presenta los mismos atributos que constituyen la naturaleza gráfica del cómic fuente del que se sirven para llevar a cabo la adaptación. Este tipo de traslación implica una estrategia de elaboración y producción que, ópticamente, emana de un resultado mimético que consigue animar y transferir con literalidad el aparato gráfico de la obra matricial.

Se pueden encontrar ejemplos de este tipo en la transposición del cómic *Cuando el viento sopla* (*When the Wind Blows*, 1982) de Raymond Briggs, una brillante parábola gráfica profundamente antibelicista frente a la hecatombe nuclear que cuenta el film homónimo (1986) de Jimmy T. Murakami. La cinta británica ofrece un «catálogo de técnicas para explorar distintas estrategias expresivas y reflejar y provocar diferentes estados de ánimo» (Sánchez-Navarro, 2020: 115), consiguiendo trasladar con acierto y maestría el aparato gráfico, la paleta cromática junto al espíritu visual y ético del cómic de Briggs. El paso del tiempo y la guerra también son temas fundamentales en la narración gráfica *Persépolis* (2000-2003), obra autobiográfica de la artista iraní Marjane Satrapi, que toma el testigo del cómic y adopta la estética y bicromía del blanco y negro en *Persépolis* (*Persopolis*, 2007), exitoso film francés dirigido por Satrapi junto al realizador Vincent Paronnaud, consiguiendo una animación minimalista que transpone sabiamente el texto fuente.

La adaptación filmosecuencial mimética logra transferir y sistematizar visualmente las narraciones gráficas precedentes, destacando también el largometraje español *Arrugas* (2011), dirigido por Ignacio Ferreras a partir de la novela gráfica *Arrugas* (2007) de Paco

Roca, que se convirtió en un verdadero hito dentro de la nueva ola del cómic español. En la obra, Roca pone el foco en Emilio, Miguel, Antonia y un grupo de ancianos que viven en una residencia geriátrica. Con grandes dosis de humor y empatía, el creador valenciano otorga visibilidad a la soledad de la llamada Tercera Edad y a la enfermedad de Alzheimer. La sensibilidad de la novela gráfica y su calidad narrativa hicieron que Roca ganase el Premio Nacional del Cómic (2008) y también mostró las posibilidades que tenía la obra de ser adaptada al cine. Ferreras se encargó de la dirección y contó para el guion y el diseño de los personajes con el propio Roca. Además, se puede inferir que la banda sonora y el doblaje son los elementos más notorios de este desplazamiento secuencial. Muy alejado de los relatos intimistas señalados, hay que apuntar la irreverente *The Haunted World of El Superbeasto* (2009), film de animación de Rob Zombie que se ocupa de adaptar los *comics books* del mismo título (2007), siendo el polifacético Zombie el autor del libreto libr que cuenta con dibujantes como Kieron Dwyer, Tony Moore, Alex Horley y Dan Brereton, responsables de la concepción visual de la cinta animada de Zombie. En estos ritos de pasaje miméticos de la novela gráfica al cine conviene rescatar el trabajo del también músico Fermín Muguruza, que firma como director la adaptación de la novela gráfica *Black is Beltza* (2014), sugerente obra con guion del propio Muguruza y de Harkaitz Cano junto a los dibujos de Jorge Alderete. Este arriesgado cómic y dilatado proyecto transmedia cuenta con un poderoso aparato gráfico y estético diseñado por Alderete, relato que recorre varias décadas y latitudes del siglo XX. Manex, el protagonista, vive cambios políticos y sociales desde mediados de los sesenta y se siente comprometido en las disputas por combatir la injusticia, mostrando el film la lucha frente a las desigualdades globales. Todo ello fue un caldo de cultivo que empujó a Muguruza a dirigir *Black is Beltza* (2018) que, aunque a veces resulta demasiado esquemática, consigue elaborar una animación con un ritmo narrativo tan dinámico como el cómic fuente y trasladarnos al ambiente y a la estética de la novela gráfica.

3.1.2. Adaptación filmosecuencial animada reformulada

La adaptación filmosecuencial animada reformulada se define por mostrar rasgos o características presentes en la narración gráfica precedente, pero expone permutas formales específicas a la hora de abordar la representación, características que se pueden manifestar en un cambio cromático o en el diseño de espacios y personajes. De esta manera se puede considerar una reformulación del aparato gráfico

precedente, incidiendo en el cambio operativo al trasladar una historieta o una tira cómica publicada en bitono o en blanco y negro. En este sentido hay que apuntar que al pasar de la bicromía a la adición de color en una narración audiovisual animada es un procedimiento frecuente desde que a mediados de la década de 1930 se popularizase el uso del color en el cine de animación estadounidense. Además, la adaptación filmosecuencial animada reformulada puede recoger el cambio ideográfico en la representación y el re-diseño del conjunto en algunos apartados dentro del relato animado. Dentro del mismo esquema expuesto se pueden incluir las cintas de animación que se desarrollan a través de la *stop motion* o animación en volumen, pero también las que aplican la tecnología digital a partir del empleo del CGI (*Computer Generated Imagery*), de las herramientas tridimensionales o 3D, y también del uso de cualquier técnica de captura de movimiento, entre las que se puede señalar el rotoscopiado⁵, configurando una pátina y un acabado completamente distintos con un tempo narrativo que aproxima a muchas de estas cintas animadas al ritmo de un film de imagen real.

La idea de la reformulación animada a partir de un original gráfico suele producirse cuando se procede a incorporar el uso del color, puesto que el diseño de los personajes puede ser transferido integralmente en la traslación filmosecuencial animada, pero la añadidura cromática y la creación de los ambientes y de los espacios quedará profundamente influida por la incorporación del color. Dentro del cómic *underground*, la tira cómica *Fritz the Cat* (1965-72) de Robert Crumb presentaba a Fritz, un felino descarado y ávido de experiencias vitales extremas durante la época del Movimiento Hippie y el auge de la contracultura estadounidense de la década de 1960. Fritz es un «personaje hipócrita, oportunista y procaz, en un contexto urbano degradado, y sobre el fondo continuo del consumo desaforado de drogas y la promiscuidad sexual» (Sánchez-Navarro, 2020: 70). Crítico con la idealización de estas corrientes, Crumb concibió el personaje dotándole de un cinismo distanciado junto al afán del personaje por experimentar con las drogas o el sexo. Las trazas de Fritz son las de un gato antropomorfo en blanco y negro en pequeñas historias, como la mayoría de las tiras cómicas. Los dos elementos anteriores cambian en el film *Fritz the Cat* (1972), dirigido a un público adulto, pues la cinta de Ralph Bakshi hacía del uso del color y de una trama lineal dos de los

⁵ Procedimiento que, a partir de la filmación de una de imagen real, emplea las tomas que se transfieren por medio de la animación y que puede configurar, desde el movimiento de lo filmado, acciones audiovisuales más complejas.

atributos más destacables. La película se imbuía de la naturaleza anárquica del cómic fuente, pero sin proyectar las dosis de ironía que trascendían en la obra de Crumb. No obstante, el largometraje funcionó como un demoleedor retrato de la época y fue la primera película animada en recibir la calificación X como cinta de contenido pornográfico en Estados Unidos. La provocación que llevaba asociada convirtió la película en un éxito comercial que llevó al productor Steve Krantz a financiar *The Nine Lives of Fritz the Cat* (1974) de Robert Taylor, secuela que se componía de historias cortas impregnadas del ritmo lisérgico de su precedente, aunque lejos narrativamente del primer título de Bakshi, que evitó involucrarse en el mismo.

Desde una latitud más sureña, otras muestras de adaptación fillosecuencial animada reformulada son las traslaciones de Mafalda, la tira cómica argentina que se publicó entre el 29 de septiembre de 1964 y el 25 de junio de 1973. El personaje y las tramas ideadas por el historietista argentino Joaquín Salvador Lavado «Quino» aparecían en blanco y negro, en cambio la película *Mafalda* (1982) de Carlos D. Márquez optó por aplicar color al relato. Márquez integró varios segmentos de la serie animada original de principios de los años 70 para armar el largometraje. Este empleo del color tuvo continuidad en la serie *Mafalda* (1993), coproducción televisiva entre Cuba y diferentes televisiones autonómicas de España, dirigida por el historietista y animador cubano Juan Padrón a partir de la obra de Quino.

Sin abandonar las décadas de los setenta y los ochenta, pero dentro de la industria japonesa, podemos encontrar *Lupin III: el castillo de Cagliostro* (*Rupan sansei: Kariosutoro no shiro*, 1977), que se trata del primer largometraje de Hayao Miyazaki. Miyazaki aceptó el encargo de adaptar el manga *Lupin III* (1967-1972) del mangaka Kazuhiko Katô más conocido como «Monkey Punch», que a su vez es una revisión moderna del personaje Arsenio Lupin, el ladrón de guante blanco imaginado por el escritor francés Maurice Leblanc. *Lupin III* ya se había convertido en un célebre personaje de animación en televisión e incluso contaba con dos largometrajes previos de imagen real y de animación, respectivamente. En su debut cinematográfico, Miyazaki se encarga de dirigir una película en color en contraste con la bicromía del manga de Monkey Punch. El diseño de los vehículos y las escenas de acción son de lo mejor de la película, que funciona como entretenimiento masivo y evidenció la destreza de Miyazaki coordinando a su equipo, más aún teniendo en cuenta las intenciones de los productores de explotar a toda costa el éxito de un personaje popular.

No obstante, el director no tardaría en levantar su segundo largometraje, un proyecto tan personal como lleno de muchas de las constantes estéticas y temáticas del cineasta japonés y que sigue siendo hoy en día una notable reformulación animada. Nos referimos a *Nausicaä del Valle del Viento* (*Kaze no Tani no Naushika*, 1984), film que adapta parte del manga del mismo título que Hayao Miyazaki publicó en siete volúmenes entre 1982 y 1994. La complejidad del cómic frente a su traslación es proporcional a la dimensión del relato audiovisual. Obviamente, la trama expandida del manga es producto del propio desarrollo que Miyazaki empleó para elaborar su obra gráfica y también se percibe la propia retroalimentación que tuvo el trabajo de animación volcada en una serie de historietas que traslada a los lectores a ese mundo futuro tóxico y postapocalíptico en el que se desarrolla la narración. En cuanto a los cambios operacionales del cómic al cine, además de pasar de la bicromía en blanco y negro de las viñetas al uso del color en la película, es destacable el protagonismo de Nausicaä, precedente de los grandes personajes femeninos del director, que si bien estaba muy presente en los primeros volúmenes del manga, crece en su definición mítica a partir de la espectacularización establecida por la película. Encontramos un caso parecido con el largometraje *Akira* (1988) de Katsuhiro Ôtomo. El director, como Miyazaki, era el autor del manga homónimo publicado entre 1982 y 1990. La obra, editada originalmente en blanco y negro, fue adaptada a la pantalla grande por el director y mangaka japonés antes de la conclusión argumental del cómic. El creador nipón se adapta así mismo en todo un logro del cine de animación.

La calidad de este poderoso relato de ciencia ficción en un formato u otro es autónoma e independiente porque, del mismo modo que en el segundo film de Miyazaki, la película *Akira* supuso para Ôtomo un punto de inflexión en la dirección del desenlace de su saga gráfica, exponiendo cómo la mediación de un lenguaje a otro, desde la expansión al desarrollo del propio texto fuente, seguía vivo e inconcluso mientras se gestaba su traslación fílmica. Muchos de los progresos técnicos en materia de animación de *Akira* cristalizaron en otro film fundamental del anime como *Ghost in the Shell* (*Kôkaku Kidôai*, 1995), película de Mamoru Oshii que adapta el manga del mismo título (1989-1990) de Masamune Shrirow. Tanto el manga como la película han sido objeto de revisión y expansión por parte de Shrirow y Oshii en nuevas entregas en forma de cómic y relatos audiovisuales e incluso una adaptación estadounidense de imagen real (2017), producciones que enfatizan el carácter transmedia del mundo de ciencia ficción creado por el mangaka. Oshii, responsable de un estilo visual repleto

de intertextos, no solo presenta un cambio en la diferenciación cromática del cómic en blanco y negro, sino que profundiza en los temas y en la responsabilidad autoral de entregar una atmósfera propia a la cinta. Algunas de estas características se pueden observar en otra adaptación de un manga de Shirow como es *Appleseed* (*Appurushído*, 1985-1989), el film del mismo título (2004), dirigido por Shinji Aramaki. Anteriormente, el cómic había sido adaptado en 1988 por Kazuyoshi Katayama en animación 2D. Aramaki se encarga de coordinar a un equipo en una traslación tridimensional de la historia de ciencia ficción sobre cuestiones existenciales en un contexto ciberpunk donde la biomecánica y la inteligencia artificial parecen imponerse a la humanidad. El film cuenta con varias secuelas, generando una propuesta visual retomando el manga como texto preexistente peroplanteando una estética muy distinta frente al cómic matricial. En esta misma línea, la tecnología 3D se encarga de llevar a otra instancia el cine de animación y las traslaciones del cómic al cine. Uno de los ejemplos más notorios es *Las aventuras de Tintín: El secreto del Unicornio* (*The Adventures of Tintin: The Secret of the Unicorn*, 2011), dirigida por Steven Spielberg y producida por Peter Jackson, aplicando la captura de movimiento, yendo más allá al adaptar al célebre personaje de la BD belga de Hergé e integrando tres volúmenes de la serie con *El cangrejo de las pinzas de oro* (1941), *El secreto del Unicornio* (1943) y *El tesoro de Rackham el Rojo* (1943), en los que se invierte «el orden de las dos primeras historias, añadiendo algunos pasajes de acción que [...] Hergé resolvía con una elipsis o paralipsis y, sobre todo, introduciendo un tercer acto cargado de acción y totalmente inventado por los guionistas» (Aertsen, 2021: 58).

En el contexto hispánico se pueden apreciar dos ejemplos en cuanto a la aplicación de la tecnología 3D en la evolución del cine de animación. En primer lugar, se puede citar *Boogey, el aceitoso* (2009) de Gustavo Cova. Este film es la primera producción tridimensional argentina, coproducida por México, que lleva a la pantalla grande la tira cómica sobre el implacable y sardónico sicario creado por el escritor e historietista Roberto Fontanarrosa, publicada entre 1972 y 1995. Al margen de la paleta de colores, la película es un relato lineal que ha perdido parte de la corrosiva crítica de Fontanarrosa en una historieta latinoamericana que aborda sin rubor el intervencionismo político y las atrocidades generadas por las desigualdades y que, a pesar de todo, suscita el ácido humor negro del creador rosarino. En España, y con mayor audiencia, encontramos a Mortadelo y Filemón, los célebres personajes concebidos por Francisco Ibáñez, publicados por

primera vez en enero de 1958, que siguen estando muy presentes en el mercado editorial, con nuevos lanzamientos que obtienen el beneplácito del público, sintomático de la trascendencia de ser una de las historietas más adaptadas del cine español. Al margen de las traslaciones animadas para televisión de Rafael Vara (1969-1970) y Claudio Biern Boyd (1994) —que seguían en mayor o menor medida el espíritu gráfico y anárquico de las descacharrantes aventuras de estos particulares agentes de inteligencia—, en la pantalla grande las historietas de la pareja cobran una enorme importancia cuando asume el proyecto de adaptarlas a imagen real el director Javier Fesser. Fesser consigue un enorme éxito con *La gran aventura de Mortadelo y Filemón* (2003), seguida por *Mortadelo y Filemón. Misión: salvar la Tierra* (Miguel Bardem, 2008). El díptico de imagen real textualizaba los desopilantes relatos de Ibáñez gracias al uso del CGI y de un elenco que encarnaba con desigual idoneidad los rasgos de los personajes de cómic. De nuevo Fesser retomaría los personajes en otro largometraje de animación 3D, con *Mortadelo y Filemón contra Jimmy el cachondo* (2014), el cineasta proyecta el universo de Ibáñez en una propuesta independiente que se vale de la tecnología y avanza en los procesos de traslación fillosecuencial.

Por dar un último y señero ejemplo reciente de la tipología de la adaptación fillosecuencial animada reformulada, encontramos la adaptación de *Buñuel en el laberinto de las tortugas* (2008) de Fermín Solís. Publicada originalmente en blanco y negro por el sello Astiberri, la novela gráfica de Solís buceaba en la gestación del film documental *Las Hurdes, tierra sin pan* (1933) de Luis Buñuel. El historietista extremeño indaga en la creación de la película del director aragonés y señala el valioso concurso en la empresa del productor de *Las Hurdes*, Ramón Acín. Acín fue un artista y pedagogo libertario español, amigo de Buñuel, que Solís recupera como personaje de enorme relevancia dramática. Durante la prolongada génesis del film *Buñuel en el laberinto de las tortugas* (2018) de Salvador Simó, la producción se dilata en el tiempo, saliendo a flote gracias al empeño de la productora extremeña The Glow, liderada por José María Fernández de Vega. El proyecto echa a andar y se convierte en uno de los mayores éxitos del cine animado español. Empleando técnicas de animación tradicional, se trata de una la traslación de la obra de Solís que expande cromáticamente el universo ficcional del texto fuente, potenciando descriptivamente los espacios de ambientación y subrayando decisivamente al personaje de Acín. Hay que destacar, que antes de llegar al resultado del logrado largometraje de Simó, Fernández de Vega dirige el cortometraje *Buñuel en el laberinto de las tortugas*, que él

y su equipo concluyen en 2015, pero que no se llega a estrenar hasta 2020 para no interferir en la producción y promoción de la película, de la que es un ensayo fundamental durante el desarrollo del largo. El corto de Fernández de Vega se ocupa de atrapar en blanco y negro la naturaleza onírica de la novela gráfica en lo que podría definirse como una traslación filmosecuencial mimética. De forma minimalista, es un esbozo que marca muchas de las pautas del film de Simó. En este proceso de tránsitos, en una estrategia de hechuras transmediales, después del estreno de la película, la novela gráfica fue reeditada en 2019 por Reservoir Books, siendo el principal reclamo de lanueva edición el uso de la misma gama de colores de la película homónima).

3.1.3. Adaptación filmosecuencial híbrida, yuxtaposición de imagen real y animación

La adaptación filmosecuencial híbrida, que integra la yuxtaposición de imagen real y animación, puede emplear algunas de las técnicas ya señaladas con anterioridad, alternancia que resultó un recurso frecuente en muchas de las cintas de imagen real producidas por el estudio Disney durante las décadas de 1960 y 1970 que, además, servían para retroalimentarse de films precedentes, en una estrategia que la productora del ratón Mickey supo explotar comercialmente. Al margen de Disney, el uso de la animación para converger en propuestas de imagen real se ha ido incorporando como insertos que favorecerían la narración, siendo uno de los ejemplos más sobresalientes el fragmento animado de *Kill Bill Volume 1* (2003) de Quentin Tarantino. La escena en cuestión cuenta a modo de *flashback* el origen y el pasado de la mafiosa O-Ren Ishii (Lucy Liu), con secuencias anime producidas por el estudio de animación japonés Production I.G. En la idiosincrasia de una adaptación de cómic al cine que cuenta con esta doble naturaleza, imagen real e imagen animada, existe un aspecto que evoluciona hacia propuestas mucho más complejas, algo que ya se ha señalado con anterioridad: el uso de las propias viñetas y de la representación de los personajes de los cómics fuente, como en *Sin City* o *300*, pero también para crear o recrear estéticamente un mundo ficcional y una atmósfera que evoca irremisiblemente a la obra precedente.

De esta manera, se pueden encontrar otros precedentes de la yuxtaposición de imagen real y de la imagen animada en cintas como *Heavy Metal* (1981) de Gerald Potterton, definida por Jordi Sánchez-Navarro como la «ilustración del espíritu de una época en la que aún se agitan algunas energías de la contracultura de los sesenta y se

respiran nuevos aires punk» (Sánchez-Navarro, 2020: 103). Lacinta de Potterton contribuye a la convergencia de registros visuales, consiguiendo epatar con una propuesta adulta, convertida en una antología que se permite rescatar relatos secuenciales de la revista que da nombre al film y que, entre otros, proyecta los universos ficcionales y estéticos de genios de la viñeta como Richard Corben o Moebius.

Heavy Metal señalaba un inventario de las posibilidades comerciales de expandir los relatos y un precedente de los factores transmedia, algo de lo que se ocupa también *Cool World* (Ralph, Bakshi, 1992), film presentado como un artefacto transmedial con precuelas de cómic que se elaboraron a medida que la cinta se estaba gestando. La película de Bakshi se convirtió en un fracaso comercial y gran parte del mismo se debió a las injerencias de los productores y a no saber vender una trama que transitaba entre dos dimensiones cinematográficas, la real y la animada, de forma irónica y llena de juegos narrativos. Retomando la producción del cómic *underground* estadounidense, *American Splendor* (2003) de Shari Springer Berman y Robert Pulcini, a medio camino entre el documental y la ficción cinematográfica, aglutina insertos y recursos gráficos que textualizan el cómic y que dan cuenta de la vocación híbrida y disruptiva de una película inclasificable de enorme valor. Como los *comic books* en los que se basa, el film muestra lo convencional y lo eleva a la categoría de extraordinario. Esto último no resulta raro si pensamos que Harvey Pekar, el creador y guionista de los cómics de *American Splendor* (1976-2008). En esta saga gráfica, Pekar relata la mitad de su vida, seleccionando la película fragmentos de los cómics. La narración expone la existencia, aparentemente gris y huraña, de Pekar y de las diferentes vicisitudes que vive como empleado del archivo de un hospital de Cleveland, clamando por su precaria salud y describiendo las tribulaciones emocionales y sentimentales del autor/protagonista junto a Joyce Brabner, su tercera y última esposa. Pekar y Brabner tienen una presencia destacable en el film y señalan cómo el guionista se convirtió en una de las voces alternativas del cómic independiente de Estados Unidos, una posición favorecida por su colaboración con Robert Crumb, siendo este el principal dibujante de la serie.

Otra arriesgada propuesta en clave documental es *María y yo* (2010) de Félix Fernández de Castro, adaptando la obra gráfica homónima (2007) del historietista Miguel Gallardo sobre algunas de sus vivencias junto a María, su hija autista. El uso de los insertos de la animación resulta muy funcional (Bórquez, 2021) para la representación de un tema tan comprometido, sirviendo para atenuar con humor la fuerza dramática de la historia y normalizando el TEA (Trastorno del

Espectro Autista). En esta misma línea, a la hora de yuxtaponer el uso de imagen real e imagen animada, pero cambiando de géneros, aparece *Pollo con ciruelas* (*Poulet aux prunes*, 2011) de Vincent Paronnaud y Marjane Satrapi. A partir de la novela gráfica homónima en blanco y negro de la propia Satrapi, el film intercala la imagen real evocando un cuento lleno de las complejidades de la geopolítica histórica de Oriente Medio con algunas escenas animadas en color, junto al inconfundible estilo de la dibujante. Cambiando de tercio, en el cine estadounidense se puede apreciar la adaptación de la serie de cómics *Scott Pilgrim* (2004-2010), del historietista canadiense Bryan Lee O'Malley, en el film *Scott Pilgrim contra el mundo* (*Scott Pilgrim vs. the World*, 2010) de Edgar Wright, que recurre sabiamente a textualizar audiovisualmente onomatopeyas o recursos gráficos del cómic y el videojuego, en un desplazamiento singular y muy sugestivo.

3.1.4. Adaptación fillosecuencial de una obra gráfica en una cinta de imagen real

La adaptación fillosecuencial de una obra gráfica en una cinta de imagen real se caracteriza porque, aun partiendo de la narrativa gráfica, puede plantear su transferencia argumental en cualquier cinta o pieza audiovisual realizada en imagen real. Suele ser la más usual y convencional de las adaptaciones fillosecuenciales desde una consideración formal, pues toma un cómic o una novela gráfica como un texto fuente y lo usa como un libreto que sigue dependiendo de las intenciones que se asuman a la hora de materializar el relato audiovisual.

Al elaborar estas adaptaciones, se equiparan conceptos precedentes a los procesos de transferencia filmoliterarios, resultando decisiva la adecuación o pertinencia de la adaptación en cuanto a la elección del elenco o de la ambientación, el peso de los detalles y el desarrollo del texto fuente en la narrativa audiovisual, que suelen contar con una preeminencia manifiesta, puesto que está muy presente el diseño y configuración de ciertos personajes, sobre todo en el caso de los superhéroes, que suelen conservar muchos de los atributos físicos y morales de los cómics, características configuradas a lo largo del tiempo que permean así en el imaginario colectivo de un gran número de espectadores a nivel global.

No obstante, al margen de esa nutrida nómina de superhéroes, antes de estos, estuvieron los héroes. Al remontarse al Hollywood de los cincuenta, encontramos una de las más notorias traslaciones fillosecuenciales de imagen real con *El príncipe Valiente* (*Prince Valiant*,

1954) de Henry Hathaway, superproducción de capa y espada en *cinemascope* y *technicolor*, que trasladaba las aventuras del personaje de Valiente, príncipe escandinavo en la corte del Rey Arturo. La serie fue publicada por primera vez en 1937 por el historietista Harold Foster.

En cuanto a los superhéroes, suele ser el caso más paradigmático a la hora de ver adaptados sus relatos gráficos en el audiovisual, todo un género o subgénero en sí mismo que cuenta con la disputa de DC Comics y Marvel entre los lectores por parte de estos dos sellos editoriales estadounidenses. Ambas corporaciones han desarrollado su faceta como empresas productoras, compitiendo también en el cine y desarrollando activamente las sagas de *Superman*, *Batman*, *La Liga de la Justicia* o *Spiderman*, *Iron Man*, *X-Men* y *Los Vengadores*, por citar algunos ejemplos.

Al margen de los títulos de superhéroes, hay que señalar propuestas interesantes que, en su concepción, persiguen no solo adaptar los cómics sino ofrecer, desde estos desplazamientos, relatos que estimulen los procesos de traslación filmosecuencial. Entre esos films, destaca *Dick Tracy* (1990) de Warren Beatty, que es uno de los casos más singulares de las filmografías presentadas. Desde su posición como producción dentro del sistema de estudios, la cinta cuenta con la pretensión de emular a partir de los departamentos de maquillaje, vestuario y las escenografías más *pulp* y más *kitsch* imaginables, la imagen de las portadas y la fisonomía de los personajes de los cómics de *Dick Tracy* creados en 1931 por Chester Gould. Beatty no solo realizó un homenaje al personaje, sino que dirigió un film que resultó incomprendido en su momento y que, retrospectivamente, es realmente interesante en su transitar del *comic book* homónimo al cine, muy distinto de la hibridación animación-imagen real de *Cool World* o *Who Framed Roger Rabbit* (Robert Zemeckis, 1988).

El cine norteamericano, ávido de historias, encontraría un filón en los espacios del cómic de género: de esta manera sobresale *Una historia de violencia* (*A history of Violence*, 2005) de David Cronenberg, que parte de la novela gráfica *Una historia violenta* (*A history of Violence*, 1997), escrita por John Wagner y dibujos de Vincent Locke. La obra de Wagner y Locke es un singular cómic *noir* lleno de intertextos y un relato renovador del género dentro de la narrativa gráfica. La historia sobre el pasado encubierto del protagonista vuelve a escena y sirve de esquema para desarrollar el guion del film, que cuenta con detalles extraídos directamente de la novela, como la fisonomía del rol de Carl Fogarty (Ed Harris), caracterizado con los rasgos del personaje análogo del cómic. En una línea similar, los rincones oscuros y la génesis de un asesino en serie son tratados por el historietista Derf Backderf en su

debut dentro de la novela gráfica. Todo psicópata tiene un pasado, un lugar de origen, una familia y unos amigos o conocidos. el entorno de un psicópata no tiene por qué ser inhóspito o sórdido, tal y como muestra *My friend Dahmer* (2012), que relata en blanco y negro las propias experiencias del autor al lado de su compañero de clase Jeffrey Dahmer. Dahmer se convertiría luego en el asesino en serie conocido como «el canibal de Milwaukee». En la película *Mi amigo Dahmer* (*My friend Dahmer*, 2017), el director Marc Meyers, del mismo modo que Backderf, intenta acercarse a aquello que hace más humano a Dahmer y sus prácticas más extravagantes, anécdotas subrayadas en el film, planteando al final una resolución distinta que la del texto fuente.

Los tránsitos del cómic en el cine europeo van a surtir de propuestas muy diversas, desde las traslaciones fílmicas en imagen real o animación de sagas como *Astérix el Galo*, *Lucky Luke* o *Teniente Blueberry*, a la novela gráfica en blanco y negro *Sordo* (2008) con arte de Rayco Pulido y guion de David Muñoz, ambientada en 1944 con un grupo de maquis, siendo adaptada por la película del mismo título (2019) de Alfonso Cortés-Cavanillas. La historia sobre estos guerrilleros y últimos resistentes contra el franquismo en la postguerra adquiere un tono distinto en el relato audiovisual en color, con una primera parte del metraje planteada como un *western*, algo ajeno al cómic fuente, que después explota en una atmósfera de pesadilla deudora de los films españoles de Guillermo del Toro. Los cambios operacionales en este tipo de adaptaciones se pueden apreciar en la película *La vida de Adèle* (*La Vie d'Adèle*, 2013) de Abdellatif Kechiche, distanciándose frente al sensible e intimista relato de la novela gráfica *El azul es un color cálido* (2010) de Julie Maroh. La adaptación cuenta con numerosas licencias, centrándose en una visión hipersexualizada de Kechiche al mostrar las relaciones de dos jóvenes mujeres. La disparidad entre una obra matricial y su adaptación es frecuente, conllevando dificultades que crecen a la hora de adaptar una novela gráfica. De esta manera, la película de imagen real *La profecía del armadillo* (*La profezia dell'armadillo*, 2018) de Emanuele Scaringi contrasta con el estilo desenfadado de la novela gráfica italiana (2011) del mismo título de Zerocalcare. El cómic en blanco y negro, lleno de elementos autobiográficos, introduce a un enorme armadillo que funciona como la voz de la conciencia del protagonista, atribulado al enterarse de la pérdida de un ser querido. La película está más volcada en orientarse a su potencial público juvenil que a proyectar autoralmente el relato secuencial, reducido a la cita de ese

aparatoso armadillo que parece una versión moderna y estrafalaria del Grillo parlante del *Pinocchio* de Carlo Collodi.

En un registro muy distinto, se puede señalar la adaptación de los *comic books* de *Watchmen* (1986-1987), con guion de Alan Moore y dibujos de Dave Gibbons, una historia de ciencia ficción con una trama densa en torno a la turbulenta política de los años ochenta, muy presente en esta parábola distópica. Un mundo como el ideado por Moore y Gibbons suscitó el interés de varios cineastas, por lo que después de *300*, Zack Snyder la consideró una posibilidad tangible y asumió el reto de trasladar las viñetas al cine, con la oposición de Moore —siempre beligerante en cuestiones vinculadas a la traslación de sus cómics al audiovisual—, y se encargó de proyectar la atmósfera en una cinta de imagen real en la que se tuvo muy presente el diseño de los cómics en una exhaustiva planificación de las secuencias según las viñetas, la ambientación y la selección del elenco en *Watchmen* (2009). El resultado puede ser discutible, pero las intenciones de Snyder son loables, del mismo modo que la secuela televisiva *Watchmen* (2019), que sitúa la historia tres décadas después de los sucesos de la obra gráfica.

Recurriendo de nuevo a uno de los autores más reconocidos del cómic independiente estadounidense, *Wilson* (2017) de Craig Johnson, llevaba a la pantalla grande la hilarante historia original de Daniel Clowes sobre un misántropo que descubre que es padre y decide buscar a su hija. La cinta trasladaba la novela gráfica del mismo nombre (2010) y que era toda una radiografía de la condición humana. Los segmentos secuenciales se integraban linealmente en el film y ofrecían un acercamiento al texto fuente, algo que ocurría en otra obra de Clowes que había sido adaptada al cine con anterioridad. *Ghost World* (2001) de Terry Zwigoff, adaptaba los *comic books* de Clowes del mismo título publicados entre 1993 y 1993; en este caso, el film y los cómics mostraban las disyuntivas de dos jóvenes mujeres al enfrentarse a la transición de la juventud al mundo adulto, plagados de referencias de la cultura popular.

4. CONCLUSIONES

Las tipologías presentadas son propuestas generales con las que ir estableciendo un esquema para poder aplicar a los análisis y sus respectivos elementos, características que intervienen en todo estudio comparatista y pretenden fortalecer este tipo de trabajos por medio de la sistematización planteada.

Al examinar los procesos de traslación filmosecencial se aprecia que en el ámbito de la animación los manuales teóricos para llevar a

cabo una adaptación, literaria o gráfica, no tienen la necesidad de ocuparse de estas. Ese es el caso del volumen *Guionización y desarrollo de la animación* (2006) de Jean Ann Wright, en donde apenas se mencionan los procesos de traslación del texto literario y mucho menos se encuentra alusión alguna a la adaptación de una narración gráfica en una cinta animada. Algo que contrasta con algunos de los textos de introducción al guion más célebres, como las obras escritas por Syd Field o el manual de guion de Linda Seger, cuyo significativo título es *El arte de la adaptación*. Teniendo en cuenta el enorme esfuerzo que supone la elaboración y puesta en marcha de una película animada, desde la escritura del guion a las distintas etapas de producción, resulta llamativo observar cómo en un libro cuyo objetivo es preparar a guionistas especializados en animación se omite algo tan fundamental. Esto nos empuja a pensar en la necesidad de abordar los procesos de adaptación de la narración gráfica al cine, dado que en todo procedimiento de transformación de un texto fuente o de una obra matricial se activan mecanismos de cambio que amplían y ensanchan el espacio del relato, multiplicando la capacidad de narraciones preexistentes a la hora de generar nuevos productos, autónomos e independientes. Por lo anterior, resulta tan estimulante poder aplicar un estudio comparatista para seguir profundizando en aquello que resulta realmente significativo, pues

todas las películas, no sólo las adaptaciones literarias, los remakes y las secuelas están mediatizadas por la intertextualidad y la reescritura [...] «obras derivadas», por ejemplo, obras que «reformulan, transforman o adaptan» algo que existía con anterioridad. Sin embargo, en cierto sentido las adaptaciones ponen de manifiesto lo que es verdadero para todas las obras de arte: el hecho de que todas son «derivadas» en cierto sentido. Así, el estudio de la adaptación tiene un impacto potencial sobre nuestro entendimiento de todas las películas (Stam, 2014: 102).

No obstante, la profusa tendencia de adaptar cómics en textos audiovisuales concita una reflexión que podría tener múltiples puntos de vista, entre las que se encuentra la eclosión de la novela gráfica a nivel global y también el impacto que los cómics asociados a la cultura *mainstream* han tenido y tienen en la cultura popular. Estos dos factores por sí mismos no son los únicos motivos que explican el interés de los creadores audiovisuales en el cómic. Las motivaciones autorales cambian dependiendo de cada uno de los creadores que deciden emprender estas traslaciones y más, si cabe, cuando no nacen de la

estrategia comercial o el franquiciado de una *major* de Hollywood o de los intereses de un sagaz productor para hacerse con los derechos de una obra gráfica cuya recepción y distribución sean apuestas casi seguras en los mercados del cine.

Se puede distinguir, objetivamente, que la materialidad obtenida en las últimas décadas a partir del uso y evolución de la tecnología CGI y las técnicas tridimensionales han favorecido la espectacularización y, además, facilitan los procesos de traslación de las narraciones gráficas más exigentes a nivel logístico, constituyendo un repertorio que en el apartado escenográfico consigue integrar de forma plausible los universos ficcionales de cómics y novelas gráficas de gran potencia visual y escénica.

Al margen de formatos, técnicas o procesos, las artes visuales como el cómic, el cine o los videojuegos plantean una sutil veladura que desdibuja las aplicaciones formales que las herramientas digitales han proporcionado, desplegando un potencial que parece ilimitado y en el que se nutren tanto la historieta como los relatos audiovisuales. En cualquier caso, al ahondar en el concepto de emulación en torno a las traslaciones, la misma se plantea como una pugna, puesto que el término «émulo» se define en su búsqueda por competir e imitar frente a otro y persigue superarlo. En esa línea se puede recurrir a la noción de la remediación, con la que Jay David Bolter y Richard Grusin (2000) plantean la capacidad de cada medio por converger y yuxtaponer con otros medios con los que rivaliza, exponiendo que resulta imposible generar un texto sin que se encuentre mediado por sustratos textuales precedentes. No obstante, la interesante idea de Bolter y Grusin de que los medios rivalicen resulta demasiado agresiva y beligerante, cuando no precaria cuando se plantea un análisis que no caiga de nuevo en el mal endémico de la jerarquización.

Así, cuando se emprende el trabajo comparatista no debería expresarse un planteamiento fundado en la oposición de objetos de estudio, sino como complemento funcional para rastrear las interacciones recíprocas que se generan a partir de un diálogo entre las artes y no una contienda. Conviene aplicarse y no caer en premisas restrictivas, incorporando «un aparataje riguroso para apelar al reconocimiento académico» (Altarriba, 2011: 10), ampliando el espacio de los estudios comparatistas y penetrar en el fecundo y, a veces, enmarañado camino que son los ámbitos de las transferencias de las narraciones gráficas en el medio audiovisual.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AERTSEN, Víctor (2021), «De la línea clara al movimiento perpetuo: realismo y dinamismo en la adaptación cinematográfica de *Las aventuras de Tintín* de Steven Spielberg», *Trasvases entre la literatura y el cine*, 3, págs. 55-78.
- ALTARRIBA, Antonio (2011), «Introducción sobre el origen, evolución, límites y otros debates teóricos en torno a la historieta», *ARBOR: Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 2 (Extra), págs. 9-14, DOI: [10.3989/arbor.2011.2extran2111](https://doi.org/10.3989/arbor.2011.2extran2111)
- BAILE LÓPEZ, Eduard (2020), «En el cómic nadie puede oír tus gritos: a propósito de las adaptaciones del cine al cómic», *Quaderns de cine*, 15, págs. 25-43.
- BOLTER, Jay David y GRUSIN, Richard (2000), *Remediation: Understanding New Media*, Massachusetts, MIT Press.
- BÓRQUEZ, Néstor (2021), «De la novela gráfica al documental: el caso de *María y yo*», *Trasvases entre la literatura y el cine*, 3, págs. 79-100.
- CONSTANDINIDES, Costas (2010), *From Film Adaptation to Post-Celluloid Adaptation: Rethinking the Transition of Popular Narratives and Characters Across Old and New Media*, New York, Continuum.
- FIELD, Syd (1995), *El manual del guionista: ejercicios e instrucciones para escribir un buen guión paso a paso*, Madrid, Plot.
- FREZZA, Gino (2017), *La Máquina del Mito. En el Cine y el Cómic*, Madrid, Ediciones Marmotilla.
- FREZZA, Gino (2020), «STOP AND GO. Dialectiche del Movimento tra fumetto e cinema», *Tebeosfera: Cultura Gráfica*, 15, traducción de Francisco Sáez de Adana [En línea: https://www.tebeosfera.com/documentos/stop_and_go_dialectiche_del_movimiento_tra_fumetto_e_cinema.html Fecha de consulta: 05/02/2021]
- GAUDREAUULT, André y MARION, Philippe (2004), «Transécriture and Narrative Mediativity: The Stakes of Intermediality», en Robert Stam y Alessandra Raengo (eds.), *A Companion to Literature and Film*, Malden, Blackwell Publishing, págs. 58-70.
- GARCÍA-REYES, David (2020), «Reescrituras en *Soldados de Salamina* o las sendas de la memoria: Desplazamientos de la literatura en el cine y en la narración figurativa», *Trasvases entre la literatura y el cine*, 2, págs. 271-291 [En línea: doi.org/10.24310/Trasvaseslc.vi2.9191 Fecha de consulta: 20/03/2021]
- GARCÍA SÁNCHEZ, Sergio (2000), *Sinfonía gráfica: variaciones en las unidades estructurales y narrativas del cómic*, Barcelona, Glénat.

- GÓMEZ ROSADO, Raquel (2010), «La fascinación del pixel», en AA.VV., *Estéticas de la animación*, Madrid, Fundación Luis Seoane/MAIA Ediciones, pp. 209-230.
- MANOVICH, Lev (2001), *The Language of New Media*, Massachusetts, MIT Press.
- MCCLOUD, Scott (1994), *Understanding Comics. The Invisible Art*, New York, Harper Perennial.
- PATINAX, Maurice (1996) «Collectionner les bandes dessinées», en Moliterni, Claude, Mellot, Phillippe y Denni, Michel (eds.), *Les Aventures de la BD*, París, Gallimard, pp. 138-142.
- PONS, Álvaro (2013), «La adaptación de cómics al cine en Francia y EEUU: Del homenaje artístico a la franquicia mercadotécnica», *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 16, págs. 27-34.
- REVERT, Jordi (2016), «Orígenes y fundamentos de la intermedialidad entre cine y cómic: una aproximación para la era digital», *adComunica. Revista Científica de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación*, 11, págs. 145-163 [En línea: <http://dx.doi.org/10.6035/2174-0992.2011.9> Fecha de consulta: 07/04/2021]
- PALACIO, Manuel y DE LA ROSA, Emilio (1983), «Cómic y cine de animación», *Neuróptica: estudios sobre el cómic*, 1, págs. 71-78.
- SÁNCHEZ-NAVARRO, Jordi (2020), *La imaginación tangible. Una historia esencial del cine de animación*, Barcelona, Editorial UOC.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2018), *Historia del Cine: Teorías, estéticas, géneros*, Madrid, Alianza. Tercera Edición.
- SEGER, Linda (1993), *El arte de la adaptación*, Madrid, Rialp.
- SCOTT FITZGERALD, Francis, DEFILIPPIS, Nunzio, WEIR, Christina y CORNELL, Kevin (2009), *El curioso caso de Benjamin Button*, Madrid, Gadir.
- STAM, Robert (2014), *Teoría y práctica de la adaptación*, México, UNAM.
- WRIGHT, Jean Ann (2006), *Guionización y desarrollo de la animación: Desarrollar el guión para su venta*, Andoain, Elsevier/Escuela de Cine y Vídeo.

Fecha de recepción: 27/04/21.

Fecha de aceptación: 12/05/21.

Aproximaciones y diálogos entre las traslaciones gráfica y fílmica de la obra de Roberto Bolaño

Approximations and dialogues between graphic and film translations of the work of Roberto Bolaño

GLORIA SEPÚLVEDA VILLA
Universidad de Concepción (Chile)
gloriasepulveda@udec.cl
ORCID ID: 0000-0003-1688-7315

Resumen: Esta propuesta de lectura busca establecer un diálogo entre las traslaciones fílmica y gráfica de las novelas *Una novelita lumpen* (2002) y *Estrella distante* (1997) de Roberto Bolaño y el film *El futuro* (2013) de Alicia Scherson y *Estrella distante* (2018), novela gráfica de Javier Fernández y Fanny Marín (2018). La investigación establece cómo las narraciones abordan el tratamiento del relato, del mal, de lo femenino y de la política en los procesos de traslación de lo literario a lo cinematográfico y lo historietístico. El ejercicio de reapropiación por parte de los creadores audiovisuales y secuenciales permite a la obra literaria de Bolaño expandir sus significados hacia otras manifestaciones artísticas amplificando las narraciones preexistentes y potenciando públicos más amplios.

Palabras clave: Adaptación fílmica, novela gráfica, mal, política, Roberto Bolaño.

Abstract: This reading proposal seeks to establish a dialogue between the filmic and graphic translations of the novels *Una novelita lumpen* (2002) and *Estrella distante* (1997) by Roberto Bolaño and the film *El futuro* (2013) by Alicia Scherson and *Estrella distante* (2018), a graphic novel by Javier Fernández and Fanny Marín (2018). The research establishes how the narratives address the treatment of story, evil, the feminine and politics in the processes of translation from the literary to the cinematographic and the graphic narrative. The exercise of reappropriation by audiovisual and sequential creators allows Bolaño's literary work to expand its meanings to other artistic manifestations, amplifying pre-existing narratives and empowering wider audiences.

Key words: Film adaptation, graphic novel, evil, politics, Roberto Bolaño.

1. INTRODUCCIÓN

El último capítulo de *La literatura nazi en América* (1996) significó para Roberto Bolaño la oportunidad de dar espacio al desarrollo de uno de los personajes más inquietantes de su narrativa. En “Ramírez Hoffman, el infame” relata el auge y caída del piloto, poeta y asesino que, desde el horror, forja su proyecto poético. Un año más tarde, la editorial Anagrama publicaba *Estrella distante*, en donde Ramírez Hoffman evoluciona en Alberto Ruiz-Tagle, alias Carlos Wieder, poeta autodidacta e infiltrado fascista en talleres de poesía universitarios de la ciudad de Concepción.

En 2002, nuevamente bajo el sello Anagrama, Bolaño publica *Una novelita lumpen*. Meses después muere tras un largo padecimiento por una insuficiencia hepática. De este modo, la *Novelita* se convierte en su última publicación en vida. En la novela, una voz femenina relata la historia; se trata de dos hermanos que descienden a la marginalidad como un viaje ineludible de crecimiento en el que aparecen cuestionamientos a la estructura de una vida que solo es posible en los límites de lo convencionalmente correcto.

La fuerza narrativa y visual de la obra de Roberto Bolaño ha sido captada no sólo por un amplio público lector, sino que también ha interesado a distintos realizadores audiovisuales, directores teatrales y artistas de la historieta que han encontrado en su propuesta un pie forzado para llevar la letra a la pantalla, al escenario¹ o a la narración gráfica. Alicia Scherson estrena *Il futuro* en 2013 basada en *Una novelita lumpen*. Finalmente, la ilustradora Fanny Marín y el guionista Javier Fernández se aventuran con la adaptación gráfica de *Estrella distante* en 2018 bajo la editorial Penguin Random House².

2. CÓMO SE ILUSTRA LA CAÍDA DE UNA ESTRELLA

El origen de *Estrella distante* está vinculado a la poesía y al horror, pues uno de los protagonistas, Alberto Ruíz-Tagle, alias de Carlos Wieder, poeta y asesino, es sin duda un personaje particularísimo dentro del universo narrativo de Bolaño. Javier Fernández declaró en el diario *El País* su admiración por esta, la menos conocida obra del escritor: «Me gustó tanto la obra que queríamos pasar más tiempo en ese universo narrativo. *Estrella distante* podría tener fácilmente más de 400 páginas» (*El País*, 13 julio 2018). Tal como suele ser la dinámica en la producción de las novelas gráficas, se

¹ 2666 es adaptada al teatro por Julien Gosselin en Francia y en Estados Unidos por Robert Falls, ambos en 2016.

² El gigante editorial marca una tendencia en los lanzamientos de muchas de las novelas gráficas basadas en textos hispanoamericanos que editan sus diferentes sellos, algo que se ejemplifica en *Soldados de Salamina*, cuyo interés de convertir la novela de Javier Cercas en «novela gráfica tuvo como intermediario y promotor a Claudio López Lamadrid, editor responsable de la división en español del *holding* editorial» (García-Reyes, 2020: 285).

une a Fernández la ilustradora Fanny Marín, quien aporta la visualidad y la proyección icónica a la historia. En palabras de Jan Baetens: «La novela gráfica literaria toma la forma de una adaptación al igual que se puede adaptar un libro a la pantalla» (2013: 180). De este modo, *Estrella distante* «toma la forma de una versión ilustrada del texto original» (2013: 180) donde la novela gráfica «es una forma de narración visual» (2013: 173).

En *La literatura Nazi en América* (1996) Ramírez Hoffman, protagonista de uno de los relatos, es un poeta autodidacta en el taller de poesía del profesor universitario Juan Cherniakovski. En *Estrella distante*, Bolaño perfila al personaje como Ruiz-Tagle, quien también se trata de un poeta autodidacta que acude al taller de Juan Stein. Es posible advertir en ambos relatos cambios en ciertos momentos del discurso, aunque Bolaño decide conservar pasajes enteros en *Estrella distante*. En cuanto a los integrantes del taller de poesía, el narrador señala: «casi todos estudiábamos en la Facultad de Letras»; «Teníamos entre 17 y 23 años (yo tenía 18)». Las hermanas Garmendia³ estudiaban sociología y psicología y estaba Ruiz-Tagle: «que según dijo en alguna ocasión era autodidacta» (Bolaño, 2013: 14). Pero el narrador señala que Ruiz-Tagle: «No parecía autodidacta», y más adelante agrega: «En una palabra, Ruiz-Tagle era elegante y por ese entonces no parecía que los autodidactas chilenos, siempre entre el manicomio y la desesperación, fueran elegantes» (Bolaño, 2013: 14).

Para entender esta idea de elegancia y cómo Ruiz-Tagle cuida su «imagen» recurro a lo que Jean Baudrillard propone en *El crimen perfecto* respecto de la sofisticación de la imagen de uno mismo: «Entregados a nuestra propia imagen, a nuestra identidad, a nuestro look, convertidos en nuestro propio objeto de atenciones, de deseo y de sufrimiento, nos hemos vuelto indiferentes a todo el resto» (1996: 177). La misteriosa elegancia de Ruiz-Tagle, que el narrador percibe de forma instantánea, oculta un sino lúgubre y horroroso que encontrará su implosión en manifestaciones como la poesía, la fotografía y el cine.

En la novela gráfica, el protagonista sueña que naufraga junto a Carlos Wieder y en ese momento comprende que su historia está íntimamente ligada a la historia de Chile. En la novela gráfica leemos: «pero no como espejo y explosión de otras historias, sino como espejo y explosión de sí misma» (Fernández y Marín, 2018: 8). Los adaptadores instalaron al autor, es decir, al *alter ego* de Bolaño, como el narrador protagonista que sigue, más o menos, el hilo narrativo del primer episodio situado en Concepción,

³ En *Ramírez Hoffman, el infame* las hermanas se llaman María y Magdalena Venegas. El cambio de nombre en *Estrella distante* a Verónica y Angélica Garmendia parece guardar un guiño al apellido del primer rector de la Universidad de Concepción, Enrique Molina Garmendía, educador y filósofo chileno cuyo papel es fundamental en la descentralización de la educación universitaria en Chile lo que le valió los grados de Rector Fundador, Emérito y Vitalicio de la casa de estudios convertida en el escenario de los talleres de poesía de Juan Stein y Diego Soto.

alrededor de 1970-71, cuando los jóvenes de diversas carreras concurren a los talleres de poesía de Juan Stein y Diego Soto.

Chile tiene a su haber cientos de ilustradores cuyos dibujos aparecían principalmente en la prensa y portadas de libros. La ilustración se afianzará en los medios a partir de la segunda mitad del siglo XX, aunque sus orígenes se remontan a *La Aurora de Chile*, primer periódico nacional fundando en 1812. Décadas más tarde aparecen las historietas por entrega *Mampato* (1968), ilustrado por Oskar y Themo Lobos y *Condorito* (1949), ilustrado por Pepo. En 2007, Gonzalo Martínez adapta bajo el sello Alfaguara la novela de Alberto Fuguet, *Road History*, bajo el mismo título, que abrirá paso en Chile a la novela gráfica como tal.

En 2009 el ilustrador Claudio Romo y el escritor Alexis Figueroa publican en LOM *Informe Tunguska*, que aborda la ciencia ficción desde una perspectiva política de un lugar de Chile en una dimensión paralela. Luego vendrá *Quique Hache, detective*, adaptada por Gonzalo Martínez en 2009 a partir de la novela juvenil de Sergio Gómez publicada en 1999. En 2015 el guionista Christian Morales y el ilustrador Luis Beto Martínez adaptan un clásico de la narrativa chilena, *Hijo de Ladrón* (1951) de Manuel Rojas. La complejidad narrativa de la novela sin duda debió significar un desafío para sus gestores, que optan por el blanco y negro para el apartado gráfico y donde el personaje de Aniceto Hevia toma los rasgos físicos del mismo Manuel Rojas.

Otra novela gráfica, *Líneas de fuga* (Toro y Gutiérrez, 2013), toma elementos de las novelas *Los túneles morados* (1961) y *Ciudad Brumosa* (1951) de Daniel Belmar y *Vidas ejemplares* (1990) de Sergio Gómez, entre otras obras narrativas y líricas. Roberto Bolaño aparece como personaje onírico en una *loop* del protagonista, un muchacho atrapado en un existencialismo decadente en una ciudad al sur del mundo. En ambos casos, tanto en *Estrella distante* como en *Líneas de fuga*, la inclusión del autor real en el relato parece generar un impacto visual que insta a significar mucho en lo narrativo puesto que el guionista se apropia de una «lectura» de los textos fuente que no tiene por qué ser aceptada por un autor que no tiene voz para cuestionar su inclusión. Para aclarar este punto, recorro a las palabras del actor chileno Alfredo Castro que, en una entrevista concedida el 24 junio de 2020 al medio *El Desconcierto*⁴, a propósito del estreno de la traslación cinematográfica de Rodrigo Sepúlveda (2020) de la novela *Tengo miedo torero* (2001) de Pedro Lemebel, Castro aclara que la protagonista, la loca del Frente, que él interpreta en el film, no es, por ningún motivo, Lemebel. Otro ejemplo es el tratamiento de Roberto Bolaño como personaje en la novela *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas, sustituido en su posterior traslación fílmica y recuperado como personaje clave en la novela gráfica (García Reyes, 2020). Bolaño aceptó el pacto ficcional en la incorporación de sí mismo en una obra, en virtud de su contacto con Cercas

⁴ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=n8ABKp9Tucc&t=1s>

y el reconocimiento del «hibridaje» (García Reyes, 2020: 277) en la propuesta narrativa del autor español.

Como sabemos, la novela gráfica derivó de la historieta⁵, que tuvo gran popularidad en los lectores de periódicos. Es original de Estados Unidos y se conoce como *graphic novel* (Barrero, 2013), que deriva de la historieta, la novela por entregas y el *comic book*. De este modo, la novela gráfica se direccionó en alcanzar y promover otras concepciones de creación:

Autores como Winsor Mcay, Frank King, George Herriman y otros fueron los responsables de hallazgos estéticos que iniciaron una apertura de lo que en su momento pudo ser considerado una forma de entretenimiento plenamente legitimado por la cultura de masas para situarlo en la órbita de un lenguaje experimental que aspiraba silenciosamente llegado desde otras ópticas (Trabado, 2013: 12).

En ese sentido, la traslación de la obra narrativa a lo gráfico supone una apuesta del guionista Fernández y la ilustradora Marín que, en un trabajo colaborativo, crean y/o reinventan un código textual que genera un nuevo código que invita al lector a pactar un acuerdo de experiencia estético-visual y narrativa, porque «la narrativa gráfica ofrece la posibilidad de quebrar los moldes formales y operar [...] desde afuera evadiéndose, quizá por primera vez, de los rigores del espacio» (Trabado, 2013: 13). Baetens agrega que en el campo de la novela gráfica se «acentúa el valor añadido de la colaboración creativa, en la que lo visual y lo textual interactúan de una forma abierta y no jerárquica» (2013: 174). En ese sentido, en la traslación de *Estrella distante* a una novela gráfica surge un subgénero por «la colaboración⁶ entre un artista gráfico y un guionista con un trasfondo literario» (Baetens, 2013). La crítica en torno a las novelas gráficas puede ser negativa o positiva, la primera aborda los defectos de la misma, y en la segunda «subraya las cualidades específicas y las posibilidades del género» (Baetens, 2013: 171). En este último sentido, me interesa analizar los recursos visuales propuestos por la traslación visual de Fanny Marín en la obra de Bolaño y el tratamiento del relato por Javier Fernández.

La *Estrella Distante* de Fernández y Marín (2018) está presentada en blanco y negro y tiene una extensión de 191 páginas, bajo el sello de la editorial Random Comic. Esta edición conserva la dedicatoria a Victoria Ávalos y a Lautaro Bolaño, la madre y el hijo del escritor, en tanto que

⁵ Los orígenes de la historieta datan de la invención de la imprenta (siglo VIII en Oriente; siglo XV en Europa), pero cuyos antecedentes viajan en el tiempo hasta épocas remotas como el arte rupestre (35.000 A. C), los jeroglíficos (siglo IV) y los códices mayas (siglo XI).

⁶ Un ejemplo de colaboración entre artista visual y guionista son los trabajos del ilustrador Claudio Romo y el escritor Alexis Figueroa, entre los títulos que han publicado cuentan *Fragmentos de una biblioteca transparente I* (2008) – *II* (2018), *Informe Tunguska* (2009) y en colaboración con otros ilustradores y con guion de Figueroa, *Lota: La huelga larga del carbón* (2015) y *Herbolaria Memorabile* (Logosedizioni, 2021).

Fernández y Marín incluyen una a Lourdes Domenech y a Josefina González entre sus agradecimientos. Es curioso que al ser una adaptación del texto fuente, toman a Bolaño como un autor más de la novela gráfica. Se puede especular con varios escenarios, por un lado, la imposición editorial con un marcado sentido comercial, pero en el asunto de las dedicatorias es como si los dos autores de la historieta no quisieran desprenderse de la tutela de Bolaño ni en los agradecimientos.

Cabe destacar la curatoría de las ilustraciones que presentan a la ciudad de Concepción, principal localidad del centro sur de Chile, en el primer tramo del relato, que corresponde a los primeros años de la década de los setenta. En esas viñetas se aprecia a los personajes en lugares como las calles Diagonal y Tucapel, con el edificio del mismo nombre al costado, y se advierte también otro tramo entre los viales O'Higgins y Aníbal Pinto, el conocido frontis de la Universidad de Concepción y el célebre mural pictórico *Presencia de América Latina* (1964-1965) del pintor mexicano Jorge González Camarena. Lugares e imágenes aún icónicas en la actualidad de «la llamada capital del Sur» (Bolaño, 2015: 13). Esto es importante, en la medida que la novela gráfica está producida por un equipo radicado en otro continente y que, probablemente, no ha visitado la ciudad. El trabajo de rastreo urbano resulta significativo cuando el narrador se refiere a esos espacios del sur de Chile como «(lugares más mentales que físicos)» (Bolaño, 2015: 16). Sirviéndose de la búsqueda digital al carecer del conocimiento penquista, hay creadores que se atreven a desplegar un espacio real que ignoran o conocen de forma muy superficial. En cierto modo es el poder de la ficción, pues el mismo Bolaño no detalla ni dispone una descripción de Concepción que al lector le permita hacerse una idea de lo que es la trama y la piel de una ciudad que ofrece aún más en los espacios que esconde, que en aquello que muestra.

Del mismo modo que en la novela original, el objetivo amoroso de los personajes circula en torno a las gemelas Garmendia, que en la novela son retratadas «altas, de piel morena y pelo negro muy largo» (Bolaño, 2015: 15). En la adaptación, optan por presentarlas con el cabello negro y rizado. Ambos relatos coinciden en que sólo Juan Stein y Ruiz-Tagle eran capaces de distinguirlas. En esta parte, la adaptación gráfica ilustra la visita de Bibiano al departamento vacío de Ruiz-Tagle, y a este, luego, en el taller de Diego Soto, donde una de las chicas, Marta Posadas, logra desentrañar con suspicacia la *otra identidad* de Ruiz-Tagle, el autodidacta. El episodio concluye con unas viñetas de Ruiz-Tagle y Stein, quien le comenta que sus poemas parecen escritos por otra persona, a lo que el otro responde, igual que en el texto literario: «estoy buscando» (Bolaño, 2015: 21).

Por otro lado, Fernández y Marín optimizan el relato que sigue un hilo conductor de la historia central, puesto que pese a la brevedad de la novela contiene muchas historias, dispuestas como muñecas rusas, entre la narración medular, o bien pasajes narrativos que no son considerados en la novela gráfica. Al optar por esta selección, se prescinde del capítulo cuatro

en la novela gráfica en el que el narrador intenta reconstruir la historia de Juan Stein y rememora la fotografía de su tío Cherniakovski, general soviético y líder del ejército ruso durante la Segunda Guerra Mundial. A los talleristas no les agrada la foto y Stein decía que la cambiaría por una del poeta William Carlos Williams, de cuya autenticidad todos dudaban: «De todas maneras la llamaba «la foto del doctor Williams» y no se deshacía de ella» (Bolaño, 2015: 64).

Dos tópicos atraviesan la narración de *Estrella Distante*. Crimen y correspondencia articulan el relato en base al misterio, la muerte y la buena voluntad de un amigo. Bibiano O’Ryan es el personaje que reconstruye, epistolaramente, una memoria que el narrador complementa desde otro punto del globo.

3. LAS FORMAS DEL FASCISMO EN LA POESÍA CIVIL

Estrella Distante de Bolaño está cruzada por una idea central que permanece oculta. Partiendo de la obra de Roberto Arlt, Ricardo Piglia señala que «hay grandes tensiones secretas que se hacen visibles y aparecen con nitidez los puntos de fuga del imaginario social» (2001: 39). Es así cómo, en ambos relatos, el gráfico y el literario, el lector cae en la cuenta del secreto que cruza la historia central, aquello que alerta a Belano, a O’Ryan y a Martita, el secreto que se desliza en el apartamento vacío de Ruiz-Tagle, que no es otro que la sombra en la casa de las gemelas en Nacimiento. Piglia plantea que «la literatura trabaja con los límites del lenguaje, es un arte de lo implícito» (2001: 54). En la novela gráfica, la metamorfosis de Ruiz-Tagle en Wieder, también maneja el secreto y lo implícito, en tanto que ilustra al personaje sin rasgos definidos, entre sombras y fragmentado para luego ir revelándose como un siniestro poeta, acróbata del cielo, como un fotógrafo del miedo y, finalmente, como un atroz asesino.

Los personajes femeninos de los talleres de poesía, las gemelas (Verónica y Angélica), Marta Posadas y Carmen Villagrán son las únicas que entablan relaciones con Ruiz-Tagle, desde las variaciones de la amistad, el amor, el miedo y el horror. Marta le pide a Bibiano que no incluya a Ruiz-Tagle en la antología que prepara, ella comenta que revolucionará la poesía: «se sonrió como si estuviera en posesión de un gran secreto» (Bolaño, 2015: 24). En la novela gráfica leemos: «Entre los hombres, Ruiz-Tagle no hizo amigos. Nadie parecía importarle en lo más mínimo» y una ilustración de Fanny Marín que muestra al personaje de espaldas presentándolo con un aura misteriosa que manifiesta lo implícito que explotará en las partes que siguen en el relato: «Unas horas después Alberto Ruiz-Tagle, aunque ya debería empezar a llamarle Carlos Wieder, se levanta» (2015: 31). En la novela gráfica, la transformación de Ruiz-Tagle se cierra con la luna llena alumbrando la casa de las gemelas: «Entra la noche, sale la noche. Efectiva y veloz» (Fernadéz y Marín, 2018: 39). Y los restos de una de ellas que son la prueba de que «Wieder es un hombre y no un dios» (2015: 33). Porque

Carlos Wieder, remedo de poeta y fotógrafo, es fundamentalmente, un cruel feminicida.

En la novela y en la versión gráfica, Wieder se transforma en una «estrella» de la poesía civil. Aparece de forma espectacular cuando sus mensajes aéreos captan la atención de la prensa y las cámaras se encienden frente a él, tal como es representado en la versión gráfica, otra vez de espaldas, sosteniendo un cigarrillo y declarando: «El mayor peligro fue el silencio. El silencio es como la lepra. El silencio es como el comunismo» (Fernández y Marín, 2018: 57). Como afirma Simunovic, Wieder personifica el afán fascista declarado por miles de personas en agudos momentos de la historia, guerras mundiales, dictaduras latinoamericanas y toda forma de imposición ideológica a los pueblos: «El personaje se inspira en la configuración arquetípica del nazismo como búsqueda fundamentalista de la pureza, más allá de un humanismo decadente y romántico» (Simunovic, 2006: 15). El epígrafe que abre el relato, «Qué estrella cae sin que nadie la mire», cita de William Faulkner, nos remite al pensamiento de Guy Debord, quien en *La sociedad del espectáculo* propone que «la condición de estrella del espectáculo es la especialización de la *vivencia aparente*» (Debord, 2015: 64). Debord afirma que el espectáculo promueve la *banalización* que «domina mundialmente la sociedad moderna» (*Ibid.*). Si hablamos de banalización, no podemos evitar vincularlo al trabajo de Hanna Arendt, quien en su ensayo *Eichmann en Jerusalem* (1963) dio cuenta de las estrategias del totalitarismo y de la banalización del mal. De este modo, y como ejemplo, la propaganda nazi involucraba enormes dosis de espectáculo y, consiguientemente, de banalización.

En otro momento de la novela de Bolaño, el fascismo aparece no de la mano de Wieder, sino con el grupo de neonazis⁷ con los que Diego Soto, ya exiliado en París, se ve envuelto en un incidente, donde el grupo de fascistas golpea a una mujer vagabunda en la estación de tren de Perpignan: «Como el turista que Soto siempre fue desde dejó Concepción» (Bolaño, 2015: 79). En la novela gráfica, una viñeta advierte al lector de lo que sucederá con el profesor chileno; restos de sangre, un zapato y cartillas con números junto a los objetos describen escuetamente la escena de un crimen. El narrador se entera del suceso por «una carta de Bibiano, muy extensa, casi como el informe de un detective, la última que recibí de él» (2015: 80).

Después de ese episodio, en la novela gráfica aparece la historia de Lorenzo como una *matrioska* bolañiana en forma de relato dentro del relato. La trama de Lorenzo se explicita como un inserto ilustrado mediante otra técnica, con un dibujo infantilizado, que es un hábil y acertado recurso en la

⁷ El neofascismo es un tema recurrente en la obra de Roberto Bolaño. Como veremos en *La novelita lumpen* y en la traslación cinematográfica de *El futuro*, aparece en el grupo que grita «fascismo o barbarie» que a su vez remite a la obra de Domingo Faustino Sarmiento, *Civilización y barbarie en las pampas argentinas* (1845). En la obra de Bolaño son hordas animalizadas que carecen de empatía.

narración secuencial. En ella se incluye una viñeta que alude a un efecto *mise en abyme*⁸, porque vemos a Belano recostado en una camilla de hospital: «Una vez cuando estaba en el hospital con el hígado destrozado, lo vi por televisión. Hacía muy bien su papel» (Fernández y Marín, 2018: 122). En la novela gráfica encontramos viñetas que aluden al papel del escritor, también escritor dentro del relato, lo que puede ser considerado como un efecto *mise en abyme* donde el escritor cuenta una historia al tiempo que la escribe en el mismo relato. Y así también aparece en la novela gráfica.

Sobre la poesía civil-espectacular de Wieder, esta se construye en base a textos latinos del libro del Génesis del Antiguo Testamento, específicamente el momento de la creación, el paso de las tinieblas a la luz. En la novela gráfica, el capítulo que ilustra el ascenso de Wieder se titula «Aprendices el fuego», un guiño a la novela de Bolaño que titula una exhibición del piloto de esa forma. Sus apariciones no solo están respaldadas por el ejército, sino también por un crítico literario con tribuna en un medio importante, que sostiene que el público se encuentra «ante el gran poeta de los nuevos tiempos» (Bolaño, 2015: 45) en voz de Ibacache, que bien puede leerse como el crítico literario Ignacio Valente, seudónimo del religioso chileno José Miguel Ibáñez Langlois.

En la novela gráfica se incluyen las divagaciones lingüísticas en torno a Wieder, sus acepciones gramaticales y semánticas. Los personajes, frente a un enigma, comienzan el proceso de investigación que desemboca en el relato mismo por medio de las cartas de Bibiano y la escritura de Belano. El punto de inflexión ocurre en la exposición fotográfica de Wieder, en que ciertas personas, entre ellas «un viejo poeta de derechas que había sido un vanguardista que tras el Golpe de Estado parecía haber recuperado los ímpetus de juventud»⁹ (Bolaño, 2015: 87-88). Esa medianoche el poeta y asesino fascista haría público *el nuevo arte*. Y la primera reacción de quien entra a la habitación y observa las fotografías es una mujer, Tatiana Von Beck, que al salir vomita. En la novela gráfica aparecen los Servicios de Inteligencia y requisan las fotografías ante la actitud férrea de Wieder, al que vemos, de nuevo representado entre sombras y reflejos: «En su última

⁸ Lucien Dallenbach (1991) señala en *El relato especular* que el término *mise en abyme* proviene de André Gide (1891): «El hecho de que una obra de arte aparezca así trasladada, a escala de los personajes, el propio sujeto de esta obra» (*apud*. Dallenbach, 1991: 15). Dallenbach (1991: 15-16) agrega puntos de referencia para determinar que la *mise en abyme*, a grandes rasgos, «es un órgano por el que la obra se vuelve sobre sí misma; resalta la inteligibilidad y la estructura formal de la obra; constituye una realidad estructural que no es exclusiva ni del relato literatura ni de la literatura en sí».

⁹ Bolaño juega aquí con la ambigüedad, y así como Ibacache queda asociado a Ignacio Valente, este poeta de derechas, que en la versión gráfica se multiplica, probablemente alude a Braulio Arenas, integrante del grupo surrealista Mandrágora. Arenas manifestó abiertamente su adhesión a la Junta Militar, obtuvo entre otros galardones, el Premio Nacional de Literatura en 1984.

imagen pública, el teniente Wieder sostuvo un whisky en una mano que no tembló. Miraba la ciudad y la noche» (Fernández y Marín, 2018: 122).

Como afirmó Simunovic (2006), Bolaño perfila en Carlos Wieder la cara del fascismo, pues veremos que, en el relato y en la novela gráfica, cuando aparece el detective Romero ante Belano, le pide leer y analizar una considerable colección de revistas y fanzines: «Todas eran abiertamente racistas y antisemitas» (Fernández y Marín, 2018: 152), en ellas debería encontrar las pistas necesarias para llegar al asesino. En la novela y su adaptación gráfica leemos: «Es un asunto de poesía. Wieder es poeta y usted también. Ergo, para encontrar a un poeta necesito la ayuda de otro poeta» (*Ibid.*).

El décimo y último capítulo de la novela gráfica se titula “Epílogo para monstruos” y corresponde al número 9 en la novela de Bolaño. Después de la visita de Romero a Joanna Silvestre, el círculo va cerrándose en torno al asesino en el capítulo 8 de la novela, al tiempo que el narrador/protagonista siente la enfermedad: «Hacía tiempo que no me sentía tan bien, aunque por dentro estaba ardiendo» (Bolaño, 2015: 137). En este capítulo, el narrador descubre un grupo de escritores parisinos: los monstruos son los discípulos y discípulas de Raoul Delorme, fundador de una secta de *escritores bárbaros* establecida simultáneamente al ensayo revolucionario de mayo de 1968 en París. Delorme lleva a cabo lo que Wieder denominó *poesía civil*. En una viñeta de la novela gráfica leemos: «LA REVOLUCIÓN POR LLEGAR SERÁ DE ALGUNA MANERA LA ABOLICIÓN DE LA LITERATURA» (Fernández y Marín, 2018: 169). Wieder aparece ante el protagonista por medio de la letra, cabe decir, la lectura, tras el lente de la cámara y bajo el nombre de Jules Defoe; en el texto de Bolaño leemos: «La revolución pendiente de la literatura, venía a decir Defoe, será de alguna manera su abolición. Cuando la Poesía la hagan los no-poetas y la lean los no-lectores» (Bolaño, 2015: 143). Son uno cuantos versos los que permiten a Belano reconocer en Defoe a Wieder y los hilos de la *poesía civil*.

En la novela gráfica, en una de las viñetas que ilustra a Romero y Belano, antes que el último ingrese al restaurante donde identificará al exteniente, leemos que el lugar se llama, curiosamente, «El buen fin». En la novela leemos: «mírelo con cuidado y después me dice [...] piense que han pasado más de veinte años» (Bolaño, 2015: 150-151). Como buen detective, Romero tiene razón y nosotros, los lectores, sabemos que el desenlace se acerca. En este punto cabe señalar que Wieder es un ejemplo literario de lo que sucedió con cientos de miembros de las fuerzas armadas chilenas que luego de ser colaboradores del Golpe de Estado y posterior Dictadura en Chile, hicieron sus vidas con la vuelta de la Democracia y muchos de ellos viven tranquilamente. Aunque a veces son reconocidos e imprecados en la calle, se saben seguros porque nunca tendrán un juicio por los crímenes que cometieron y que siguen impunes. Por eso, en la novela, Amalia Maluenda, empleada en la casa de Nacimiento de las Garmendia, resulta tan relevante, porque ella logra llegar a juicio y su relato da cuenta de la historia de terror

que ha vivido Chile. Wieder no asiste al juicio, pues se encuentra a miles de kilómetros viviendo con una identidad falsa.

Muchísimo se ha estudiado la presencia del mal en la obra narrativa de Roberto Bolaño. Como ejemplo, remito a los trabajos de Patricia Espinosa (2006), Alexis Candia (2010), Cristian Montes (2013), Ernesto Abundis y Anna-Lena Glesinki (2020), por nombrar acotadamente algunos de los artículos y tesis que se escriben sobre el tema en la obra del escritor. En *Estrella distante*, el personaje de Carlos Wieder adquiere una enorme carga de maldad en tanto que es un sujeto, aparentemente normal, capaz de llevar a cabo asesinatos sin asomo de cuestionamiento, al tiempo que convierte el mal en arte. En la novela gráfica, cuando aparece Wieder a ojos de Belano, este se presenta fragmentado: la parte superior de una cabeza, una mano sosteniendo un libro, un hombre que se ubica lejos del protagonista. El personaje se irá develando a lo largo de las viñetas, pudiendo los lectores observar a Wieder, o intuir al menos su perfil, y tras él, un cóndor y una bandera chilena: «Tenía una dureza triste irremediable. Parecía dueño de sí mismo, aunque pasara una mala racha. No parecía un poeta. No parecía un asesino de leyenda. Ni un hombre capaz de volar a la Antártica y escribir en el cielo. Ni de lejos» (Fernández y Marín, 2018: 185). Esta viñeta incorpora, como vemos, varios elementos semióticos que demarcan muchas de las características del personaje y su encarnación del fascismo civil.

En el final se observan las figuras de Romero y Belano que aparecen ensombrecidas y la última viñeta nos muestra de nuevo la cita de Faulkner con la que Bolaño abre la novela: «Qué estrella cae sin que nadie la mire» (Fernández y Marín, 2018: 190). En medio de un gran halo de luz, se distingue la sombra de Belano en una ventana e iluminada, la máquina de escribir.

4. FILMAR IL FUTURO DE UNA NOVELITA LUMPEN

Desde planos distintos, la novela gráfica y su lenguaje secuencial plantean un relato visual con un alto componente metafórico que expone las esencias poéticas y las virtudes narrativas del texto fuente. El tratamiento en el cine supone una multiplicación de los artífices y como se verá, la cinta de Alicia Scherson (2013) resulta totalizadora al integrar con gran detalle la estructura del texto matriz en una propuesta que persigue sus propias búsquedas a partir del sustrato matricial que genera la novela de Bolaño.

Tras este repaso a la adaptación gráfica de Fernández y Marín encontramos el trabajo de Alicia Scherson, guionista y cineasta chilena con cuatro películas bajo su dirección y otras ocho colaboraciones como guionista, que consiguió los derechos de *Una novelita lumpen*, gestionados por la agente literaria Carmen Ballcells, proceso anterior al *boom* que la obra de Bolaño desata tras su muerte en 2003. En una entrevista, Scherson declaraba que la novela «tiene lo justo y necesario. Y es tan buena que deja

el resto a la imaginación»¹⁰ (*La Tercera*, 19 de enero, 2013). En efecto, la novela alcanza las 151 páginas en la edición de Anagrama de 2013 y lleva en la portada¹¹ un fotograma de *Il futuro* con la actriz Manuela Martelli¹², que interpreta a Bianca. En la imagen sostiene una botella de leche al tiempo que mira a la cámara. Este cruce entre la obra escrita y su adaptación audiovisual permite abrir la puerta a un análisis que busca responder cuestiones en torno a la figuración de lo femenino en ambas realizaciones, mediado por el hecho de que es Scherson la que asume esa posición desde una propuesta que puede instalarse dentro de un cine feminista que reivindica la posición de la mujer y su fortaleza ante la adversidad. Por ello, intentaremos dar cuenta de un análisis semiótico-textual (José María Paz Gago, 2004) en la medida que el film lo permite, por medio de la exposición y el análisis de *Il futuro* como traslación de *Una novelita lumpen*.

La *Novelita lumpen* está narrada a partir de la voz de su protagonista, Bianca¹³. Así también en la versión cinematográfica, la actriz chilena Manuela Martelli, que ya alcanzaba los treinta años, asume el personaje de una adolescente, que junto a su hermano Tomás, interpretado por Luigi

¹⁰ La frase de Scherson remite, indiscutiblemente, a la propuesta de Wolfgang Iser (1987) sobre la recepción de la obra literaria, en cuanto al texto como pura potencialidad y en su virtualidad posibilita la apropiación del mismo a partir de los «vacíos» que deberá completar el lector.

¹¹ La portada de la Colección Compactos de Anagrama es de color amarillo. La identificación cromática es alusiva a la película de Scherson, que muestra que el auto de los padres de Bianca es de color amarillo, aunque la apariencia del vehículo en el cementerio de coches hace que Bianca insista en que ese no es el automóvil de sus padres. Recuerda el color perfectamente. En efecto, no lo es y al final de la escena la cámara realiza un primer plano de un vehículo amarillo comprimido, meticulosamente inserto, como un rectángulo junto a otros, sin que los hermanos lo vean.

¹² Actriz y directora, su primer protagónico se produce en *Be Happy* (Gonzalo Justiniano, 2003) en el que interpreta a Kathy Mardovich, una niña en un contexto de alta vulnerabilidad: el padre está preso, la madre muere, su hermano homosexual la abandona e inicia una dolorosa peripecia que muestra, tempranamente, los horrores del Sename, la prostitución, la dura vida de miles de niños y niñas. Kathy es una heroína que revierte su destino para alcanzar su libertad.

¹³ Bianca responde a la tradición literaria de personajes que ante un presente crítico se transforman súbitamente en mujeres que revolucionan cánones sociales de comportamiento femenino. Sólo para acotar, refiero a *Juana Lucero* (1912) de Augusto D'Halmar, a *Emma Zunz* (1948) de Jorge Luis Borges (1948) y *Noches sin gloria* (1960) de Erich Rosenrauch. En estos relatos las heroínas son expuestas a situaciones complejas de índole sexual que ponen en discusión los roles femeninos y masculinos ante el abuso y la experiencia del placer como autoconocimiento en la literatura hispanoamericana. Cabe señalar que en 1954 la película argentina *Días de odio*, dirigida por Leopoldo Torre Nilsson, fue la primera adaptación del cuento de Borges. Le sigue una producción franco-española, bajo la dirección de Jacquot Benoit y protagonizada por la actriz Judith Godreche en 1993, que lleva por nombre *Emma Zunz*.

Ciardo, deben sortear las vicisitudes de la orfandad en los suburbios de Roma. Esta novela fue la última publicada en vida por Bolaño y responde a un llamado editorial.

La novela relata la metamorfosis de Bianca y su hermano Tomás, tras la muerte de sus padres en un accidente automovilístico. Sus palabras se abren con un *racconto*: «Ahora soy una madre y también una mujer casada, pero no hace mucho fui una delincuente» (Bolaño, 2014: 13). Bianca narra en primera persona las peripecias que se producen tras de los padres y que en la película se narran con la primera secuencia de un automóvil desplazándose «en una carretera cercana a Nápoles» (*Ibid.*). Esta secuencia recoge la tragedia de manera implícita y Scherson aprovecha la preciosa luz del atardecer en el Mar Tirreno.

La versión cinematográfica contó con variados aportes para su producción y ejecución (García Reyes y Sepúlveda, 2019) y, además, Scherson se aventuró con el guion de la misma, lo que permitió darle un sello autoral propio a la representación visual de la historia, cuyos detalles no pasan desapercibidos para un espectador y lector atento. Paz Gago (2004: 221) señala que entre la literatura y el cine se producen una serie de interferencias; una de ellas es el guion: «texto híbrido de naturaleza lingüística en el que se exhiben todos los recursos cinematográficos [y es] un proceso esencial del proceso transpositivo». Por medio del guion se produce el «trasvase de un sistema esencialmente verbal a un sistema visual-verbal» (*Ibid.*). A esto, Paz Gago agrega que el «*guion adaptado es, pues, un paso intermedio para el caso de la transposición filmica de una novela*» (*Ibid.*).

La novela de Bolaño y la adaptación de Scherson son un homenaje al cine, desde las cintas pornográficas que consume Tomás hasta los clásicos heroicos del cine péplum. Además, la novela y la película homenajean a los videoclubs, establecimientos prácticamente desaparecidos. Se trata, en resumen, de una oda al arte cinematográfico y su apreciación. Algo se subraya cuando Bianca responde al cuestionario de *Donna Moderna* en la novela, en concreto a la pregunta: «Si fueras una película, ¿qué película te gustaría ser?», responde: «Me gustaría ser *Guerra y paz*, con Audrey Hepburn y Henry Fonda. La vi hace poco en la tele» (Bolaño, 2015: 64). Esta referencia de traslación literaria al cine es un signo que evidencia el tratamiento del metarrelato inserto en la novela y en la película puesto que, como sabemos, *Guerra y paz* es una novela de León Tolstoi que en 1956 fue llevada al cine bajo la dirección de King Vidor¹⁴.

Cuando José María Paz Gago (2004) estudia la relación dinámica entre cine y literatura y los diversos aportes teóricos y metodológicos de quienes han contribuido al análisis de los trasvases filmicos literarios, agrega que los estudios tienden a valorar las obras desde un punto de vista subjetivo, desviándose del análisis científico. Por lo anterior, propone que «la novela

¹⁴ Posteriormente, en 1966 la Unión Soviética filmará una versión entregada en cuatro partes con dirección de Serguei Bondarchuk.

y el filme tienen en común dos rasgos definitorios esenciales: la narratividad y la ficcionalidad» (Paz Gago, 2004: 206)¹⁵. En el caso del trasvase que aquí exponemos abordamos una obra literaria que, por medio del guion¹⁶, «cuenta» la historia original con imágenes y sonido. Para contar la historia, la directora y guionista (Scherson) presta atención a una serie de detalles que le permiten configurar el ambiente escenográfico en el que se insertan los personajes. Un ejemplo: cuando Bianca y su hermano retiran lo que ha quedado del auto de sus padres, el encargado le entrega un reloj que, milagrosamente, aún funciona. Este detalle opera como un signo de tiempo cuya característica principal es ir hacia adelante, nunca hacia atrás, característica que, a pesar de la remembranza de las dos narraciones, novela y film, marca la voluntad de Bianca de ir y mirar hacia el futuro. En la misma línea sigue la pregunta de la asistente social que, aparentemente, sigue a los hermanos. Respecto a lo que estudiarán, Tomás responde que informática, a lo que la asistente le dice que es una carrera con «futuro», en tanto que Bianca no lo sabe y está por salir del instituto.

No obstante, los hermanos carecen de toda orientación o tutelas adultas. El suyo es un camino marcado por la experiencia. Otro signo de tiempo viene marcado por el tatuaje de la asistente «*AD ASTRA PER ASPERA*», aforismo latino que se traduce como «a las estrellas por el camino más difícil». En el mismo sentido, resulta esclarecedor el tatuaje del boloñés «*la mia anima non muore in questa spirale*» (García Reyes y Sepúlveda Villa, 2019) cuya traducción estimada al español sería: «mi alma no muere en esta espiral», puesto que, como han probado estudios recientes de astronomía, el movimiento de los astros es en espiral y hacia adelante. Scherson se vale del futuro en tanto signo temporal que recorre la novela y se traslada en la narración cinematográfica, común en ambas narraciones en la peripecia de Bianca y su metamorfosis vital, porque como propuso Ernst Bloch, la esperanza está en el futuro.

La transformación como premisa presenta otros signos que están dados por el manejo de la luz, algo que se evidencia en la novela y que, en la película, se representa en la luminiscencia del cuerpo de Bianca: «Entonces me miré en el espejo y me vi ojerosa, con la piel blanca, como si la luna, que para mí brillaba tanto como el sol, me estuviera afectando» (Bolaño, 2014: 47), alusión a la inversión de la noche en día y las tormentas solares.

¹⁵ El artículo cita los aportes fundamentales de Käte Hamburger (1995), quien en su libro *La lógica de la literatura*, señala que la teoría de la literatura es fenomenológica. Hamburger propone que la lógica de la literatura «*tiene por objeto la relación de la literatura con el sistema general del lenguaje*» (en cursiva en el original, 1995: 10). Hamburger agrega que: «el cine como tal no forma parte del ámbito de las artes figurativas, sino de las literarias» (1995: 149). En este sentido, se abren los estudios en torno a la literatura y sus dinámicas con otros lenguajes, como son los casos que analizamos.

¹⁶ «La configuración del guion incorpora aristas como la visualidad, la planificación, acciones, diálogo, etc.» (Paz Gago, 2004: 222).

Por otro lado, la incorporación de la educación pornográfica parece revelar a la joven un extrañamiento en torno al ejercicio sexual. Ese distanciamiento le permite ejercer el poder en torno al acceso de su intimidad, al parecer un objeto de deseo para el libio y el boloñés. El poder sobre sí mismo se enfrenta al poder de los sistemas en la consigna «fascismo o barbarie» (Bolaño, 2014: 27), que revela implícitamente a la protagonista un conocimiento de las dinámicas del poder en el espacio público y en el ámbito de lo privado. En la novela, los fascistas se movilizan en un vehículo, en tanto que en la película es un grupo a pie; ellos no ven a Bianca, y en la novela la chica no los mira: «Yo miraba las aguas del río y las carátulas de mis películas y trataba de olvidar las pocas cosas que sabía» (*Ibid.*)

El libio y el boloñés, seres marginales que se mueven en el lumpen, traman robar a Maciste, una estrella del cine péplum que está ciega. Les cuentan el plan a los hermanos, pero es Bianca la pieza clave. Entre los réditos que les traería la consecución de su robo, mencionan que sería «el golpe perfecto que nos abriría a los cuatro las puertas de una vida nueva, una casa cerca de la playa, por ejemplo, un restaurante en Tánger, un gimnasio en el norte» (Bolaño, 2014: 79). En un espacio como el romano, tan italiano *per se* y al tiempo cercano a Bolaño, Scherson incorpora algunos guiños a Chile, como la anécdota en relación a los parientes que Bianca no quiere contactar y la casa en el «mar en Chile» que sugiere el boloñés cuando le habla del plan de Maciste. En la película, Bianca habla idiomas, lo que presenta una ventaja respecto al libio y al boloñés, pues no poseen la capacidad de comunicarse en lengua inglesa con la estrella cinematográfica caída en desgracia. Por supuesto, el plan tiene un «*piccolo sacrificio*»¹⁷ que conlleva una prestación sexual de la protagonista. Después del primer encuentro con Maciste, Bianca advierte el comienzo de su transformación: «Estoy cambiando, estoy cambiando» dice al tiempo que camina por la ciudad. En este sentido, resultan fundamentales las palabras del director Fernando Trueba recogidas por Paz Gago cuando afirma que «el cine es Literatura, es un texto que se escribe con imágenes y sonido, rostros y palabras, cuerpos, gestos, emoción y movimiento, luz y silencio sobre un papel hecho de tiempo» (2004: 225).

¹⁷ Bianca comparte con otras heroínas literarias como Emma Zunz (Jorge Luis Borges, 1944) y Lucy (*Noches sin gloria*, Erich Rosenrauch, 1961) el encuentro sexual como un medio para la consecución de conocimiento. Michel Foucault lo explica en *Historia de la sexualidad* (1986) donde la problematización de la misma invita a los seres humanos a un «arte de existencia» (1986: 14), es decir, «modificarse en su ser singular y hacer de su vida una obra que presenta ciertos valores estéticos y responde a ciertos criterios de estilo» (Borges, 1986: 14). De este modo, Emma sabe que el hombre «fue un instrumento» (Borges, 2014: 76) y Lucy utiliza las variaciones musicales para conocerse y gozar de sí: «en cuanto al sexo mismo, prestaba a sus planes un apoyo que dependía de la representación mental que de él se hiciera en el instante de darle los usos acostumbrados» (Rosenrauch, 1961: 53).

El tratamiento de la relación que Bianca entabla con Maciste está tratada desde la memoria de una intimidad que en la película aparece con el masaje que el otrora *Mister Universe* da a la muchacha. La primera noche, él le ofrece un sándwich que ella rechaza, no así la comida que preparan el libio y el boloñés. La noche siguiente, Bianca acepta el bocadillo, abriéndose a compartir y conversar con Maciste. Es más, la directora se permite la licencia de mostrar a Bianca comiendo directamente del racimo las uvas en la cocina de Maciste. Un gesto que puede considerarse exagerado si el otro personaje es ciego, pero los planos y el tratamiento de la luz lo ameritan. En la novela, el lector sabrá que Maciste es en realidad «Giovanni Dellacroce» (Bolaño, 2014: 103), Mister Italia, Mister Europa y Mister Universo, italiano, actor que «a veces había sido el bueno de la película y otras veces, al final, el malo, porque eso es la ley de la vida» (Bolaño, 2014: 103).

En la versión de Scherson se dice que puede ser australiano o inglés y su nombre es «Reg Morris». En la novela y la película transitan diversos imaginarios de la de la cultura pop y el lumpen, cuya acepción original proviene del alemán y refiere al *lumpenproletariat*, la condición que congrega a las capas sociales marginales que no cuentan con recursos económicos, como la protagonista que ante la orfandad ingresa, en un descenso a los infiernos, en la delincuencia y triunfa a pesar de sí misma cuando toma conciencia de que posee «un poder casi sobrenatural, llegué a pensar alguna vez (aunque acto seguido me burlaba de estos pensamientos), que obligaba a callar a seres de común charlatanes [...] sabiendo por qué las cosas están donde están, con un grado de lucidez que ya no he vuelto a poseer» (Bolaño, 2014: 123). La muerte de los padres trastoca a la niña convirtiéndola en una mujer, aparentemente sin escrúpulos, que juega con su destino al involucrarse con Maciste, «pero donde mi destino por primera vez era completamente mío» (Bolaño, 2014: 131).

El tratamiento de la historia filmica incluye escenas que no están narradas en la novela, pero con habilidad la directora y guionista los encaja a su propuesta amplificando temática y estéticamente el texto fuente; un ejemplo de ello es la segunda visita de la asistente social al departamento de los hermanos. El espectador observa que el lugar no está reluciente como antes y se percibe que las relaciones entre el libio, el boloñés y Bianca se tensan porque no hay botín. Cuando la asistente sale de la casa, Bianca observa desde la ventana que la mujer ha sido atropellada por un ciclista, el plano es completo y los papeles que llevaba, signo de la burocracia, se van con el viento. Otro ejemplo es cuando Bianca le confiesa a Maciste que se ha enamorado y él responde: «*Don't be silly*». En el taxi de vuelta a los suburbios de Roma, las silenciosas lágrimas de la chica reflejadas en la ventana dan cuenta de su honda soledad.

Otra escena proyectada por Scherson es el concurso ficticio de fisicoculturismo que resulta un fracaso porque Gigi, a quien entrenaron el libio y el boloñés, supuestamente incluye música considerada «gay» en su

presentación, restándole profesionalismo. Otro ejemplo es la noche que Maciste duerme con dificultad por la fiebre y la muchacha recorre la casa sin éxito buscando la caja fuerte con dinero de Maciste, buscando algo de valor. En una de las habitaciones hay dos cuadros, uno es un retrato de Maciste como Mister Universo y en el otro está vestido con un traje a rayas, sosteniendo un cigarrillo. Un espectador atento verá una perspectiva *mise en abyme* porque detrás de la figura del segundo cuadro, hay un pequeño cuadro que reproduce la primera pintura. De este modo, estos incisos crean un ambiente y desarrollan notablemente los sentidos del relato en la propuesta del film.

La perspectiva en *mise en abyme* también aparece cuando Bianca camina frente al gigante cinematográfico Cinecittá, un complejo que reúne estudios de cine y televisión en los que se han rodado más de 3.000 películas. Federico Fellini se refirió a ella como «la fábrica de los sueños». Allí se filmó *Cleopatra* (Joseph Leo Mankiewicz, 1963), *Quo Vadis?* (Mervyn Leroy, 1951), *Ben Hur* (William Wyler, 1951), entre otras películas. Desde esta perspectiva, Maciste, en su calidad de actor de películas de temas grecolatinos, se convierte en un guiño a la edad dorada del cine, al mismo tiempo que Scherson muestra cómo se filma dentro del film.

5. CONCLUSIONES

Las traslaciones de *Estrella distante* y *Una novelita lumpen* suponen un salto cualitativo de los textos bolañianos a otros soportes y su importancia se cifra en una expansión de los mundos ficcionales del escritor y en la ampliación de los potenciales lectores y espectadores que, a partir de la historieta o el cine, se acercan al universo narrativo del escritor. Tanto la novela gráfica como el film reescriben los relatos por medio de la visualidad ampliando los sentidos de la obra original y articulando nuevos relatos a partir de los textos fuentes del escritor.

Al pensar en la novela gráfica y su evolución desde el cómic, se pone de manifiesto la discusión entre los límites y dinámicas de la literalidad y visualidad, al tiempo que, por medio de la ilustración, da rostro a los personajes de ficción materializando una configuración óptica de los relatos literarios, condicionante que Iser consideraba funesta en la experiencia lectora, pero que cualitativamente nos permite indagar en el valor de la representación y en los dispositivos que se activan en la elaboración de una narración a partir de otra, abriendo la discusión a los sentidos y los significados de la obra que trasvasa.

El largometraje de Scherson permite amplificar estéticamente los escenarios de la novela y desarrolla física y emocionalmente el mundo interior de la protagonista que, como otras heroínas literarias y cinematográficas, realizando una inmersión en el peligro se alza triunfante sobre las dificultades que se le presentan.

En 2014 la cadena de televisión estadounidense HBO emitió la primera temporada de la serie de intriga policial *True detective* con los actores

Matthew McConaughey y Woody Harrelson en los protagónicos. El guionista, Nic Pizzolatto, mencionó en *True detective: Antología de lecturas no obligatorias* (Errata Naturae, 2014) que la novela *2666* influyó en las peripecias de Rust Cohle y Martin Harr, declarándose como un lector voraz del trabajo de Roberto Bolaño. Quienes vieron la serie podrán intuir la influencia de la parte de Fate y los crímenes en la producción audiovisual dirigida por Cary Fukunaga. Años más tarde, el escritor y guionista chileno Simón Soto declaró que basó su trabajo de escritura de la serie para televisión *La frontera* en *True Detective* que a su vez fue inspirada por *2666*: «Dije hay que hacer un *True Detective* en la Araucanía, o tomar ese ADN con este conflicto tan poderoso» (Simón Soto en el suplemento *Culto* del diario *La Tercera*, 21 de junio de 2019).

Como vemos, la obra de Roberto Bolaño posee elementos narrativos visuales muy interesantes y continuará expandiéndose a otros formatos. Los trasvases aquí tratados dan cuenta de las diversas posibilidades del lenguaje narrativo que configura nuevas formas de narrar un texto fuente ampliando la estética del mismo a nuevos soportes mediales. Por lo anterior, resultaría interesante abordar la adaptación teatral de *2666* de Julien Gosselin que dura nada menos que 12 horas y fue estrenada en 2016 en el Festival de Teatro de Aviñón. El mismo año, el director Robert Falls, gracias al aporte monetario del actor Roy Cockrum, llevó a las tablas con la compañía Teatro Goodman de Chicago la novela de Bolaño en un montaje que alcanzó 5 horas de duración. Debido a la complejidad narrativa de la *2666* y sus adaptaciones al teatro, esta investigación se ocupó de las traslaciones de *Estrella Distante* y *Una novelita lumpen* para favorecer el equilibrio del análisis propuesto con la esperanza de abordar, a partir de un acercamiento crítico, las adaptaciones de *2666* en otro artículo en el futuro.

En estas perspectivas de estudio, resulta muy procedente apreciar la obra narrativa de Roberto Bolaño como una fuente privilegiada e inagotable de recursos que se pueden materializar en creaciones visuales y audiovisuales abordadas desde la narración gráfica y el cine tal como han explorado Alicia Scherson, Fanny Marín y Javier Fernández en sus respectivas traslaciones de la obra literaria de Bolaño.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BAETENS, Jan (2013), «Novelas gráficas: ¿literatura sin texto?», en J. M. Trabado (comp.), *La novela gráfica. Poéticas y modelos narrativos*, Madrid, Arco/Libros, págs. 169-187.
- BAUDRILLARD, Jean (1996), *El crimen perfecto*, trad. de Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama.
- BOLAÑO, Roberto (1996), *La literatura nazi en América*, Barcelona, Anagrama.
- BOLAÑO, Roberto (1996), *Estrella distante*, Barcelona, Anagrama.
- BOLAÑO, Roberto (2014), *Una novelita lumpen*, Barcelona, Anagrama.

- BORGES, Jorge Luis (2014), *El Aleph*, Santiago, DeBolsillo.
- CASTRO, Alfredo (2020), #ConversacionesEnCasa con Alfredo Castro. *El Desconcierto*. [En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=n8ABKp9Tucc/> Fecha de consulta 11/10/2020].
- DEBORD, Guy. (2015), *La sociedad del espectáculo*, trad. de José Luis Pardo, Valencia, Pre-Textos.
- DALLENBACH, Lucien (1991), *El relato especular*, trad. de Ramón Buenaventura, Madrid, Visor.
- FOUCAULT, Michel (1986), *Historia de la sexualidad 2. El uso de los placeres*, trad. de Martí Soler, México, Siglo XXI.
- GARCÍA REYES, David (2020), «Reescrituras en *Soldados de Salamina* o *Las sendas de la memoria*: Desplazamientos de la literatura en el cine y en la narración figurativa», *Trasvases entre la literatura y el cine*, 2, págs. 271-291.
- GARCÍA REYES, David y SEPÚLVEDA, Gloria (2019), «De la “novelita” a “*Il futuro*”. Lecturas bolañianas en clave transnacional», *Archivos de la filmoteca*, 0/77, 2019, págs. 177-196.
- GONZÁLEZ, Rodrigo (2013), «El futuro. La triste crónica romana de Alicia Scherson sobre Bolaño. *La Tercera*. [En línea: <http://ibermediadigital.com/ibermedia-television/el-futuro-la-triste-chronica-romana-de-alicia-scherson-sobre-bolano/> Fecha de consulta: 15/11/2020].
- HAMBURGUER, Käte (1995), *La lógica de la literatura*, trad. de José Luis Arántegui, Madrid, Visor.
- ISER, Wolfgang (1987), *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, trad. de Manuel Barbeito, México, Taurus.
- MERINO, Sofía (2018), «Una carta de amor a Roberto Bolaño», *El País*, s. pág. [En línea: https://elpais.com/cultura/2018/07/12/actualidad/1531399744_205465.html Fecha de consulta: 20/11/2020].
- PAZ GAGO, José María (2004), «Propuestas para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones de literatura y cine. El método comparativo semiótico-textual», *Signa*, 3, págs. 199- 232.
- PIGLIA, Ricardo (2006), *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama.
- ROSENRAUCH, Erich (1961), *Noches sin gloria*, Santiago, Editorial Del Pacífico.
- SCHERSON, Alicia (2013), *Il futuro*, prod. Chile, Italia, Alemania, España. 92 min.
- SIMUNOVIC, Horacio (2006), «Estrella distante: Crimen y poesía», *Acta literaria*, 33, págs. 9-25.
- SOTO, Simón (2019), «Un *True Detective* en La Araucanía: así es la serie chilena ambientada en el conflicto mapuche», *La Tercera*, 21 de junio. [En línea: <https://www.latercera.com/culto/2020/06/24/un-true->

Gloria Sepúlveda Villa

[detective-en-la-araucania-asi-es-la-serie-chilena-ambientada-en-el-conflicto-mapuche/](#). Fecha de consulta 01/05/2021].

TRABADO, José Manuel (2013), «La novela gráfica en el laberinto de los formatos del cómic», en J. M. Trabado (comp.), *La novela gráfica. Poéticas y modelos narrativos*, Madrid, Arco/Libros, págs. 11- 61.

Fecha de recepción: 09/02/21.

Fecha de aceptación: 08/05/21.

De la línea clara al movimiento perpetuo: realismo y dinamismo en la adaptación cinematográfica de *Las aventuras de Tintín* de Steven Spielberg

From a Clear Line to a Perpetual Motion: Realism and Dynamism in the Film Adaptation of *The Adventures of Tintin* by Steven Spielberg

VÍCTOR AERTSEN

Universidad Carlos III de Madrid

vaertsen@db.uc3m.es

ORCID ID: 0000-0002-3946-7519

Resumen: *Las aventuras de Tintín* es una de las series más célebres en la historia del cómic. Entre las diversas adaptaciones audiovisuales de la obra de Hergé destaca la película *Las aventuras de Tintín: El secreto del unicornio* (2011), dirigida por Steven Spielberg utilizando tecnología *motion capture*. Este artículo reflexiona sobre algunos de los retos y las soluciones cinematográficas utilizadas por el director estadounidense para adaptar el característico estilo visual y narrativo de Hergé a la gran pantalla. Partiendo de declaraciones de los propios creadores y de teóricos de ambos medios, la investigación analiza el proceso de negociación estilístico emprendido por Spielberg a partir de dos conceptos estéticos claves en ambas obras: realismo y dinamismo.

Palabras clave: adaptación cinematográfica, cómic, realismo, dinamismo, movimiento de cámara, *motion capture*, expresividad.

Abstract: *The Adventures of Tintin* is one of the most famous series in comic history. Among the various audiovisual adaptations of Hergé's work, the film *The Adventures of Tintin: The Secret of the Unicorn* (2011), directed by Steven Spielberg using motion capture technology, stands out. This article reflects on some of the challenges and cinematographic solutions used by the director to adapt Hergé's characteristic visual and narrative style to the big screen. Based on statements of the creators and theorists of both media, the research analyzes the process of stylistic negotiation undertaken by Spielberg in relation to two key aesthetic concepts: realism and dynamism.

Key words: Film adaptation, comic, realism, dynamism, camera movement, motion capture, expressiveness.

1. LAS AVENTURAS DE TINTÍN

Las aventuras de Tintín se ha convertido en una de las series más célebres en la historia del cómic. Creado por el historietista belga Hergé, seudónimo de Georges Prosper Remi, desde que al reportero protagonista se le levantó por primera vez su icónico tupé al acelerar un descapotable en una de las tiras que conformarían el primer álbum de la serie, *Tintín en el país de los Soviets* (1929), iniciaría una carrera perpetua que le llevaría a recorrer todo el globo terráqueo —y la Luna— a lo largo de 23 álbumes y una historia inacabada al morir el autor en 1983.

Publicado originalmente en forma de tira en el semanal juvenil del diario belga *Le Vingtième Siècle*, alcanzó la madurez estilística en *El Loto Azul* (1935), quinto álbum de la serie y punto de inflexión metodológico a partir del cual la obra de Hergé, en palabras de Daniela Dorfman (2020: 223), «pasa de la mirada fugaz y superficial del exotismo, incluso del racismo, a la documentación e investigación que van a cambiar sus propios posicionamientos y el tono y la densidad de la representación».

Las aventuras del joven reportero ganarían especial notoriedad cuando dio el salto al periódico diario *Le Soir* entre 1941 y 1944, época en la que se publican algunas de sus aventuras más conocidas y reconocidas, entre las que se encuentran *El cangrejo de las pinzas de oro* (1941), *El secreto del Unicornio* (1943) y *El tesoro de Rackham el Rojo* (1943). Pero será tras la posguerra cuando la serie se convierta en un fenómeno floreciente, alcanzando el éxito internacional al iniciarse su publicación en varios idiomas extranjeros, empezando por la traducción en 1952 de *El secreto del Unicornio* al castellano, inglés y alemán (Farr, 2001). Desde entonces, la serie se ha traducido a más de 60 lenguas (Grossman, 2011).

El éxito internacional propiciaría múltiples proyectos de adaptación a la pequeña y gran pantalla, tanto en animación como en acción real. El primero llegó en 1947 de la mano de Claude Misonne, *El cangrejo de las pinzas de oro* (*Le crabe aux pinces d'or*), adaptación cinematográfica en blanco y negro del álbum del mismo nombre realizada en *stop-motion*, resultando una película de gran encanto, pero estilísticamente alejada del dinamismo y la expresividad de la obra original.

Entre 1957 y 1962, el estudio belga Belvision Studios recurriría a la animación tradicional para adaptar a la televisión diez de las aventuras de Hergé a lo largo de 103 episodios de cinco minutos de duración bajo el título *Las aventuras de Tintín, por Hergé* (*Les Aventures de Tintin, d'après Hergé*). Dirigida por Ray Goossens y escrita por el artista del cómic belga Greg, la mayoría de las historias de la serie sufrieron cambios significativos respecto a las tramas de los álbumes originales (Lofficier y Lofficier, 2002: 143-144), iniciando una tendencia hacia la adaptación libre del universo tintinesco que se repetiría en películas posteriores.

Es el caso de las primeras adaptaciones en acción real, la francesa *Tintín y el misterio del Toisón de Oro* (*Tintín et le mystère de la toison d'or*, Jean-Jacques Vierne, 1961) y la franco-española *Tintín y el misterio de las naranjas azules*

(*Tintin et les oranges bleues*, Philippe Condroyer, 1964), ambas realizadas a partir de guiones originales de André Barret en colaboración con Rémo Forlani, a los que se sumarían Condroyer y René Goscinny en el segundo título. Si bien el esfuerzo por mimetizar a los actores con el aspecto de los personajes reales resultaría reseñable, el resultado produce una tensión constante entre realidad y artificio difícil de salvar, siendo imposible obviar que uno se encuentra ante actores de carne y hueso disfrazados para la ocasión. Además, como apunta Jordi Revert (2013: 23), en ambos casos «el artificio pretendidamente cómic de las cintas [...] chocaba con la sencillez bidimensional del estilo Hergé, siempre más eficaz y expresivo, dotado de una cinética y una agilidad narrativa que estas no conseguían implantar en sus imágenes».

Al final de la década, Belvision apostaría nuevamente por la animación tradicional para llevar a cabo su primera adaptación cinematográfica de la obra de Hergé, la celebrada *Tintín en el templo del sol* (*Tintin et le temple du soleil*, Eddie Lateste, 1969), que adaptaba con mayor rigor dos álbumes originales, *Las siete bolas de cristal* y *El templo del sol*. Ello no impediría que poco después el mismo estudio realizara una segunda película de animación, *Tintín en el lago de los tiburones* (*Tintin et le Lac aux requins*, Raymond Leblanc, 1972), esta vez a partir de un guion original de Greg.

Finalmente, la adaptación de las aventuras del reportero alcanzaría mayor éxito de crítica y público con la serie animada para televisión *Las aventuras de Tintín* (*Les Aventures de Tintin*), coproducida entre 1991 y 1992 por el estudio francés Ellipse Programme y el canadiense Nelvada. Dirigida por Stéphane Bernasconi, la serie adaptaría 21 de los libros originales a lo largo de 39 capítulos, siguiendo los álbumes originales hasta tal punto que los paneles del original a menudo se trasladaron directamente a la pantalla (Lofficier y Lofficier, 2002).

Este recorrido ayuda a entender el contexto creativo en el que Steven Spielberg desarrollará su proyecto, cuyo planteamiento continúa alguna de las tendencias y busca evitar algunos de los errores cometidos en las adaptaciones previas.

2. LAS AVENTURAS DE SPIELBERG

Spielberg descubrió la existencia de Tintín durante el estreno de *Indiana Jones en busca del arca perdida* (*Raiders of the Lost Ark*, 1981), al comparar recurrentemente la crítica europea su película con las aventuras del reportero belga. Atraído por una saga de cómics que, en sus propias palabras, funcionaban «como una película» (Grossman, 2011), negoció la cesión de los derechos y empezó a trabajar en un primer guion, pero terminaría descartando el proyecto al considerar que no estaban consiguiendo «interpretar a Hergé en un grado que sería aceptable para los furibundos fans globales» de la obra original (Galloway, 2011). Tendrían que pasar dos décadas hasta que el director encontrase en la tecnología de

captura de movimiento (*motion capture*) «el medio en el que [le] gustaría contar la historia» (Grossman, 2011).

Fascinado por el trabajo de Peter Jackson y su equipo de Weta Digital en la trilogía de *El Señor de los Anillos* (*The Lord of the Rings*, 2001-2003), decidió contar con ellos y desarrollar la traslación del universo de Hergé a la gran pantalla mediante esta tecnología. El proyecto originalmente contemplaba la creación de una franquicia que incluiría la adaptación de varios álbumes de la saga en sucesivas películas firmadas por Spielberg y Jackson. Pero, a pesar de los múltiples rumores y las declaraciones de los propios autores sobre su intención de retomarla (Elvy, 2020), hasta el momento el proyecto de adaptación de la obra de Hergé ha consistido únicamente en una película, estrenada en 2011 bajo el título *Las aventuras de Tintín: El secreto del unicornio* (*The Adventures of Tintin: Secret of the Unicorn*).

El grueso del guion de la película, encargado a Edgar Wright, Steven Moffat y Joe Cornish, se inspira en tres álbumes de la saga: *El cangrejo de las pinzas de oro* (novenno álbum de la serie), *El secreto del Unicornio* (undécimo) y *El tesoro de Rackham el Rojo* (duodécimo). Si bien, según el director, su intención era «combinarlos en una especie de estructura en tres actos» (Galloway, 2011), el proceso se realiza tomando grandes licencias respecto a los materiales originales, invirtiendo el orden de las dos primeras historias, añadiendo algunos pasajes de acción que en las obras originales Hergé resolvía con una elipsis o paralipsis y, sobre todo, introduciendo un tercer acto totalmente inventado y cargado de acción en la línea de un *blockbuster* contemporáneo de acción-aventuras.

Con estas licencias, el director buscaría encontrar un punto de equilibrio que permitiera complacer a los fans de toda la vida y, a la vez, crear un producto que apelara a un público más amplio (Bartlett, 2012). Es importante recordar en este sentido que los libros de Hergé «nunca han sido más que una excentricidad eurófila marginal en los Estados Unidos» (O’Hehir, 2011) y, como bien apunta Geraghty (2007: 453),

[...] gran parte del éxito y el atractivo de Spielberg para el público cinematográfico es que ofrece momentos cinematográficos familiares y entretenidos que se basan en sus trabajos anteriores y recuerdan a los espectadores que están viendo una película de Spielberg.

El material original es un importante punto de partida narrativo, estético e incluso publicitario en manos de un director que ha construido buena parte de su filmografía a partir de adaptaciones que le permiten explotar «la viabilidad cultural del material ya probado en el mercado para atraer la atención del público y simplificar la publicidad» (Hunter, 2017: 213). Pero Spielberg no duda en llevarse el universo de Hergé a su terreno para dotarlo de un mayor alcance comercial e imprimir en el mismo su sello personal, ofreciendo una suerte de «versión de Spielberg» que funciona como una «promesa específica de diferencia, así como de calidad» (Hunter, 2017: 213) entre sus propios fans.

Si bien durante la campaña de promoción de la película Spielberg adoptaría «conscientemente una posición de fan para persuadir a los demás de que su obra es auténtica, fiel y consciente del texto original que la inspiró» (Geraghty, 2017: 456), la película está trufada de pequeños guiños tanto para los fans de Tintín como para los del propio director (Grossman, 2011). Y lo que es más importante, a medida que la narración avanza, el universo de Hergé se ve progresivamente contagiado por la espectacularidad narrativa de la saga Indiana Jones, franquicia de aventuras que sin duda marca el horizonte de expectativas de los fans del director e inevitablemente sería tomada como punto de partida para valorar las virtudes y los defectos de la nueva cinta por parte de la crítica (Lyons, 2011)¹.

De este modo, según O'Hehir (2011), el deseo de apelar a un público global lleva a Spielberg a traducir «la visión del mundo ingenua, idealista y distintivamente europea de la era colonial» característica de la obra de Hergé «a un idioma más familiar, básicamente el de Indiana Jones». En cualquier caso, si tanto el universo de Hergé (Dorfman, 2020) como las primeras películas de Indiana Jones (Berlatsky, 2011) han sido criticadas por sus estereotipos raciales y por ofrecer una visión colonialista de los países «exóticos» en los que se desarrollan sus aventuras, la adaptación de Spielberg se presenta como una versión calculadamente vaciada, ya no solo de estereotipos, sino directamente de representaciones racializadas. «En aras de la sensibilidad», según Berlatsky (2011), el director termina ofreciendo «un mundo más monocromático» que «no es racista ni antirracista, sino simplemente soso» desde el punto de vista de las representaciones raciales, evitando cualquier posible controversia para erigirse como un producto fácilmente comercializable a un público global.

En cualquier caso, a pesar de estas licencias, resulta innegable el esfuerzo de Spielberg por buscar soluciones cinematográficas que le permitieran adaptar el característico estilo visual y narrativo de Hergé al medio audiovisual sin perder de vista el referente original (Bartlett, 2012; Nguyen, 2012; Revert, 2013). Con el fin de profundizar en este proceso, en los siguientes apartados se analiza el trabajo de adaptación a partir de dos categorías estéticas claves, realismo y dinamismo, que el propio Hergé y otros autores han traído a colación en múltiples ocasiones al hablar de su obra y que ayudan a entender el compromiso estético alcanzado por Spielberg con la obra original.

¹ Uno de los hitos de la campaña de promoción de la película tendría lugar en la Comic-Con de San Diego de 2011, escenario en el que Spielberg aprovecharía la oportunidad para posicionarse como fan de Hergé a la vez que se celebraba el 30 aniversario de *Indiana Jones en busca del arca perdida* por parte de la amplia comunidad de fans de la saga (Geraghty, 2017).

3. REALISMO

3.1. Tridimensionalidad: de la *ligne claire* al *motion capture*

Considerado el padre de la «línea clara» (*ligne claire*), el estilo del autor belga privilegia la claridad, la expresividad y la uniformidad de la línea, con trazos finos, colores lisos y una sencillez bidimensional que facilitan la legibilidad del dibujo. Para ello, trabaja realizando «calcos sucesivos» (Pierre Sterckx, 1991: 20) sobre sus bocetos, un método que le permite simplificar progresivamente la línea hasta alcanzar unos dibujos cuidadosamente compuestos donde cada objeto, personaje, acción y reacción están claramente delineados y donde el contenido de cada viñeta se articula con precisión con el resto de las imágenes del panel.

Spielberg descartó desde un primer momento la transliteración gráfica de los cómics de Hergé, lo que en un sentido estricto implicaría copiar los dibujos originales y animarlos rellenando los huecos entre las viñetas, como hicieron anteriormente las series de animación. La película iba a rodarse en 3D, por lo que el universo de la misma debía ser tridimensional, y el director estaba decidido a que la obra resultante tuviera el realismo de una película de acción real. De este modo, Spielberg se enfrentó al reto de encontrar un equilibrio entre realismo tridimensional y la iconicidad de los cómics originales, actualizándolos sin perder de vista la referencia original.

Como las adaptaciones previas en acción real habían demostrado, la estilización hacia el cómic de un universo completamente fotorrealista producía una sensación extraña en la obra, introduciendo un artificio difícilmente obviaable por parte del espectador. Según el director, mantener una cierta referencialidad icónica realizando un rodaje con acción real obligaría a un diseño de personaje al estilo de *Dick Tracy* (Warren Beatty, 1990), donde las prótesis hacían que las caras de los actores resultaran prácticamente irreconocibles y excesivamente estilizadas, lo que restaba naturalidad a la obra (Galloway, 2011). «Queremos que las aventuras de Tintín tengan la realidad de una película de acción real», explicaba el director en 2008, pero «sentimos que filmarla en un formato tradicional de acción real simplemente no honraría el aspecto distintivo de los personajes y el mundo que creó Hergé» (Brown, 2008).

Como se ha avanzado, la solución vendría de la mano de Peter Jackson y su equipo de Weta Digital, decantándose Spielberg por la recreación completa del universo diegético mediante CGI y tecnologías de captura de movimiento. Según el propio director: «Nos parecía que la acción real resultaría demasiado estilizada para que una audiencia se identificara con ella. [...] El vestuario parece encajar mejor cuando el medio elegido es digital» (Bettinger, 2011). La tecnología ofrecía las posibilidades expresivas que Spielberg buscaba para reproducir el estilo visual de Hergé a un universo tridimensional. Al usarla, según Peter Jackson, los actores «dan vida a los personajes con toda la destreza e integridad de una actuación en vivo en la que las Imágenes Generadas por Ordenador funcionan a la manera de un maquillaje digital» (Guise, 2011: 14). La actuación de los personajes

funcionará como un boceto original sobre el que, de forma similar al proceso de «calcos sucesivos» de Hergé, los diseñadores irían progresivamente depurando la imagen hasta alcanzar el resultado final deseado.

Escogida la tecnología, quedaba por definir el grado de realismo. Si bien claramente pictórico y en gran medida icónico, Hergé busca en sus viñetas un compromiso entre la sencillez y la claridad de sus imágenes —elementos denotativos que expresen lo esencial, ligera tendencia a la caricatura para dotar de personalidad a los personajes— y la verosimilitud de las mismas, especialmente en el caso de los elementos que rodean a los personajes —objetos, vehículos y paisajes dibujados con sencillez, pero con realismo—. Con sus fondos, el dibujante belga buscaba introducir «un toque de veracidad suplementaria» (Hergé, 1991: 14) en sus imágenes, para lo que recurre, junto a sus colaboradores, a fotografías, revistas especializadas e incluso viajes de estudio. Basta revisar las viñetas de las primeras páginas del cómic original de *El secreto del Unicornio* (Hergé, 1990b) para comprobar el grado de detalle que alcanzan los fondos de la escena del mercadillo.

Eta verosimilitud de los entornos no ha pasado desapercibida a los teóricos de la novela gráfica, que encuentran en ella un recurso esencial en el planteamiento estético del autor. Según McCloud (1993: 42-43), el estilo visual de Hergé «combina personajes muy icónicos con fondos inusualmente realistas», una combinación que «permite a los lectores enmascararse en el personaje y adentrarse de forma segura en un mundo sensualmente estimulante». Por su parte, Matthew Screech (2005: 28) señala que a través del carácter mimético del «realismo Hergeliano», el autor «hacia plausible la historia: creaba la ilusión de que el triunfo del héroe ocurría en el mundo real». Aun así, el historietista belga tenía siempre mucho cuidado, en sus propias palabras, de «no recargar el dibujo ni saturarlo con detalles superfluos», buscando a la vez «hacer el máximo de simplificaciones y guardar el máximo de fidelidad al estilo general» (Hergé, 1991: 14).

Por otro lado, en las novelas gráficas las características del medio facilitan el proceso de simplificación de los fondos al permitir que los dibujantes jueguen con las dimensiones de los marcos de cada viñeta para limitar el encuadre de las mismas y que buena parte de ellos se vean ocultados tras los bocadillos en los que se insertan los diálogos. Esta flexibilidad o elasticidad del marco en el cómic pone de relieve, según Groensteen (2013: 40), «la rigidez del aparato cinematográfico, que está prácticamente condenado a dotar a la imagen proyectada de una forma fija y constante». La necesidad de exhibir con mayor profusión los fondos en los que se mueven los personajes dificultaría que se pudiera llevar a cabo un trabajo de simplificación similar al de Hergé, dando una mayor presencia y un mayor peso al entorno de los personajes en las composiciones.

Para alcanzar el grado buscado tanto de realismo como de fidelidad al original, el equipo de Weta trabajó más de tres años para diseñar el mundo de Tintín, «no solo mirando lo que dibujó Hergé», según Peter Jackson,

«sino rastreando las influencias del mundo real que usó en su proceso de diseño» (Guise, 2011: 14). A través de esta riqueza de detalles, los espacios no solo cumplen la función de caracterizar a los personajes que los habitan –el piso de Tintín, el camarote de Haddock, la mansión de Sakharine–, sino también, en palabras de Frank Victoria, diseñador de Weta Workshop, la de «crear un ambiente más interesante para el desarrollo de la acción» (Guise, 2011: 107).

Para evitar contrastes de diseño entre personajes y fondo, la omnipresencia de unos fondos realistas forzaría que el diseño de los personajes también tendiera hacia el realismo. Se podría argumentar que, en el marco del compromiso entre realidad e iconicidad antes mencionado, si Hergé acercaba el estilo de dibujo de sus fondos a la iconicidad de sus personajes, que por su peso visual en la viñeta funcionan como punto de referencia, en el caso de la adaptación cinematográfica Spielberg se vería en la necesidad de buscar este equilibrio acercando el diseño de los personajes al realismo de sus fondos.

El principal reto en el diseño de personajes era conseguir que fueran reconocibles como los personajes de Hergé y, a la vez, cuerpos tridimensionales que se mueven en un entorno realista. En palabras de Joe Letteri, supervisor de efectos visuales de la película, «tenía que parecer real, pero tenía que mirar hacia atrás a lo que habías visto en la página» (Giardina, 2011). Matt Aitken (Frei, 2011), otro de los supervisores de efectos visuales, lo explica de la siguiente manera:

Desde el principio queríamos honrar el diseño que Hergé creó para sus personajes, ese *look* característico. Pero nuestros personajes también tenían que existir de manera creíble en el mundo que estábamos creando para ellos: un mundo muy detallado de realidad idealizada. Usamos rasgos faciales exagerados y las proporciones de los personajes de los cómics con sus cabezas y manos de gran tamaño para llevar la apariencia de los personajes de Hergé al mundo de la película. Pero hicimos que los detalles de los personajes fueran naturales: las texturas de su piel, la forma en que se movían sus rostros cuando hablaban y especialmente sus ojos están mucho más cerca de los humanos reales que de su forma en general.

Si bien este proceder es susceptible de producir un efecto de «disonancia visual» en los espectadores dada «la disparidad de la forma de la caricatura y el detalle de la superficie» (Carter, 2019: 5), cabe argumentar que la búsqueda de la combinación en general armónica entre estos dos regímenes estéticos está en consonancia con el planteamiento original de Hergé de combinar licencias icónicas en el dibujo de los personajes y tendencias realistas en el entorno (McCloud, 1993: 42-43).

Spielberg hace explícito este reto en la escena que abre la película. Un caricaturista callejero que guarda un parecido más que razonable con Hergé se encuentra retratando a un personaje que se presenta de espaldas al espectador, aunque no es difícil intuir que se trata del intrépido reportero.

A sus pies se encuentra Milú, al que la cámara sigue en una breve digresión por el mercadillo para introducir al espectador algunos elementos dramáticos y exhibir por primera vez los ricos detalles del universo digital construido. No será hasta el momento en que el retratista entregue su obra terminada y el espectador se encuentre ante un retrato del Tintín bidimensional de los cómics cuando el Tintín tridimensional se gire y desvele por primera vez su rostro, demandando la valoración comparativa entre retrato y «original».

Además del obvio homenaje por parte de Spielberg, es posible interpretar el gesto como una forma de apuntar hacia «la autoconciencia del conflicto que se impone al conferir relieve dimensional a la obra gráfica» (Jordi Revert, 2013: 72) e incluso una sugerencia irónica a que «los cómics podrían ser una adaptación de los eventos de la película», apuntando en este sentido a que, quizás, «la película es más “real” que los libros» (Barlett, 2012: 12). Pero sin lugar a dudas, la escena actúa como una invitación a transitar desde la acostumbrada imagen icónica del personaje a su nuevo aspecto tridimensional, que acompañará al espectador de aquí en adelante. Una imagen más realista de lo usual, pero en consonancia con un entorno de «realidad idealizada» colmado de detalles y por el que el director ha paseado previamente la mirada del espectador, con cierto regusto exhibicionista, mientras seguía a Milú por el mercadillo.

3.2. Expresividad: del símbolo convencional al gesto visual

En la escena del caricaturista, la extensa expresión de satisfacción que esboza Tintín al mostrar su retrato bidimensional contrasta significativamente en su desarrollo con la sonrisa estática del dibujo, lo que, sumado al giro combinado de cámara y cuerpo, pone de manifiesto que el reto al que se enfrentaban los creadores no era solo de carácter icónico, sino también expresivo. La inclinación de Spielberg y el equipo de Weta por unas texturas faciales detalladas vendría motivada por el deseo de integrar estas facciones de forma verosímil en un mundo tridimensional de «realidad idealizada», pero esas facciones debían ser además capaces de transmitir la enorme energía expresiva que Hergé consigue con sus trazos.

Según relata Marco Revelant, supervisor de modelos de Weta Digital, las primeras versiones del diseño del personaje de Tintín se ceñían al diseño original, pero pronto se dieron cuenta de que esta versión «no era capaz de proporcionarnos el registro completo de expresiones que nuestra película realista necesitaba» (Guise, 2011: 36). Los diseñadores se vieron obligados a encontrar un equilibrio entre la sencillez icónica de los dibujos originales y una textura más realista de sus cuerpos, especialmente los rostros, dotándolos de una estructura muscular, arrugas y otros elementos que ayudaran a expresar emociones.

Los rostros debían además ser portadores del amplio abanico de «sensogramas» a los que Hergé y muchos otros autores recurren habitualmente para «expresar la irradiación energética emanada por la

persona» (Gasca y Gubern, 2001: 230). Estos signos, que le permitían dotar a sus viñetas de gran dinamismo y fuerza expresiva con una gran economía de trazos, a la vez facilitan que las figuras no se vean deformadas por intereses expresivos, pero no encajaban dentro del universo tridimensional ideado por Weta Digital. «El papel de las finas líneas de acción, las marcas de movimiento, las estrellas y las gotas de sudor que son claves esenciales para comunicar acción y tensión», según Joe Letteri (Guise, 2011: 16), «debía ser asumido por los propios personajes». Este reto se hace explícito igualmente al comienzo de la película, en los títulos de crédito, que Spielberg colma de estos símbolos para subrayar su importancia y frecuencia en la obra de Hergé, poniendo de relieve su posterior omisión en el universo tridimensional de la película.

La decisión tendría consecuencias significativas sobre la adaptación del cómic a la pantalla en términos compositivos, ya que las facciones de los personajes adquieren una mayor importancia que en la obra original. En el caso de los cómics, los sensogramas permiten a Hergé no solo simplificar el dibujo de sus personajes, sino presentar muchos momentos emocionalmente importantes sin mostrar sus caras. En la película, en cambio, las facciones de los personajes se convierten en la principal vía por la que se comunican sus emociones, ganando protagonismo.

Compárese, por ejemplo, la escena en la que Tintín descubre al llegar a casa que la maqueta del barco ha desaparecido. En el cómic de *El secreto del Unicornio*, Hergé presenta el evento de forma sucinta en dos viñetas: una primera en la que se observa al personaje entrando en casa, seguido por otra en la que descubre con sorpresa que el barco ha desaparecido. A pesar de la importancia del descubrimiento, Hergé se permite no mostrar la cara de Tintín, recurriendo a su gesto corporal y a las marcas de sudor que emanan de su cabeza para comunicar el estado emocional del personaje. La solución le permite dirigir la atención del lector hacia la repisa vacía, que tan solo unas viñetas atrás, durante el transcurso de otra escena de composición prácticamente simétrica, estaba ocupada por la maqueta.

En la película, en cambio, el descubrimiento se resuelve compositivamente desde una perspectiva prácticamente invertida: la cámara se aproxima a la repisa para mostrarla en primer plano, presentando al personaje atónito en segundo plano y de frente, con la mirada dirigida hacia el lugar donde debería estar la maqueta. La solución compositiva permite al espectador observar con total claridad cómo se esboza una expresión de sorpresa en el rostro, imagen que Spielberg complementa, tras un cambio de perspectiva, con un primer plano del personaje en el que se prolonga y matiza su reacción.

Además de posibilitar que los personajes desarrollaran expresiones y movimientos muy naturales, miméticos a los de los actores que los interpretan, la tecnología de captura de movimiento también permite al director trascender la propia actuación para enfatizar determinados movimientos expresivos o corporales. Según declaraciones de Spielberg, le

permitía «reducir o sobrescribir una actuación y, a través de los animadores, poner [algo en una actuación] que ni siquiera los actores trajeron al [set]» (Carter, 2019: 5). El director y su equipo se decantarían de este modo por una suerte de expresividad intensificada, aceptable en el ámbito de la animación, pero de marcado contraste con las viñetas de Hergé, donde la carga expresiva se divide entre las facciones, el cuerpo y, especialmente, los signos externos a los personajes.

Hergé recurre también en sus obras a uno de los recursos propios del cómic que, según el teórico Thierry Groensteen (2013: 153), permiten «acentuar» la acción dentro del «sistema espacio-tópico» de la página: la colocación de eventos importantes en la última viñeta de una página. Se trata de una posición estratégica, especialmente en los cómics con disposiciones regulares de las viñetas, ya que supone un punto en el que el movimiento de lectura de las sucesivas imágenes que componen la página se detiene momentáneamente antes de pasar al siguiente panel. En el caso de la escena analizada, situada en el cómic original al final de la página 6, este acento se ve intensificado por la composición de la viñeta y su relación con las imágenes previas: mientras que en las viñetas inmediatamente anteriores el autor establece un intenso movimiento de progresión lectora a través de las composiciones —utilizando recursos que se detallarán en los próximos apartados: composiciones orientadas de izquierda a derecha y cargadas de acción—, en la última viñeta el cuerpo de Tintín esboza un respingo hacia la izquierda que actúa como una fuerza contrapuesta al movimiento de lectura previo, solicitando al lector que se detenga momentáneamente en el evento representado, que funciona, además, como la resolución de las acciones anteriores. Valiéndose de los recursos propios del medio, Hergé modula de este modo el movimiento de lectura por el espacio de la página para acentuar la viñeta final y potenciar expresivamente su contenido.

Algo parecido hace Spielberg en la misma escena, pero valiéndose en su caso de los recursos propios del medio cinematográfico: el movimiento de la cámara en el espacio y de los personajes en relación con la cámara. El descubrimiento de la desaparición del barco por parte de Tintín no solo se presenta en la película con el personaje de frente, sino que se produce en el momento en el que la cámara finaliza un largo movimiento que ha llevado al espectador desde una posición elevada en la esquina contraria de la habitación hasta situarle detrás de la cómoda en la que debía encontrarse el barco. Así, de forma equivalente al cómic original, Spielberg dispone la acción para que la revelación coincida y por tanto se vea acentuada por un cambio en el ritmo del movimiento del espectador por el espacio —diegético en este caso—, potenciando la expresión corporal y facial esbozada por el personaje. La cámara empuja al espectador a lo largo de la habitación hacia el encuentro de la expresión facial del personaje.

Esta acentuación se ve a su vez reforzada por el movimiento corporal del personaje, que desarrolla un largo desplazamiento por la habitación de forma similar y sincrónica al movimiento de cámara para terminar

deteniéndose ante la cámara en el momento de la revelación. Desvelada la desaparición, el director prolonga la reacción de Tintín a lo largo de otro plano tomado desde una posición inversa, al que corta aprovechando un enfático movimiento de rotación corporal del personaje que le vuelve a situar en primer plano frente a la cámara. De este modo, la movilidad de la cámara y del personaje se ponen al servicio de la expresión emocional, no solo al posibilitar y guiar la atención hacia sus facciones, sino mediante movimientos que enfatizan la carga expresiva de la situación.

4. DINAMISMO

4.1. Movilidad: del multimarco a la cámara en movimiento

A pesar de la aparente sencillez de sus dibujos, las viñetas de los cómics originales son el resultado de un largo proceso de «calcos sucesivos» a través de los cuales, en palabras del propio Hergé (1991: 12), persigue que el trazo resultante sea a la vez «el más ágil y el más expresivo, así como el más claro y también el más sencillo, el que mejor expresa el movimiento». Esta última idea resulta fundamental para entender la obra del autor belga, ya que, como recuerda Revert (2013: 72), «si por algo se caracterizaba el estilo de Hergé era por su efectividad cinética, capaz de imprimir una sensación de acción y movimiento constante a partir de viñetas prácticamente limpias». Será esta una cuestión central a la hora de valorar cualquier adaptación de su obra, máxime teniendo en cuenta que, según apunta Nick Nguyen (2012: 109), los intentos previos demostraban una «incapacidad para traducir con éxito al cine el sentido dinámico de la narración gráfica de Hergé».

Trazo, composición y puesta en página colaboran en las obras originales de Hergé para dotar a la narración de este «sentido dinámico» o «efectividad cinética». Desde un punto de vista estructural, Hergé dispone sus páginas siguiendo el modelo típico del cómic franco-belga, que el teórico Thierry Groensteen (2007, 2013) denomina disposición en forma de «gofrera» (*waffle-iron*). Este modelo, que en el caso de la obra de Hergé se concreta en páginas compuestas por cuatro tiras horizontales con una media de tres viñetas por tira, establece una densidad y regularidad en la disposición de las imágenes en la página que fomenta la sensación de avance o variación de la narrativa visual. Por un lado, la densidad de la disposición hace un uso intensivo del «multimarco» (*multiframe*), que Groensteen (2013: 136) identifica como el «aparato emblemático del medio»:

El multimarco atrae al lector siempre hacia adelante, designa de antemano las imágenes que están por llegar; el lector, por lo tanto, se siente convocado por ellas y corre precipitadamente tras los siguientes segmentos narrativos, como si bajara corriendo un tramo de escaleras. Ansioso por descubrir las sorpresas que le deparan, pero también, de alguna manera, por agotar el propio aparato, por llegar al final, por no perderse nada.

El modelo clásico de gofrera, si bien flexible, produce viñetas de tamaño reducido, lo que fuerza que las acciones e interacciones de los personajes en

una misma escena se descompongan en sucesivas viñetas. Para avanzar en la narración, el lector se mueve incesantemente por el espacio de la página, de una viñeta a otra, y por el espacio diegético representado en las mismas, ya que cada nueva viñeta muestra, como mínimo, un pequeño desplazamiento de los personajes o una mínima variación del propio encuadre para adaptarlo al nuevo intervalo de acción.

Por otro lado, este avance promovido por la densidad se ve complementado por el efecto sobre el ritmo de lectura inducido por la regularidad de su disposición, que por su organización en bandas horizontales «impone a los paneles una alineación que facilita el barrido de la mirada» (Groensteen, 2007: 47) y por su estabilidad impone una cadencia que «hace que el lector sienta que cada paso (cada panel) lo acerca a ese final ineludible» (Groensteen, 2013: 144). De este modo, combinando densidad y regularidad, en la obra de Hergé «la atracción magnética del aparato (la serie de cuadros múltiples) se ve acentuada por la regularidad metronómica con la que se desarrolla la acción» (Groensteen, 2013: 144), fomentando una sensación de avance inexorable en el lector.

En el caso de las aventuras de Tintín, este movimiento de avance se ve además facilitado por el estilo característico del autor. La claridad de sus trazos y sus colores lisos, que el propio Hergé (1991: 16) defiende por otorgar «una mayor “legibilidad” a los dibujos», facilitan que el lector embarcado en la narración fluya a través de las imágenes sin detenerse más allá del tiempo estrictamente necesario para captar la información más relevante para la narración. Tras haber ubicado a los personajes en un entorno realista al comienzo de la escena, esta legibilidad se ve facilitada adicionalmente por su tendencia a reducir o eliminar completamente los detalles espaciales de sus fondos en las sucesivas viñetas en las que se desarrolla la acción dramática. El autor recurre además de forma habitual, aunque generalmente sutil, a símbolos cinéticos o «movilgramas» (Gasca y Gubern, 2001: 194) como «expresión metonímica del movimiento» de los personajes por el espacio, dotando a la narración de una inexorable sensación de movilidad. Y, por último, como señala el propio Hergé (Groensteen, 2007: 48), sus composiciones se caracterizan por seguir una «regla absoluta» sencilla pero efectiva, observable en toda su obra:

[...] en nuestro país se lee de izquierda a derecha. [...] Cuando muestro un personaje que está corriendo, generalmente va de izquierda a derecha, en virtud de esta simple regla; y luego eso se corresponde a un hábito del ojo, que sigue el movimiento y que acentúa: de izquierda a derecha, la velocidad parece más rápida que de derecha a izquierda. Utilizo la otra dirección cuando un personaje vuelve sobre sus pasos.

Esta regla no solo se aplica al movimiento de los personajes, sino en general a todas las acciones que implican una dirección —mirar, señalar, vigilar, descubrir, aproximarse— o un suceso fuera de campo —una llamada telefónica, una caída.

Todos estos recursos colaboran en la escena del cómic en la que Tintín encuentra la maqueta del barco en el mercadillo. A pesar de desarrollarse en un mismo espacio, la disposición en gofrera y los recursos estilísticos mencionados dotan a la escena de gran empuje narrativo: las imágenes son fáciles de leer, en las viñetas centrales se ha omitido detallar el fondo para facilitar una lectura más rápida, una de las viñetas muestra un sutil tirabuzón en el suelo a modo de movilgrama para reforzar la sensación de movimiento de los personajes, los cuerpos presentan una orientación de izquierda a derecha —incluso cuando Tintín mira hacia la izquierda, entendemos que está mirando «hacia atrás», quedando marcada la composición por la dirección hacia la derecha del cuerpo de Sakharine—, la acción se descompone en múltiples fragmentos que fuerzan al espectador a moverse incesantemente de una porción a otra de la página y la perspectiva sobre la acción varía ligeramente de viñeta a viñeta para ajustarse a los personajes relevantes en cada intervalo.

Teniendo en cuenta que el trabajo constante de descomposición y variación de las viñetas «produce un efecto análogo al que se produce en una película, un *zoom* o un movimiento de cámara (*travelling*, panorámica)» (Groensteen, 2007: 42), quizás no sea de extrañar que la solución propuesta por Spielberg para adaptar el «sentido dinámico» de la narración gráfica de Hergé se fundamente en el uso enfático del movimiento de cámara. A través de la hipermovilidad de la cámara, Spielberg consigue superar el reto de «dar un impulso cinético a las imágenes estáticas» (Corliss, 2011), convirtiendo la película, según la crítica, en «una ingeniosa adaptación *cinetizada*» (Weber, 2011) de los cómics originales, «una máquina de movimiento perpetuo» (Cabin, 2012).

En su adaptación de la escena anterior en el mercadillo, la narración mueve constantemente al espectador por el espacio mediante sucesivos cortes y movimientos de cámara, reencuadrando la acción según van apareciendo e interactuando los diferentes personajes. A pesar de tratarse de una escena que podría haberse resuelto de forma prácticamente estática, Spielberg combina montaje y movimiento de cámara para producir una puesta en escena de composición cambiante en la que cada nuevo intervalo informativo de la secuencia, que en el cómic motivaría el cambio de viñeta, se desarrolla en un encuadre diferente dentro de la película, produciendo un efecto similar al cambio de viñeta. Para conseguirlo, la puesta en escena alcanza en ocasiones tintes coreográficos, realizando cámara y personajes giros sobre su propio eje que carecen de cualquier motivación dramática, pero aseguran una movilidad incesante del punto de vista del espectador sobre el espacio. La película produce de este modo un efecto de progresión constante afín al impulso dinámico de los cómics originales, si bien adaptado al medio cinematográfico, moviendo al espectador por el espacio diegético de forma similar a como lo hacía Hergé con su lector por el espacio de la página.

Esta movilidad de la cámara se ha visto posibilitada por la propia tecnología utilizada durante la producción. Según declaraciones de Spielberg (Galloway, 2011), la cámara se manejaba mediante un dispositivo que «parece un controlador de un videojuego, con una pequeña pantalla de televisión y un control X e Y para mover la cámara de un lado a otro», lo que le permitía «caminar con esta pequeña herramienta ligera, cambiando de ángulo constantemente» e incluso «introducirme en el set, porque mientras no estuviera usando un traje de captura de movimiento, las cámaras no me veían». Grabar se convierte así en un proceso parecido a un juego, por el cual el director, inmerso en el centro de la acción, se ve incitado a moverse por el set y cambiar constantemente la posición de los personajes y la cámara en el espacio para ofrecer a cada intervalo una nueva perspectiva sobre la acción dramática.

Por otro lado, el movimiento de cámara también colabora para mantener uno de los compromisos del director con el estilo de Hergé: organizar la puesta en escena para que las composiciones presenten una orientación de izquierda a derecha similar a la de los dibujos originales. Como se puede comprobar en la escena antes mencionada, los movimientos de cámara y de las figuras favorecen que los personajes inicien sus intervenciones entrando o situándose a la izquierda del encuadre para terminar saliendo del mismo por la derecha. Una regla compositiva innecesaria en el caso de la adaptación cinematográfica, al no tener consecuencias sobre la dinámica de lectura de las imágenes como ocurría en los cómics, pero a la que aun así Spielberg tiende a recurrir durante toda la película en un gesto indudable de homenaje a la fuente original.

4.2. Espacialidad: de la abstracción a la exhibición

La movilidad de la cámara actúa también sobre el vínculo perceptivo del espectador con los espacios en los que se mueven los personajes. Spielberg aprovecha los movimientos de cámara para canalizar y hacer converger dos tendencias en apariencia contradictorias dentro de su obra: el interés por mantener personajes y acción dramática siempre en primer plano, aproximándose al estilo de Hergé, y una innegable inclinación hacia el exhibicionismo del espacio tridimensional, punto en el que la adaptación se aleja del original para espectacularizar el trabajo de diseño emprendido por el equipo de Weta.

Los espacios incluyen una batería de elementos que no solo llaman la atención por su detallado diseño, sino también por su capacidad de poner de relieve la tridimensionalidad del universo construido. Infinidad de elementos transparentes –las ventanas a través de las cuales se observa el piso de Tintín, la vitrina en la que Sakharine guarda su maqueta del barco, el vaso tras el cual se presenta por primera vez al capitán Haddock– permiten subrayar la multiplicidad de planos espaciales en los que se desarrolla la acción, cuya profundidad se abre en forma de cascada ante el espectador al moverse la cámara por ellos. También resulta recurrente el

uso de espejos y otras superficies reflectantes a lo largo de la obra –la primera visión de la maqueta del barco por parte de Tintín en el mercadillo–, que en combinación con el movimiento de la cámara permiten abrir el espacio diegético más allá de los confines del encuadre para subrayar su geometría y extensión. Y en las escenas nocturnas el director emplea habitualmente una iluminación dramática –los interiores de la biblioteca y la mansión, la escena del Karaboujan– que se aleja de la homogeneidad lumínica de los cómics originales, pero que realza las diversas capas y cualidades de los espacios diseñados.

Teniendo en cuenta la hipermovilidad de la cámara incluso en las escenas más estáticas de diálogo, la película exhibe un deseo inquebrantable de explorar los espacios hasta la última perspectiva, agotándolos ante los ojos del espectador. Según señala un crítico, «la cámara está en constante movimiento, por lo que lo que está al fondo inevitablemente pasará a primer plano y se apoderará del espacio, cambiará tu perspectiva y te bombardeará con nuevos planos de acción» (Edelstein, 2011: s. pág.). Así, si en relación a los personajes el movimiento de cámara tiene fines expresivos, ayudando a comunicar sus estados emocionales, en el caso de los espacios estos mismos movimientos se presentan con una cierta vocación exhibicionista.

A pesar de ello, como en la obra de Hergé, la narración filmica nunca pierde de vista a los personajes. Según advierte Joe Letteri (Giardina, 2011: s. pág.), los dibujos de Hergé «siempre se basaban en la realidad, pero los añadía cierta estilización», dibujando «fondos muy simples porque quería mantener a sus personajes en primer plano. Jugamos con esa idea en varios sentidos». Obsérvese por ejemplo cómo resuelve Hergé la escena del descubrimiento del barco en el mercadillo: tras unas primeras imágenes en las que se presenta el puesto con todo lujo de detalles, la conversación posterior entre los personajes los muestra contra un fondo azul uniforme. A pesar de esta abstracción del espacio, el dibujante recuerda puntualmente el espacio en el que se desarrolla la acción en las viñetas donde se incorporan por primera vez Sakharine y Barnaby, manteniendo viva la experiencia espacial sin comprometer la legibilidad de las imágenes y, en consecuencia, el ritmo de lectura.

Las palabras de Letteri resultan interesantes en cuanto ponen de manifiesto, no solo el compromiso entre realismo y simplificación característico de Hergé, sino el deseo de Spielberg y su equipo de encontrar estrategias que les permitieran «jugar» con este compromiso en el marco de la adaptación cinematográfica. No es difícil comprobar que los incesantes movimientos de la cámara, aun espectacularizando el espacio, se centran en todo momento en mostrar las acciones de los personajes desde perspectivas óptimas, por lo que se podría argumentar que, a la vez que la cámara abre constantemente el espacio, solicita al espectador que preste atención a los elementos dramáticamente más relevantes del mismo.

Por la rigidez de sus encuadres, el medio cinematográfico obliga a Spielberg a tener más presente el espacio circundante en todas las imágenes,

pero al imponer una temporalidad al visionado, también le libera de la necesidad de simplificar sus imágenes para estimular el avance en su lectura. Esto permite al director a mantener, a través de los movimientos de cámara, una postura dual respecto a la presentación del espacio, exhibiéndolo hasta el agotamiento a la vez que se hace hincapié insistentemente en la centralidad de los personajes y sus acciones. El director alcanza de este modo un compromiso similar al de Hergé entre inmersión del espectador en el espacio y primacía de la acción dramática realizada por los personajes.

4.3. Fluidez: del corte a la transición

Spielberg traslada esta hipermovilidad también a algunas de sus transiciones entre escenas, combinando movimientos de cámara con efectos de *morphing* para favorecer el traslado fluido y dinámico del espectador de un espacio-tiempo a otro dentro del relato. El resultado no ha pasado desapercibido entre críticos como Paul Bullock (2017: s. pág.), que califica estas transiciones de «proezas visuales», Manohla Dargis (2011: s. pág.), que hace referencia a ellas como «interludios de deleite cinematográfico», o David Edelstein (2011: s. pág.), que comparte su entusiasmo tras ver «el presente derritiéndose en el pasado [...], las grandes dunas del Sahara transformándose en olas gigantes a bordo de un barco pirata decimonónico», advirtiendo al lector que nunca ha visto flashbacks como estos.

Estas transiciones, avanzadas en otro registro en los títulos de crédito, permiten a Spielberg articular visualmente uno de los principales retos narrativos de la adaptación del cómic original de *El secreto del Unicornio*: la secuencia en la que el capitán Haddock recuerda el enfrentamiento entre su antepasado, Sir Francisco de Hadoque, y el pirata Rackham el Rojo. Tanto en el cómic como en la película, el acto de rememoración realizado por el capitán no solo implica la enunciación de sus recuerdos, sino también la reproducción mimética, teatralizada, de los actos que rememora, lo que dota a las imágenes de ambos tiempos narrativos de una gran vitalidad.

En un interesante análisis de la secuencia en el cómic original, Groensteen (2013: 107) apunta que esta estrategia se basa en un mecanismo insólito por el cual la narración «se mueve constantemente hacia detrás y hacia delante», alternando imágenes de ambos espacios temporales para construir una secuencia de gran fuerza y dinamismo en la que los lectores tienen acceso a dos registros narrativos que se complementan: por un lado, podemos «experimentar, ‘vivir’, los eventos que relata el capitán como si los estuviéramos presenciando directamente», asistiendo al enfrentamiento entre el caballero y el pirata; pero a la vez, este mecanismo permite al espectador compartir en paralelo tanto la emoción de Haddock, ya que «su elocuencia verbal se corresponde con la expresividad corporal», como la fascinación de sus oyentes dentro de la diégesis.

La narración nos traslada de este modo de un punto a otro, situando al espectador junto a los diferentes personajes para que establezca alianzas con

ellos y, sobre todo, se vea contagiado por su expresividad corporal. Groensteen (2013: 107) señala que, para conseguirlo, Hergé explota al máximo el potencial del medio, lanzando una advertencia de gran relevancia:

El cine no podría hacer frente a estos continuos cambios entre el pasado y el presente; el resultado sería desarticulado y la edición perdería toda fluidez. Normalmente, en una película, cuando un personaje se convierte en el narrador de una narrativa incrustada, desaparece temporalmente de la imagen y está presente sólo a través de su voz. [...] La capacidad de complementar la narración verbal con una narración corporal y de tejer esta doble elocuencia es, entonces, peculiar del arte del cómic (y del teatro).

Pareciera que Spielberg hubiera aceptado explícitamente el reto, encontrando en el *morphing* y la hipermovilidad de la cámara una estrategia, también inusual en el cine, para facilitar unas transiciones fluidas entre los dos tiempos narrativos y los dos espacios de enunciación que se alternan durante la secuencia.

Spielberg utiliza el mismo recurso en otras dos ocasiones durante la película para cambiar de escenario entre secuencias diferentes. La primera transición tiene lugar al final de la primera escena en el bote salvavidas al huir del Karaboujan: tras tomar Haddock el mando de la embarcación y noquear sin querer a Tintín y Milú, Spielberg se aleja lentamente del barco hasta convertir el océano en un charco de una calle de Bruselas. La segunda llega algunas secuencias después, cuando Tintín y Haddock inician su viaje hacia Bagghar: tras ver cómo los personajes se estrechan la mano en señal de complicidad, Spielberg acerca lentamente la cámara hacia ellos hasta convertir las manos en una cadena de dunas sobre la que se observa a los personajes avanzando en camello.

Paul Bullock (2017) considera que a través de estas transiciones el director canaliza conceptos relacionados con la construcción de una comunidad entre los personajes, señalando los hitos narrativos en los que el encuentro de los mismos pasa del aislamiento a la complicidad. Pero un análisis detallado de la posición que ambas transiciones ocupan en la estructura general del relato de los cómics originales revela otro posible significado.

Como se ha avanzado, el guion de la película invierte el orden de las dos historias originales principales: la primera parte del guion se inspira de forma más o menos ordenada en acontecimientos de *El secreto del Unicornio* (undécimo álbum), relatando el descubrimiento del barco en el rastro, su caída y robo en casa de Tintín, la visita a la casa de Sakharine, la muerte de Barnaby y el secuestro de Tintín; y a partir de ese momento, la segunda parte del relato se inspira esencialmente en *El cangrejo de las pinzas de oro* (novenio álbum), que relata el encuentro y la huida con Haddock del Karaboujan, el enfrentamiento con el hidropilano en el océano, el accidente

de avión en el Sáhara, el encuentro en el fuerte de la Legión Extranjera y el viaje a Bagghar.

Resulta interesante comprobar que las dos transiciones marcan el punto de comienzo y fin de la porción del relato filmico en el que, una vez iniciado el bloque correspondiente a *El cangrejo de las pinzas de oro*, el argumento se ve en la necesidad de volver atrás para integrar dos escenas de *El secreto del Unicornio* que, por la inversión de sus argumentos, no podían haberse presentado al principio: la captura del carterista y la secuencia de flashbacks en los que Haddock rememora el enfrentamiento de su antepasado. Así, las transiciones marcan la porción del relato en el que ambas fuentes conviven en el guion, recurriendo Spielberg a las mismas no solo para mover al espectador de forma fluida entre los dos tiempos históricos de *El secreto del Unicornio*, sino también para negociar las transiciones del relato entre las dos temporalidades trastocadas de los cómics originales. Esta situación se lleva al paroxismo en las escenas de rememoración, donde las transiciones, además de fundir presente y el pasado, alternan segmentos espacio-temporales de *El secreto del Unicornio* —las escenas rememoradas del pasado— y *El cangrejo de las pinzas de oro* —los espacios del presente narrativo desde los que se enuncian esas rememoraciones: el desierto y el fuerte—.

5. CONCLUSIONES

En su deseo de llevar a cabo una adaptación que honrase, en palabras del director, «el aspecto distintivo de los personajes y el mundo que creó Hergé» (Brown, 2008: s. pág.), Spielberg y el equipo de Weta se enfrentaron a diversos retos estéticos y narrativos. En los apartados anteriores se han revisado las dificultades y valorado las soluciones alcanzadas por el director respecto a dos cuestiones centrales del proceso de adaptación.

Aunque la obra de Hergé está marcada por un estilo gráfico que busca alcanzar un compromiso entre realismo e iconicidad, las características propias del medio en el que trabajaba inclinaban la balanza hacia el segundo término, privilegiando el diseño icónico de unos personajes que en muchas ocasiones ocupan todo el espacio pictórico de sus viñetas. Spielberg, en cambio, al trabajar en un medio tridimensional, fotorrealista y donde los espacios tienen una mayor presencia en el encuadre, se decanta por inclinar la balanza hacia el realismo. Esta situación le obliga, además, a trasladar a los gestos de los personajes y de la cámara la carga expresiva de los diferentes signos externos —sensogramas— a los que recurre habitualmente el dibujante para expresar las emociones de sus personajes. A pesar de ello, gracias al *motion capture*, la adaptación consigue mantener un equilibrio con los referentes bidimensionales de la obra original, presentando unos personajes cuyos diseños evocan icónicamente a los personajes de las viñetas.

Por otro lado, si el dinamismo visual y narrativo característico de los cómics nace de un uso exhaustivo por parte del autor de una de las características específicas del medio, el multimarco (Groensteen, 2007,

2013), Spielberg recurre igualmente a uno de los recursos específicos del medio cinematográfico para dotar a su narración de la energía y el impulso de la obra original: el movimiento de cámara. El director encuentra así en la movilidad incesante de la cámara una estrategia transversal que le permite trasladar a la narración cinematográfica no solo el dinamismo de la obra de Hergé, sino también encontrar una solución audiovisual con la que canalizar parte de la carga expresiva de las viñetas y construir transiciones ágiles entre diferentes espacios y tiempos narrativos, cuestión de especial relevancia en el proceso de adaptación de una de las secuencias más importantes de *El secreto del Unicornio*.

La hipermovilidad de la cámara se presenta como una solución cinematográfica acertada para llevar a la pantalla el dinamismo de las escenas basadas en las obras originales. Pero se convierte en el principal foco de las críticas cuando contagia al propio relato para convertir algunas de sus secuencias en largos pasajes de acción que, en su afán espectacular, se distancian del tono de la acción en la obra original, caracterizado por la continua sucesión de peripecias, pero no de proezas físicas. Será precisamente en estos pasajes, en los que el director se aleja de la acción «pedestre» de la obra original para poner en escena una sucesión de hazañas «de altos vuelos» (Rainer, 2011: s. pág.), donde la película demuestra sus mayores licencias y deficiencias en el proceso de adaptación, decepcionando a muchos amantes de los cómics de Hergé.

En estos pasajes, el estilo de la película no solo se «distancia del pragmatismo y eficacia de la línea clara», como bien apunta Jordi Revert (2013: 25), sino que llega a quebrar los compromisos compositivos, expresivos y narrativos asumidos por lo general con la obra original. Y, a pesar de concentrarse principalmente en el último cuarto de la película, introducen tanto ruido que llevan a algunos críticos a condenar toda la película por convertir «una obra de arte sutil, intrincada y hermosa en el típico *blockbuster* grandilocuente» (Nicholas Lezard, 2011: s. pág.).

Posiblemente, la tecnología digital empleada por Spielberg, como apunta Jordi Revert (2013: 24), «invitaba al equipo artístico del proyecto a (re)imaginar la acción en términos de un gran espectáculo visual al que los cómics originales no acostumbraban a prestarse», lo que despertaría las mayores objeciones por parte de la crítica. Pero la decisión del director demostraría ser un movimiento comercial rentable² para alcanzar a un público global a través de una narrativa propia del *blockbuster* de acción-aventura y cumpliendo la «promesa de entretenimiento familiar de alta calidad y cargado de emociones» que Hunter (2017: 213) identifica como

² La película alcanzó una recaudación en taquilla de casi 374 millones de dólares. Véase «The Adventures of Tintin», *Box Office Mojo*, s. pág. [En línea: https://www.boxofficemojo.com/title/tt0983193/?ref=bo_se_r_1. Fecha de consulta: 18/02/2021].

característica de la marca o «reputación altamente comercializable» de Spielberg.

A pesar de que el concepto de fidelidad es habitualmente aplicado por la crítica a la hora de valorar toda adaptación, Hunter (2017: 215) apunta que, en el caso de las obras de Spielberg, al que describe como un «autor de la adaptación», es importante valorar sus adaptaciones por el modo en que encajan en el «canon Spielberg», resultando desde este punto de vista menos importante la comparación con el material original que el resultado final que ha obtenido tras el proceso, lo que se convierte en «el marco definitorio de su recepción y horizonte de interpretación» (Hunter, 2017: 213). En este sentido, *Las aventuras de Tintín: El secreto del unicornio* se presenta como un filme indiscutiblemente spielbergiano, como queda patente en las innumerables críticas que recurren inevitablemente a los diferentes títulos que componen la saga de Indiana Jones como punto de referencia para valorar y situar frente a sus lectores la película del director, que de seguir adelante con los planes, podría convertirse en el punto de inicio de una nueva franquicia.

En cualquier caso, más allá de comparaciones y valoraciones comerciales, si bien quizás la obra «imita demasiado a una película de acción tradicional», como señala Roger Ebert (2011: s. pág.), también es cierto que Spielberg no se ha centrado en copiar o traducir al cine «el aspecto literal de las tiras de Tintín, sino la sensación» que producen. Y en este sentido, la película se presenta como una arriesgada e interesante propuesta de adaptación que cuenta con múltiples logros y permite ahondar en el estudio de los compromisos, las dificultades y las posibilidades de la adaptación del cómic al medio cinematográfico.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BARTLETT, Myke (2012), «Drawn into Motion», *Screen Education*, 65, págs. 7-17.
- BERLATSKY, Noah (2011), «How Spielberg Handles the Racial Problems of the 'Tintin' Books», *The Atlantic*, s. pág. [En línea: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2011/12/how-spielberg-handles-the-racial-problems-of-the-tintin-books/250382>. Fecha de consulta: 20/02/2021].
- BETTINGER, Brendan (2011), «Steven Spielberg Talks About the Motion Capture of THE ADVENTURES OF TINTIN», *Collider*, s. pág. [En línea: <https://collider.com/steven-spielberg-talks-about-the-motion-capture-of-the-adventures-of-tintin>. Fecha de consulta: 20/02/2021].
- BROWN, Marc (2008), «Blistering barnacles! It's Spielberg's new Tintin», *The Guardian*, s. pág. [En línea: <https://www.theguardian.com/film/2008/mar/28/books.news>. Fecha de consulta: 18/02/2021].
- BULLOCK, Paul (2017), «Painting with Pixels: Spielberg's Tintin», *Medium*, s. pág. [En línea: <https://medium.com/from-director-steven>

- spielberg/painting-with-pixels-spielbergs-tintin-dffb57341f69. Fecha de consulta: 18/02/2021].
- CABIN, Chris (2012), «Steven Spielberg's The Adventures of Tintin on Paramount Blu-ray», *Slant*, s. pág. [En línea: <https://www.slantmagazine.com/dvd/the-adventures-of-tintin-bd/>. Fecha de consulta: 01/03/2021].
- CARTER, Chris (2019), «Hyper-Realism in The Adventures of Tintin», *International Journal of Computer Graphics & Animation*, 9(4), págs. 1-12.
- CORLISS, Richard (2011), «Spielberg's 3-D Cartoon Adventure: It's Tintinastic!», *Time*, s. pág. [En línea: <https://entertainment.time.com/2011/12/21/spielbergs-3-d-cartoon-adventure-its-tintinastic/>. Fecha de consulta: 18/02/2021].
- DARGIS, Manohla (2011), «Intrepid Boy on the Trail of Mysteries», *The New York Times*, s. pág. [En línea: <https://www.nytimes.com/2011/12/21/movies/the-adventures-of-tintin-by-steven-spielberg-review.html>. Fecha de consulta: 24/04/2021].
- DORFMAN, Daniela (2020), «El exotismo del "otro": chinos, rusos, y africanos en tres álbumes de Georges Remi», *Escritura e Imagen*, 16, págs. 213-225.
- EBERT, Roger (2011), «Tintin! Tonnerre de Brest! Mille sabords!», *RogerEbert.com*, s. pág. [En línea: <https://www.rogerebert.com/reviews/the-adventures-of-tintin-2011>. Fecha de consulta: 18/02/2021].
- EDELSTEIN, David (2011), «The Adventures of Tintin», *New York Magazine*, s. pág. [En línea: <https://nymag.com/listings/movie/adventures-of-tintin-the/>. Fecha de consulta: 18/02/2021].
- ELVY, Craig (2020), «Tintin: Peter Jackson's Original Trilogy Plan (& Why It Hasn't Happened)», *Screen Rant*, s. pág. [En línea: <https://screenrant.com/tintin-peter-jackson-trilogy-plans-delay-reason/>. Fecha de consulta: 24/04/2021].
- FARR, Michael (2001), *Tintin. The Complete Companion*, London, Jon Murray.
- FREI, Vincent (2011), «THE ADVENTURES OF TINTIN: Matt Aitken – VFX Supervisor – Weta Digital», *ART of VFX*, s. pág. [En línea: <https://www.artofvfx.com/the-adventures-of-tintin-matt-aitken-superviseur-vfx-weta-digital/>. Fecha de consulta: 20/02/2021].
- GALLOWAY, Stephen (2011), «The Titans Behind 'The Adventures of Tintin'», *The Hollywood Reporter*, s. pág. [En línea: <https://www.hollywoodreporter.com/news/adventures-tintin-steven-spielberg-peter-jackson-250102>. Fecha de consulta: 19/02/2021].
- GASCA, Luis y Roman Gubern (2001), *El discurso del cómic*, Madrid, Cátedra.

- GERAGHTY, Lincoln (2017), «Spielberg, Fandom, and the Popular Appeal of His Blockbuster Movies», en N. Morris (ed.), *A Companion to Steven Spielberg*, West-Sussex, Wiley-Blackwell, págs. 452-465.
- GIARDINA, Carolyn (2011), «The Adventures of Tintin': What James Cameron Showed Spielberg and Jackson», *The Hollywood Reporter*, s. pág. [En línea: <https://www.hollywoodreporter.com/news/adventures-tintin-james-cameron-spielberg-jackson-250106>. Fecha de consulta: 19/02/2021].
- GROENSTEEN, Thierry (2007), *The System of Comics*, Jackson, University Press of Mississippi.
- GROENSTEEN, Thierry (2013), *Comics and Narration*, Jackson, University Press of Mississippi.
- GROSSMAN, Lev (2011), «It's Tintin Time!», *Time*, s. pág. [En línea: <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,2097373-1,00.html>. fecha de consulta: 02/04/2021].
- GUISE, Chris (2011), *Artbook. Las aventuras de Tintin*, Barcelona, Zephyrum Ediciones.
- HERGÉ (1990a), *El cangrejo de las pinzas de oro*, Barcelona, Editorial Juventud.
- HERGÉ (1990b), *El secreto del Unicornio*, Barcelona, Editorial Juventud.
- HERGÉ (1990c), *El tesoro de Rackham el Rojo*, Barcelona, Editorial Juventud.
- HERGÉ (1991), «Cómo nace una aventura de Tintin», en VV.AA., *El museo imaginario de Tintin*, Barcelona, Editorial Juventud, págs. 10-19.
- HUNTER, I.Q. (2017), «Spielberg and Adaptation», en Nigel Morris (ed.), *A Companion to Steven Spielberg*, West-Sussex, Wiley-Blackwell, págs. 212-226.
- LEZARD, Nicholas (2011), «How could they do this to Tintin?», *The Guardian*, s. pág. [En línea: <https://www.theguardian.com/culture/2011/oct/18/how-could-do-this-tintin>. Fecha de consulta: 04/03/2021].
- LOFFICIER, Jean-Marc y Randy Lofficier (2002), *The Pocket Essential Tintin*, Harpenden, Pocket Essentials.
- LYONS, Margaret (2011), «The Adventures of Tintin Is a Lot Like Indiana Jones», *Vulture*, s. pág. [En línea: <https://www.vulture.com/2011/12/tintin-indiana-jones.html>. Fecha de consulta: 02/05/2021].
- O'HEHIR, Andrew (2011), «“The Adventures of Tintin”: Spielberg's weird action cartoon», *Salon*, s. pág. [En línea: https://www.salon.com/2011/12/20/the_adventures_of_tintin_spielbergs_weird_action_cartoon. Fecha de consulta: 27/04/2021].
- MCCLOUD, Scott (1993), *Understanding Comics. The Invisible Art*, New York, HarperCollins.
- NGUYEN, Nick (2012), «The Adventures of Tintin: The Secret of the Unicorn (Steven Spielberg, 2011)», *European Comic Art Vol*, 5(1), pág. 108-117 [En línea:

- https://www.academia.edu/2910589/The_Adventures_of_Tintin_The_Secret_of_the_Unicorn_Steven_Spielberg_2011_. Fecha de consulta: 19/02/2021].
- RAINER, Peter (2011), «The Adventures of Tintin: movie review», *The Christian Science Monitor*, s. pág. [En línea: <https://www.csmonitor.com/The-Culture/Movies/2011/1221/The-Adventures-of-Tintin-movie-review-VIDEO>. Fecha de consulta: 19/02/2021].
- REVERT, Jordi (2013), «Tintín o el trazo difícil: un viaje accidentado al ‘mainstream’ del cine», *L'Atalante: revista de estudios cinematográficos*, 16, págs. 20-26.
- SCREECH, Matthew (2005), *Masters of the Ninth Art: Bandes Dessinées and Franco-Belgian Identity*, Liverpool, Liverpool University Press.
- STERCKX, Pierre (1991), «Tintín, trazo a trazo», en VV.AA., *El museo imaginario de Tintín*, Barcelona, Editorial Juventud, págs. 20-25.
- WEBER, Bill (2011), «Review: The Adventures of Tintin», *Slant*, s. pág. [En línea: <https://www.slantmagazine.com/film/the-adventures-of-tintin/>. Fecha de consulta: 01/03/2021].

Fecha de recepción: 09/03/21.

Fecha de aceptación: 10/05/21.

De la novela gráfica al documental: el caso de *María y yo*

From the graphic novel to the documentary: the case of *María y yo*

NÉSTOR BÓRQUEZ

Universidad Nacional de la Patagonia Austral (UNPA)

borqueznestor@hotmail.com

ORCID ID: 0000-0003-0795-9508

Resumen: El trabajo se centrará en la relación de la novela gráfica y el documental teniendo como eje del análisis la obra *María y yo* de Miguel y María Gallardo y la transposición al campo audiovisual que efectúa el director Félix Fernández de Castro. Partiendo de hipótesis que den cuenta de las múltiples relaciones posibles entre estos medios, propondremos un estudio comparativo de las obras, basándonos en sus diferencias al momento de la representación artística pero, además, destacaremos la tarea complementaria que efectúan estas producciones al momento de la divulgación de las características del Trastorno del Espectro Autista (TEA).

Palabras clave: Novela gráfica, documental, *María y yo*, Miguel Gallardo, Félix Fernández de Castro.

Abstract: The work will be based on the relationship between the graphic novel and the documentary having as a main purpose the analysis of the literary work *María y yo* written by Miguel and Maria Gallardo, as well as the change to the audiovisual field made by the director Felix Fernandez de Castro. Starting from the hypotheses which show the many possible relationships among them both, we propose a comparative study between the novel and the documentary, based not only on the differences at the moment of the artistic performance but also to highlight the complementary work these productions make when they draw the characteristics of Autism Spectrum Disorder (ASD).

Key words: Graphic novel, documentary, *María y yo*, Miguel Gallardo, Félix Fernando de Castro.

A medio camino entre diario personal, cuaderno de anotaciones, relato de viaje y lúdico ejercicio dialogal de un padre y su hija, *María y yo* (2007) es una obra confeccionada por Miguel y María Gallardo en la que se visualizan, de forma muy entretenida y didáctica, algunas de las características del Trastorno del Espectro Autista (TEA). Basados en la novela gráfica¹ o directamente en la figura de María, este trabajo disparó a su vez la confección de nuevos productos con la evidente intención de completar o transponer la historia, sobre todo al medio audiovisual. Nos referimos específicamente a dos obras: el cortometraje de animación *El viaje de María* (2010), producido por la ONG Fundación Orange², escrito, dibujado y dirigido por el propio Miguel Gallardo³ –también aporta la voz

¹ En este trabajo utilizaremos indistintamente las palabras *historieta* y *cómic*, por considerar que se pueden entender como sinónimos, si bien se han consolidado en distintos momentos clave de la historia del género. Con respecto al tebeo (nacido de la generalización del nombre de la revista TBO en 1917), si bien solo la utilizaremos para el caso español y focalizado al caso infantil, lo cierto es que son varios los autores que la utilizan como sinónimos de *historieta* y *cómic*, sin restringirlo a ese uso. Creemos que distinta es la utilización de la noción de novela gráfica, ya que es un fenómeno más actual con nuevas reglas de producción, distribución y consumo. A fines prácticos, partimos de la base de que *María y yo* es una novela gráfica y utilizaremos *historieta* y *cómic* como sinónimos al momento de referirnos a ella. Compartimos la expresión de Santiago García al afirmar que son innecesarias las «discusiones bizantinas sobre terminología» y que debemos avanzar sobre el «reto» que supone el estudio de la realidad de la novela gráfica y sus implicancias. Igualmente, para un estudio de estos términos véase Pérez del Solar (2013), Guiral (2011) y García (2010 y 2011).

² La Fundación Orange fue creada en Francia en 1987 y coordina actividades sociales alrededor del mundo en torno a las personas con trastornos del espectro del autismo (TEA). De acuerdo con la comunicación institucional de la ONG, existen dieciséis fundaciones, si bien sus proyectos abarcan treinta países de Europa, Asia, Medio Oriente y África. De acuerdo con los objetivos que la Fundación Orange transmite por su página oficial destacan: «apostamos por el uso de la tecnología y de las soluciones digitales para mejorar la calidad de vida de las personas con TEA. También hemos impulsado innovadoras actividades de ocio adaptadas a estas personas y desarrollamos una cuidada labor de difusión, a través de obras audiovisuales, para sensibilizar a la sociedad sobre este trastorno»: <http://www.fundacionorange.es>

³ Gallardo también ha trabajado con esta fundación en la elaboración del cortometraje *Academia de especialistas* (2012). La participación de Gallardo en este tipo de emprendimientos no se agota en estos casos que abordamos, ya que sus ilustraciones también se han utilizado en otras producciones. A modo de ejemplo destacamos sus dibujos en los libros *¿Qué le pasa a este niño?* (2013), un libro-guía para personas que se relacionan con niños o niñas que sufren alguna discapacidad, apoyado por la ONG Plena Inclusión o *¿Qué le pasa a tu hermano?* (2016), un manual promovido por la Fundación MRW con la misma intención, pero dedicado a hermanos y hermanas de personas con discapacidad. Sumado a los cortos de animación y confección de carteles, Gallardo también aborda el tema del autismo y

en off– y el documental *María y yo* (2010) llevado a la pantalla por el director Félix Fernández de Castro⁴.

Centrándonos en la relación de la historieta y su transposición al lenguaje audiovisual, concretamente el documental, esbozaremos una serie de apreciaciones sobre algunas de las múltiples relaciones que podrían establecerse entre estos medios. Sin pretensión de exhaustividad, la intención que perseguimos es la de proponer líneas de análisis en torno a la vinculación de estos lenguajes teniendo en cuenta que ambas manifestaciones conllevan una relación particular pensando en la representación artística. Al momento de centrarnos en el efecto mimético de la historieta y del documental, ambos productos parten de una concepción primigenia en el uso de la imagen que es determinada por el propio medio: en un caso mediante la utilización del dibujo como base de su efecto de representación y, en el otro, en el empleo de la imagen en movimiento, potenciado en este caso por la relación distinta que plantea el documental con su referente. Es decir, abordar comparativamente la novela gráfica y el documental –ambos *María y yo*– no es solo partir de la obvia construcción de productos con lenguajes distintos, sino, antes que nada, pensar en una concepción diferente al momento de la representación de aquello que definimos como «lo real» con el consecuente efecto de lectura particular.

Dentro de los derroteros posibles que surgen de este cruce intermedial, nos abocaremos a un abordaje factible partiendo del ámbito de la historieta. Nos referimos específicamente a un corpus de obras que presentan una relación directa con los hechos que representan, ya sea por partir de un hecho biográfico específico o un acontecimiento histórico real o directamente vinculado al periodismo. Analizaremos sucintamente estas vertientes fácilmente identificables dentro del fenómeno de la novela gráfica actual porque consideramos que mantienen un determinado efecto «documental» al momento de presentar la historia. Así como *María y yo* se centra en la historia de la hija de Miguel Gallardo, nos encontraremos con otras obras que parten de la reconstrucción de episodios, fragmentos biográficos o sucesos periodísticos como génesis del relato⁵.

el dibujo en charlas y talleres. Información minuciosa de cada uno de estos aportes puede encontrarse en su página de internet: <http://miguel-gallardo.com>

⁴ El film completo puede encontrarse en la página de RTVE: <https://www.rtve.es/alacarta/videos/el-documental/documental-maria-yo/2060907>

⁵ La idea de sucesos periodísticos como origen de un relato remite directamente a la literatura de non-fiction o el Nuevo Periodismo norteamericano, movimiento que también decantará en el cómic underground, como es el caso de *American Splendor*, de Harvey Pekar.

1. EL CÓMIC Y EL DOCUMENTO: UNA APROXIMACIÓN

Partiremos de una base: la historieta –por supuesto que dependiendo del estilo y grado de referencialidad y aunque cuente una historia netamente ficcional– mantiene una relación documental casi fotográfica cuando se trata de referentes reales, ya sea una ciudad, la vestimenta de los soldados alemanes de la Segunda Guerra Mundial o el rostro de un personaje histórico. Si reconocemos esa pretensión «documental» del dibujo en obras ficcionales –podríamos suponer «espontánea» ya que nada exige fidelidad a una obra fruto de la invención– la situación se vuelve más rigurosa al tratarse de trabajos que mantienen una relación más directa con “lo real”. Volvemos a remarcar que depende de la intención del autor del trabajo y el grado de minuciosidad que crea pertinente para dar veracidad al relato. Pero es cierto que los trabajos más novedosos referidos a episodios históricos o relatos basados en hechos reales persiguen un grado de detallismo fácilmente observable.

Para avanzar en esta hipótesis utilizaremos un ejemplo que creemos pertinente por la variedad de elementos que ofrece y por el corpus de trabajos que podríamos incluir dentro del análisis. Nos referimos al cruce sumamente productivo del medio –a su auge y renovación– con los movimientos de la memoria histórica. Proliferaron, de la mano de la novela gráfica, un cúmulo de obras de autores que se acercan al medio para rescatar, testimoniar, denunciar, o solo contar algún episodio de la Guerra Civil o la posguerra en España. En una entrevista a Paco Roca, uno de los referentes paradigmáticos del movimiento de la novela gráfica en España, éste se refería a la coincidencia de estos dos momentos. Con respecto al mundo de la industria del cómic, el autor valenciano confirma la imposibilidad de tratar este tipo de temas anteriormente, ya que las historias estaban centradas en series, en personajes icónicos o en aventuras. Los formatos eran distintos y la cuestión política estaba desterrada. Roca marca esa diferencia con una actualidad con muchas más alternativas:

Ahora puedes hablar de cualquier cosa y de repente se abre un camino muy interesante de la memoria. Mira, voy a contar la historia de mi padre o de mi abuelo que vivió la guerra. Ahora se puede hacerlo. Y sobre todo porque los autores también somos parte de la sociedad, lógicamente. Somos autores pero somos parte de una sociedad. Y estás viendo lo que en cierta forma hay como un interés social o hay un debate social. Y el tema de la memoria histórica, desde el gobierno de Zapatero hasta ahora, es algo que, digamos, que es de interés. Que cualquiera puede hablar de tal. Entonces, una persona que vive en esa sabe que eso interesa, o porque me interesa a mí, va a interesar a más gente. Entonces, se unen las dos cosas, ¿no? Que ahora se puede, en el mundo del cómic, hacer cosas así, y por otro lado que hay una sociedad, digamos, que, en cierta forma, o lo demanda o hay un cierto interés colectivo por el tema (Rodríguez Martín, 2018: 28).

Por supuesto que, al referirnos a este tema, se deben tener en cuenta a los autores y obras pioneras que se habían encargado del abordaje de estos períodos históricos. Carlos Giménez, por ejemplo, es uno de los representantes más emblemáticos dentro del aporte que efectúa el cómic al debate sobre la memoria en España, sobre todo con sus obras *Paracuellos* o *Barrio*. De hecho, en una entrevista realizada por el diario *El País*, el autor da cuenta de esta relación entre su pasado y el presente cuando cuenta que «un amigo me dice que inventé la memoria histórica solo que no sabía que se llamaba así» (Altares, 2021). De la misma manera, podrían nombrarse más autores —como, por ejemplo, Antonio Hernández Palacios o el propio Miguel Gallardo, del que hablaremos más adelante— y un conjunto más voluminoso de obras.

Igualmente, no es intención ahondar en este corpus de trabajos, sino solo remarcar la característica que nos interesa en torno al abordaje o utilización de los aspectos más documentales. De hecho, uno de los elementos clave en la confección de este tipo de relatos es la mezcla del relato ficcional con la búsqueda de documentos, ya sean históricos, audiovisuales o fotográficos⁶. Las historietas de este estilo nacen o recorren episodios históricos reconocidos en los que se insertan las historias individuales⁷. Dentro de esa base que describimos, la aparición de fotografías de fuerte iconicidad histórica dibujadas dentro de las viñetas es

⁶ Con diferentes técnicas gráficas, autores de distintas edades van a acercarse al tema y más allá de las diferencias estilísticas o generacionales de las obras que produzcan, se evidencian características similares que las ubicarían dentro de lo que llamamos el «boom» de la *historieta de la memoria*, y que definimos como una corriente específica dentro del campo, con un corpus de trabajos que comparten determinados rasgos —o alguno de ellos— en su acercamiento al conflicto. Al momento de definir los elementos de una *historieta de la memoria*, cuesta separar estas características, ya que están íntimamente relacionadas. Igualmente, cada una permite un estudio individualizado que ayuda a la profundización de un tema complejo. Entre las características estudiadas mencionamos las más relevantes: el relato testimonial, lo biográfico y autobiográfico, la trama generacional (Bórquez, 2016).

⁷ Reconocemos en este caso, que la relación entre el episodio individual y el acontecimiento histórico dentro de este fenómeno aparece de dos maneras: partiendo de la intención de contar o rescatar un hecho del pasado y para ello se inventan personajes para dar verosimilitud a la historia (un ejemplo de entre muchos puede ser el de Paco Roca, *Los surcos del azar* (2013), que cuenta las acciones de *La Nueve* durante la resistencia francesa y para ello crea unos personajes que dan marco al relato) o la idea central es el rescate de una historia individual —generalmente del entorno familiar de los autores— y para ello, aparecen insertos en los episodios fácilmente reconocibles del pasado (sobresalen los ejemplos de Gallardo contando la historia del padre en *Un largo silencio* (1997); Antonio Altarriba rescatando las historias de su padre y su madre en *El arte de volar* (2007) y *El ala rota* (2016), respectivamente o el de Sento, contando la historia de su suegro en la trilogía *Doctor Uriel*, 2017). Por supuesto que estos recursos tienen un fuerte antecedente en la literatura, que los ha usado frecuentemente (la novela histórica, el relato testimonial, por ejemplo).

una constante que es vista como parte de los detalles que le otorgan veracidad a la historia, es decir, como signo de rigurosidad «documental».

La utilización de este tipo de fuentes forma parte de un fenómeno que, si tomamos como base la historia del medio, comienza a utilizarse a fines del siglo XX. Si bien se centra en la relación del cómic con la historia en España —concretamente, cómo el medio retoma o reconstruye el trasfondo histórico—, es interesante la periodización que propone Jacobo Hernando Morejón, ya que arroja una serie de datos relevantes en la utilización de fuentes documentales. El autor divide en cuatro etapas: de 1942 a 1975, de 1975 a 1990, de 1990 a 2009 y desde esa fecha hasta nuestros días⁸. Morejón da cuenta de un tebeo de entretenimiento estandarizado y de fácil consumo para la primera etapa, que culmina con la muerte de Franco. El manejo de los datos históricos en ese contexto es de poca rigurosidad, solo usado como un trasfondo para la aventura (2018: 137). De la segunda etapa, luego de 1975, el autor reconoce una preocupación de las nuevas estructuras de gobierno por la importancia de la historia local, con un tipo de cómic didáctico-divulgativo (2018: 137).

Recién en los últimos dos periodos y en una etapa de madurez del medio, surgen aquellos trabajos en donde se recupera el hecho histórico previa investigación bibliográfica, con autores «que quieren dotar de fidelidad histórica a sus viñetas» (2018: 138). La nueva tendencia, desde el 2009, sin desprenderse de una preocupación por el detalle histórico documental, remite a obras más intimistas, personales y con estilos gráficos diversos, que no siempre apelan a una representación realista del pasado (2018: 138). Esta última etapa, se corresponde además con obras de una generación posterior, con trabajos más experimentales en cuanto al estilo gráfico que emplean. Igualmente son escasos los trabajos de ese tipo que se desprenden de una base histórica documental rigurosa, a la que agregan un toque personal en la utilización de metáforas visuales o viñetas con un dibujo más o menos mimético⁹.

⁸ Entendemos que el autor justifica esta periodización teniendo en cuenta la utilización de fuentes históricas, o, dicho de otro modo, cuáles son los elementos documentales que utilizan estas obras para la elaboración de sus historias. De igual manera, si abordamos la historia del medio en España, existen otras formas de periodizarla. Sobresalen en ese sentido los trabajos de Antonio Martín en *Apuntes para una historia de los tebeos* (2000), si bien su recorte abarca hasta el año 1963; *La España del tebeo* (2001), de Antonio Altarriba (abarca hasta el año 2000) o el número monográfico de la revista *Arbor*, coordinada por el mismo autor, que incluye hasta el año 2010.

⁹ El caso de *El arte de volar* de Altarriba y dibujos de Kim es ideal en ese sentido. El cómic cuenta la historia del padre de Altarriba con una detallada precisión histórica documental, pero, además, se apela a las metáforas visuales para graficar momentos muy íntimos, como cuando el padre siente que un topo está carcomiéndolo por dentro o cuando aparece dibujada el águila imperial de la iconografía franquista luego de arrancarle los ojos.

Finalmente, un análisis más detallado de la función documental que puede ejercer el cómic lo realizan Rayco González y Marcello Serra, quienes revisan aquellos trabajos de los últimos años —utilizan como punto de referencia 1996, cuando se publica *Palestina*, de Joe Sacco¹⁰— que parten de episodios reales del pasado o de la actualidad para usarlos como materia de la narración¹¹ (2018: 122). De manera exploratoria, proponen cuatro funciones documentales que pueden encontrarse en estos cómics. La primera es la función referencial-veridictiva, cuando los documentos que aparecen tienen valor de prueba o son indicios de un hecho; «son huella de la realidad» (2018: 122). Como explican los autores, también se puede utilizar como una nueva interpretación de documentos o datos del pasado con la idea de marcar contradicciones (2018: 122). La segunda es la función sistémica, es decir, la utilización de documentos útiles para la comprensión de un determinado sistema cultural: «son tomados como manifestaciones especialmente significativas de un sistema de reglas o de varios»¹² (2018: 123).

La tercera es la función narrativa, cuando se usa el relato como una manera de presentar el documento histórico. Se precisa de la construcción de una estructura narrativa para luego organizar en ella los datos. Como apuntan los autores, es inevitable una selección que dará relevancia al documento a través de la narración (2018: 124). Por último, la función «reveladora», que aparece cuando se ejerce una técnica de montaje, que pone en diálogo a los documentos seleccionados y se hace evidente otro sentido. «Es entonces posible que, por el mero hecho de estar en contacto o en relación, se revelen elementos que, pese a estar presentes en los documentos, sin este diálogo no podrían ser descubiertos» (2018: 124).

¹⁰ La figura de Joe Sacco se presenta como emblemática de un fenómeno que une trabajo periodístico, pero utilizando el lenguaje del cómic. A este tipo de obras se las ha denominado como «cómic-periodismo», «periodismo de cómic» o «historieta periodística». Son famosas sus obras *Notas al pie de Gaza* (2010), *Reportajes* (2012) y *Srebrenica* (2013, un cómic digital o webcómic). Para la profundización de este tipo de trabajos y específicamente la obra de Sacco, recomendamos *Periodismo Cómic. Una historia del género desde los pioneros a Joe Sacco* (2017), de Diego Matos Agudo.

¹¹ El corpus de obras de este estilo es abundante. Solo a modo de ejemplo nombraremos algunas de las más representativas que utilizan los autores. Además de cualquiera de las obras del ya nombrado Joe Sacco, podemos nombrar a Guy Delisle (*Crónicas birmanas*, 2008; *Crónicas de Jerusalén*, 2011); Sarah Glidden (*Una judía americana perdida en Israel*, 2010); Emmanuel Guibert, Didier Lefevre y Frédéric Lemerrier (*El fotógrafo*, 2019), entre otros (2018: 122 y ss.).

¹² Los autores dan el ejemplo de *Cuadernos ucranianos. Memorias de los tiempos de la URSS* (2011), de Iğort. En esta historieta el autor recorre Rusia y Ucrania recogiendo los relatos del pasado traumático de los habitantes. Muchos de esos testimonios, además de la historia que cuentan, lo ayudan a entender mejor las características de esa cultura que le es ajena, a comprender su funcionamiento como sistema (2018: 123).

Como sostuvimos al principio, lo que proponemos es una aproximación factible en la relación de la historieta con lo documental y pensar en este tipo de obras centradas en un contexto histórico —en este caso, el de la Guerra Civil o la posguerra— es apenas un ejemplo de gran utilidad —por su actualidad y proliferación— de muchos que pueden dar cuenta del mismo cruce. Lo cierto es que son muchas las novelas gráficas que parten de una historia verdadera más allá de la representación más o menos ficticia de los detalles o las situaciones y que, a diferencia de las vistas anteriormente, no persiguen un rescate testimonial o histórico. Sirvan los ejemplos de obras como *Historias del barrio* (2011), de Gabi Beltrán y Bartolomé Seguí, centrado en la adolescencia del narrador en Palma de Mallorca; la trilogía de Jaime Martín —*Las guerras silenciosas* (2014), *Jamás tendré 20 años* (2018) y *Siempre tendremos 20 años* (2020)— en la que se repasa la crónica de España focalizando en la historia familiar de abuelos, padres y del propio autor; *Una posibilidad entre mil* (2009), de Cristina Durán y Giner Bou, que se centra en la experiencia de los autores como padres de una niña con parálisis cerebral; *Arrugas* (2007), en la que Paco Roca se basa en la historia del padre de un amigo que sufre Alzheimer o, para ir precisando el objetivo de este trabajo, *María y yo* (2007), de Miguel Gallardo, que tiene como eje a su hija. En este caso, además de formar parte de un corpus con estas características, la obra mantiene una relación directa con lo documental al ser traspuesta al cine y de alguna forma, generar un complemento entre el dibujo —cercano a la caricatura— y la imagen real del formato audiovisual. Como veremos, la inserción de fragmentos animados dentro del relato documental vuelve más interesante este cruce y se presenta como un gran acierto del film.

2. MARÍA Y YO, LA NOVELA GRÁFICA

La figura de Miguel Gallardo es paradigmática en muchos sentidos. En primer lugar, porque es un pionero del trabajo de autor junto a otros referentes del medio y su nombre está asociado a hitos de su historia, por ser uno de los representantes del cómic underground español, (fundadores de la «línea chungu» en oposición a la línea clara) y padre del emblemático personaje Makoki. Pero además, porque su constante actualización y vigencia vienen de la mano de una nueva forma de comunicar a través del cómic. Este viraje artístico —coincidente con el auge de la novela gráfica— lo acercan temática y estilísticamente a una visión más intimista y personal, biográfica. Los ejemplos son claros y concisos: nos ofrece la historia de su padre en *Un largo silencio* (1997); la de su hija en *María y yo* (2007) y en *María cumple 20 años* (2015); y su propia vida y trabajo, junto a Paco Roca en *Emotional World Tour* (2009) (narrando la gestación y repercusión de sus respectivas novelas gráficas) o junto a otros autores en *Viñetas de vida* (2014) (sobre la campaña de cooperación «Sí me importa» que realiza España en otras regiones del mundo). Más claro aún se observa este giro biográfico e intimista en su último trabajo *Algo extraño me pasó camino de*

casa (2020), donde cuenta su lucha contra un tumor durante la pandemia. Este cambio de estilo del que damos cuenta, lo explica el propio Gallardo en el film documental que analizaremos, cuando afirma que tuvo que simplificar el dibujo debido a la rapidez con la que debía hacerlos para María, en el sitio en el que ocasionalmente se encontraran. Como bien observa Isabelle Touton (2014: 93): «cuando Miguel retoma los lápices, es para ponerlos al servicio de su niña, con un dibujo estilizado que será el de sus obras del siglo XXI».

Teniendo presente este contexto del autor nos centraremos en *María y yo*. En esta primera parte, nos abocaremos a desglosar las particularidades de la novela gráfica, siendo esta el inicio de este diálogo, para dedicarnos luego en detalle a su trasposición filmica. Nos detendremos inicialmente en el origen y características para posteriormente pensar en sus diferencias y similitudes. Como ya explicó en más de una entrevista el propio Miguel Gallardo y cuenta también en el documental, *María y yo* es solo una parte de una serie de cuadernos de dibujos y algunas anotaciones que el autor lleva adelante desde el nacimiento de María. Esta voluminosa colección —con muchos cuadernos con tapas de variados colores— es presentada de manera muy divertida en la película de Fernández de Castro, cuando Gallardo habla sobre la existencia de estos libros.

La publicación de estos «apuntes» respeta la idea original de que estamos observando un borrador, ya que mantiene durante toda la obra un estilo de dibujo similar a bocetos, en algunos casos con rostros sin terminar y los trazos a medio hacer. Prevalece esa idea de estar contemplando los apuntes hechos en el momento, como un diario que cuenta las vivencias entre padre e hija. Completa este sentido el manejo espacial de estas anotaciones, que no respetan un orden prefijado en viñetas estructuradas; por el contrario, el texto juega con la combinación de letras e imágenes sin atenerse a cartuchos, globos de diálogo o pensamiento. Cuando alguna de las secuencias utiliza las viñetas, estas no están construidas con una simetría perfecta, sino por el contrario, persiguen el efecto de dibujado a pulso, con la mano. Además, la publicación prescinde de números de página, lo que también ayuda a generar ese efecto de anotaciones libres sin necesidad de orden cronológico o espacial.

Sabemos que el centro de todo el relato gira en torno a María ya desde el título. En la publicación se complementa con el tamaño de la letra, superior a cualquier otra de la portada. Se suma además a esa relevancia la presencia de su nombre como coautora del texto, como anunciamos al comienzo. El color de la remera de María —y su inscripción «I'm unique just like everyone else»— también persigue el mismo objetivo de resaltar su figura (de hecho, dentro del álbum, Gallardo cuenta la historia de esa remera y el efecto real que producía, ya que a nadie le pasaba desapercibida). Las imágenes, posterior a la tapa y anterior a la contratapa, siguen con el mismo efecto y funcionan como los dos momentos de una

misma acción: María jugando con la arena y su cubo en la playa. Una imagen plena de poesía en el cómic y que, como veremos, también retoma y resignifica el documental.

De una manera general, podría decirse que la obra va desarrollando dos acciones de manera paralela: por un lado, de manera narrativa, *María y yo* cuenta la historia de un viaje de Barcelona a Canarias y las vacaciones de un padre con su hija; por el otro, de corte más didáctico, la novela gráfica se centra en la explicación de alguna de las características del Trastorno del Espectro Autista (TEA), no solo con el ejemplo singular de María, sino en la confección de pequeños afiches o la simple exposición de Gallardo sobre alguna característica peculiar. Revisaremos sucintamente cada una, teniendo presente que las dos partes están íntimamente imbricadas.

La parte narrativa se centra en acciones simples: la espera en el aeropuerto, el check-in, el abordaje, la llegada e ingreso al hotel, la cotidianidad en vacaciones –la piscina, la playa, los paseos, el buffet–, el regreso a casa de María –quien vive con su madre– y la despedida final. Por supuesto que cada uno de estos fragmentos adquiere una connotación diferente al estar atravesados por el TEA, ya que cualquier actividad de las que enumeramos se resignifica y transforma en algo diferente y novedoso.

La parte didáctica, de alguna manera ya está enunciada desde el principio, cuando Gallardo da la clave de lectura de la obra. Luego de explicar que el relato va a girar en torno a las vacaciones con su hija en Canarias, concluye: «María tiene 12 años, una sonrisa contagiosa, un sentido del humor especial y tiene autismo». A partir de allí, cualquier actividad que se narra está tamizada por esa información esencial y María, se transforma en el centro del relato. Teniendo presente este marco general, la obra complementa esta trama narrativa con información específica sobre autismo en dos tipos de intervención: de manera complementaria para terminar de entender una rutina de María, y de manera directa, al aportar a la obra información de corte positivo.

De esta manera, siguiendo la rutina de estas vacaciones que dibuja Gallardo y gracias a esta información complementaria, comenzamos a entender alguna de las características del TEA que se observan en María: las frases y acciones repetitivas, el pellizco como forma de comunicación, el gran nivel de concentración, los movimientos y golpes con las manos, en la barbilla o el cuello (Gallardo aporta el nombre científico: estereotipias), o la importancia del dibujo en el aprendizaje y sistematización de actividades o conductas. Además de estos datos que ayudan a comprender las acciones de la novela gráfica, *María y yo* aporta cuatro elementos anexos a la narración con un objetivo claramente didáctico: en primer lugar, el texto sin dibujo de Gallardo –como un pequeño monólogo expositivo que abarca toda la hoja–, en el que este cuenta en primera persona más características de María; en segundo lugar, el dibujo de algunos de los pictogramas que usan para la planificación de actividades –son ilustraciones que se dispersan por toda la casa y ayudan a

anticipar acciones diarias, como el momento de la comida, del baño o de acostarse–; en tercer lugar, un pequeño afiche sobre el autismo y sus características –que bien podría ser parte de una campaña de divulgación– y finalmente, el epílogo, a cargo de Amaia Hervás Zúñiga, psiquiatra infanto-juvenil y Directora de la Unidad de Pediatría del hospital Mútua Terrassa, quien cierra la obra focalizando también en el caso de María, pero desde un punto de vista médico-profesional.

Toda la cuestión del didactismo de la obra es uno de los puntos coincidentes de quienes la han analizado, más allá de que en ocasiones no haya sido el tema central de la investigación. Touton (2014: 87) la lee en sintonía con *Arrugas*, destacando sobre todo el propósito didáctico que persiguen estas producciones: el de visibilizar a aquellas personas no tenidas en cuenta por el discurso de los medios masivos o publicitarios y, sobre todo, transmitir conocimientos concretos en torno a enfermedades como el TEA o el Alzheimer. De la misma manera, Gemma Burgos Segarra también aborda la pertinencia de estas obras para el abordaje de estas patologías, aunque desde el punto de vista de su inserción en las aulas de la secundaria. Es decir, no solo como una forma de visualización, sino como aprendizaje para las nuevas generaciones¹³.

Precisando un poco más en aquellas cuestiones referidas al estilo, específicas del lenguaje del cómic, Gallardo utiliza un par de recursos para marcar o distinguir la participación de María. Uno de ellos remite a la rotulación –tamaño y tipo de letra, uso de mayúsculas, minúsculas, cursivas, subrayados, etc.–, sobre todo en la secuencia inicial que comienza en el aeropuerto de Barcelona y culmina en la de Canarias. En esas imágenes prevalece un tipo de letra que simula ser escrita por un niño, y en rojo, único color utilizado en la obra. Además, para simbolizar su estridencia, espacialmente esas frases rompen la estructura de la viñeta.

Existe un último elemento que nos va a servir de puente con el documental: la presencia de la fotografía. *María y yo* es una novela gráfica que utiliza dibujos en su mayoría antropomórficos –en una escena aparece Gallardo como tortuga y en otra, los dos como peces– en algunos casos con más detalles en el dibujo pero que siempre están más cercanos al trazo caricaturesco¹⁴. El único momento en que tenemos una imagen de la María «real» es en el final de la historieta, cuando Gallardo inserta una fotografía. En ella aparecen él y María, en un simbólico aplauso final. En blanco y

¹³ No es el objetivo de este trabajo abordar la utilización del cómic como una herramienta didáctica dentro del aula, pero es preciso destacar que son varios los estudios o propuestas que han aparecido en estos últimos años, desde los propios autores o equipos universitarios que apuntan a la divulgación, a las diversas editoriales. Lo que queremos remarcar es la enorme potencialidad del medio como recurso en el proceso de enseñanza-aprendizaje en el aula.

¹⁴ En su análisis de los aspectos físicos de los personajes de historieta, Rubén Varillas (2009: 49) distingue entre personajes caricaturescos y los realistas o naturalistas, de acuerdo a la representación más o menos detallada del dibujo utilizado.

negro, al parecer esperando para almorzar, encontramos finalmente a los personajes de carne y hueso, certificados por la imagen fotográfica, que plantea una relación distinta con el referente que la que establece el dibujo de la historieta. Con el evidente propósito de presentar a los protagonistas que dan pie a la novela gráfica, deciden utilizar la fotografía como garante de veracidad. Siguiendo ese sentido, el documental completará este panorama, ya que no solo mostrará a María en imágenes en movimiento, sino que ahondará en su historia.

3. MARÍA Y YO, EL DOCUMENTAL

En esta segunda parte, no solo abordaremos las características de esta producción documental, sino que, además, dedicaremos una mayor atención al análisis comparativo de ambas obras. Para ello, dividiremos el abordaje en dos partes para una mejor profundización. En primer lugar, nos abocaremos a los elementos distintivos del documental que aparecen en la obra como una primera gran diferenciación con la novela gráfica. Nos referimos a aquellos componentes típicos del lenguaje documental que son más difíciles de encontrar en el cómic y solo por esa razón aparecen como un factor diferente. También incluiremos aquí aquellos fragmentos que complementan la historia original, es decir, que no aparecen en la historieta. Si antes nos referíamos a aspectos de su lenguaje —la inserción de entrevistas, por ejemplo—, en este caso pensamos en elementos narrativos —aquellas situaciones nuevas que presenta el documental, que no son mencionadas en la obra original—. Por más que parezca elemental, aclaramos que este ensanchamiento del contenido del cómic, se debe a la propia naturaleza del documental en su afán de profundizar en la historia, objetivo que la novela gráfica no perseguía, al estar centrada en una cuestión más didáctica y lúdica. En segundo lugar, nos centraremos en las escenas que aparecen en las dos producciones y observaremos cómo cada uno de los lenguajes funciona como un complemento del otro.

3.1. El documental y su lenguaje

Abordar una película documental, ya trae aparejada una serie de nociones referidas a su confección, circulación y consumo. Más allá de la enorme variedad e hibridez genérica que pueda caracterizar al campo del documental, el origen y la construcción de estas producciones mantienen características similares. El llamado «efecto referencial» está en la base de su definición, sin olvidar que el registro que un documental hace de eso que definimos como «real» no está divorciado del trabajo interpretativo—ideológico del director. Por eso, el documental logra «impresiones de realidad» alejadas de cualquier imagen transparente de la misma (Bernini, 2008: 99).

Lo cierto es que, partiendo de esa base, la variedad de estilos y recursos para la confección de estas películas es enorme y no remite solo a una clasificación basada en la diferencia entre un documental clásico y uno

más moderno, porque aún hoy prevalecen películas de tipo tradicional, con una modalidad netamente expositiva. Así, producciones como *El siglo de Galdós* (2020, Miguel Ángel Calvo Buttini), *El agente topo* (2020, Maite Alberdi) o *Rompan todo* (2020, Red Creek Productions) por citar unos ejemplos, poseen diferencias sustanciales en el manejo del relato, la utilización de la cámara o el cruce con lo ficcional. Esta gran variedad de productos queda manifiesta en la clasificación ya canónica de Bill Nichols, que da cuenta de seis formas diferentes de películas documentales¹⁵.

Igualmente, además de la relación con los eventos que muestra, todavía pueden establecerse algunas técnicas narrativas que ineludiblemente son asociadas al documental —siguiendo la clasificación de Nichols, diremos que no en todos los casos aparecen estos elementos de manera completa—: el uso de testimonios, la cámara en mano o utilizada de manera marginal, las fuentes de luz natural, la ausencia de decorados, los personajes hablando a la cámara, el rodaje en localizaciones reales o el montaje discontinuo, sucio o desprolijo. Aún con sus excepciones, la creencia de que, por un lado, el relato de ficción inventa y recrea y el documental, por el otro, representa y muestra, sigue teniendo una fuerte impronta en el campo audiovisual. Aún aquellos autores que más enfáticamente remarcan los límites cada vez más difusos del género afirman que «sin veracidad no hay documental», como «no hay ficción sin verosimilitud» (Freire, 2007: 82), dando por sentado que el film documental trabaja a partir de hechos que han sucedido o que están sucediendo, independientemente de que con ellos se haga o no una película con personajes que existen antes y después del film, mientras la ficción maneja materiales que sólo existen en el film, para el film (Beceyro, 2007: 86).

En nuestro caso, *María y yo* parte de los personajes reales que dan origen a la novela gráfica y para ello, se vale de todas las herramientas para profundizar y complementar la información de la historieta. Es decir, se va a centrar en el viaje y la rutina vacacional de Gallardo y María, al igual que la obra original, pero va a ahondar en esa vida, en esa relación padre-hija y, además, en la divulgación del Trastorno del Espectro Autista. Esa es la primera diferenciación que marcamos con la historieta: el lenguaje documental da cuenta de infinidad de recursos que lo definen y forman parte de su idiosincrasia. Nos referimos específicamente a la confección de entrevistas o a la búsqueda de material previo —en la película aparecen videos de viejos cumpleaños, de paseos, viajes, reuniones o álbumes de fotografías—. Fiel a su estilo, esta diferencia radica en la necesidad del

¹⁵ Nichols plantea una clasificación que fue ajustando a lo largo de sus publicaciones y que finalmente divide en seis modalidades: expositiva, poética, reflexiva, observacional, participativa y performativa (Véase Nichols, 2013).

documental de ir más allá, de indagar y completar lo que la novela gráfica refiere muy sucintamente o no cuenta¹⁶.

De esta manera, el documental aporta mucha más información sobre la vida de María, gracias a los recursos que utiliza. Sobre todo, las entrevistas y las grabaciones que se efectúan en otros ámbitos, más allá de los que aparecen en la obra original. Gracias a ellas, aparecen en la filmación protagonistas que no están en la historieta: la madre de María, la persona que la ayuda en las rutinas de la casa, su abuelo, sus amigos del colegio, familiares. De las entrevistas, sobre todo la de los padres, surgen datos que completan la historia sucinta del cómic: el nacimiento de María, los primeros bocetos de Gallardo y la génesis de sus cuadernos, el diagnóstico del TEA, la génesis de la novela gráfica y particularidades de la vida cotidiana de María, entre otros.

La filmación de otros lugares, más allá del aeropuerto, hotel y playa que aparecen en el cómic, también persigue el objetivo de completar el panorama en torno a las rutinas de María. En este caso, sobresalen las grabaciones del colegio y sus compañeros y, sobre todo, las imágenes dentro de la casa, ya que podemos observar un día completo de la rutina habitual, desde la confección de la agenda del día, el almuerzo o los preparativos para el baño hasta los pictogramas desperdigados por la casa o los detalles de su pieza. Otro tipo de filmación que aparece, recurso típico de los documentales de este tipo, es la de archivo, en este caso, grabaciones caseras que muestran a María en una plaza o en un lejano festejo de cumpleaños.

Finalmente, otro aspecto a remarcar como elemento distintivo refiere a la potencialidad de la imagen al momento de trasponer algunas secuencias del cómic. Este documental utiliza estrategias típicas al momento de la filmación, como la cámara en mano, alguna imagen fuera de foco producto del movimiento o la utilización del zoom adelante y atrás, buscando la sensación de realismo, característica de la filmación «espontánea» que quiere demostrar este tipo de películas. Un buen ejemplo aparece en la secuencia en el aeropuerto, mirando la pizarra informativa de vuelos y horarios, despachando el equipaje, subiendo al avión. Así como este ejemplo, existe otro que tiene como eje el montaje de fotografías, enriquecido por la superposición de imágenes. El recurso es sencillo y efectivo: la edición de fotos de María en orden cronológico y centrando siempre en su rostro, logrando el efecto de paso del tiempo y resumen de su crecimiento. Por último, dentro de la película, aparece

¹⁶ También debemos aclarar, teniendo en cuenta el estudio comparativo entre cómic y film documental, que aquellas narraciones gráficas de carácter testimonial también utilizan diferentes recursos para otorgar veracidad al relato. Como ya dijimos anteriormente, la utilización de fotografías es un caso muy usual, como así también la inclusión de recortes de diarios u otro tipo de documentación (cartas, comunicaciones oficiales, etc.).

otro recurso cercano al cómic: la animación (en este caso retoman el corto que nombramos al comienzo, *El viaje de María*, de 2010). Casi como un puente entre el cómic y el documental, la película apela al dibujo de Gallardo y a su voz en off para potenciar algún efecto que la imagen filmada no puede mostrar. Un ejemplo claro lo da la escena dentro del avión, que tiene a María divirtiéndose con el polvillo que flota cada vez que golpea el asiento.

3.2. Zonas de cruce

La parte más productiva de este análisis, remite a aquellas escenas o fragmentos que aparecen en las dos obras, ya que permite apreciar mejor las potencialidades de cada lenguaje o, como ya anunciamos, el complemento de los dos discursos. Para ello partiremos de una primera apreciación: la película decide tomar como columna vertebral de su producción la temática del viaje y vacaciones de Gallardo y su hija, al igual que el cómic, que lo tiene como elemento central. A pesar de contar con mucha más información que la obra original —como vimos en el apartado anterior—, el documental respeta los núcleos originales del cómic que aparecen dosificados a lo largo del film. Así, más allá de la aparición de una entrevista o filmación anterior, la película siempre vuelve a las imágenes del padre y su hija de vacaciones. Haremos una división básica en torno a las escenas que se muestran en las dos obras: aquellas que aparecen filmadas con gran fidelidad a la obra original y aquellas que, siguiendo la idea del cómic, agregan o cambian algún detalle o recurso.

De los primeros, ya el comienzo del documental en cierta forma parafrasea la tapa de la historieta: padre e hija, de espaldas a cámara dirigiéndose a algún lugar. Las diferencias son evidentes, ya que la película precisa un lugar: el aeropuerto, además de sumarle a los protagonistas las valijas que deben acarrear. De una manera más clara, los fragmentos idénticos entre la obra original y la película se observan cuando aparece la voz en off de Gallardo leyendo su propio texto. En varios pasajes del documental, los comentarios que escuchamos son los que aparecen en el cómic. Por supuesto que, por la amplitud del film, se debieron agregar más participaciones originales en off. Pero justamente se plantea un sugerente juego en el que el autor de la novela gráfica se vuelca como protagonista del relato y esas palabras que en el texto fuente servían en varias ocasiones como enlace de las imágenes, o en otros, simplemente como una pausa explicativa, se resignifican en el film apoyadas por las nuevas imágenes a las que acompaña y la propia voz en off de Gallardo —en algunos casos con su propia figura en primer plano— completando la escena.

Existen otros dos momentos sacados de forma casi textual del cómic que, tamizados por el lenguaje del documental, adquieren un efecto diferente. Uno es el apartado titulado «Caras», en el que Gallardo contrapone la mirada sonriente de María con las de la gente que la mira

cuando en algún lugar público ella empieza a quejarse y a llamar la atención. Esas situaciones graficadas en la historieta por el dibujo caricaturesco de rostros diferentes o multiplicidad de ojos escrutadores mientras ellos pasan, aparecen en la filmación demostradas con las imágenes de personas reales. El efecto es impactante, ya que con la excusa de la filmación que sigue la trayectoria de María, el compilado de imágenes de este tipo de situaciones es recurrente. Es decir, las imágenes del documental funcionan como garantes del dibujo metaforizado del cómic, le dan entidad al dibujo de un ojo o al boceto de un rostro¹⁷.

El segundo momento que marcamos también es idéntico en cuanto a la composición original, pero nuevamente los lenguajes son los que otorgan un efecto distinto. En una serie de dibujos bajo el título de «Dorado Beach», Gallardo parodia el discurso típico de los documentales expositivos sobre el mundo animal. Frases como «El Dorado Beach es una reserva natural de alemanes protegidos por la pulserita...» o «su hábitat natural es la piscina del hotel...» forman parte del texto que acompaña a los dibujos a medio hacer de ancianos en malla, recostados al sol o leyendo un diario. La película mantiene las mismas líneas leídas por Gallardo en off, pero tratándose efectivamente de un documental que ilustra con imágenes ese discurso, generan un efecto similar a estas películas clásicas de corte expositivo. Por supuesto que aún se mantiene el resultado cómico fruto de la parodia.

Existe una escena central —tanto de una como otra obra— y es la de María en la playa con su cubo rojo. La escena completa del cómic está conformada por el dibujo de María reconcentrada jugando con la arena que cae de sus dedos y se deposita en el cubo, con la explicación de Gallardo, quien primero reconoce que cuando ve esa escena le recuerda una canción de Kevin Johansen, «Everything is falling into place» y luego —ante el boceto de un rostro en primer plano de María y el gráfico de una fórmula química al lado—, concluye: «En mis fantasías (soy una persona muy imaginativa) tiendo a pensar que María puede ver la composición de los átomos de la arena, o quizás ve mundos enteros o estrellas o solo arena cayendo». En el documental, gracias al juego audiovisual que lo define, la escena adquiere la consistencia de un videoclip, ya que a las imágenes que filmaron de María en la playa, ensimismada con la arena y la voz en off de Gallardo repitiendo el texto del cómic, efectivamente la ilustra musicalmente con el tema del cantautor argentino. Además, al igual que

¹⁷ De manera inversa, en otro momento existe un juego con el dibujo que el documental representa de manera diferente. Sucede cuando Gallardo cuenta que jugar en la pileta es uno de los grandes divertimentos que tiene con María. En ese momento el dibujo de la novela gráfica los muestra a los dos como peces o en otra imagen, al padre como una enorme tortuga marina galopada por la hija. En el documental se reproducen las mismas palabras, pero la imagen los muestra a ellos en la pileta, sin recurrir a ningún truco de edición, como en otro momento hizo con la inserción de los fragmentos animados.

en el dibujo, le agregan digitalmente formulas químicas a la imagen. Más adelante, cercano al final de la película, volverán a utilizar la playa y a María con su cubo como una idea metafórica de la felicidad plena, ajena a cualquier preocupación. Finalmente, de este primer grupo que delimitamos, y similar al anterior en cuanto a lo audiovisual que funciona como complemento del dibujo —un boceto con su explicación en la historieta se transforma en un pequeño videoclip en el documental—, aparecen los dibujos a modo de afiches explicativos sobre el TEA. Estos pasajes del cómic, gracias a las herramientas de la imagen en movimiento, transforman esos dibujos en una propaganda, con una intención netamente divulgativa.

En un segundo grupo apartamos aquellos momentos en que el documental decide contar escenas similares al cómic, pero de una forma diferente, en muchos casos apoyado en la potencialidad del recurso audiovisual o su estilo particular. El contexto general nos presenta una película que aprovecha y ensancha los momentos narrativos, muy breves y fragmentarios, de acuerdo al objetivo de la novela gráfica. Así, el documental se vale de la expansión de esas escenas que muestran el paso del tiempo: el amanecer, el desayuno, la caminata diaria, las horas en la pileta. Más allá del montaje necesario que otorga un ritmo intermedio al relato, podría formularse que la película amplifica la representación temporal, que en algunos casos es nula en la obra original —en muchos casos una escena cuenta solo con uno o dos dibujos y un par de textos explicativos—.

Teniendo este marco como referencia, una de las primeras ideas originales del cómic reconvertidas por el documental es la de las rutinas, que Gallardo representa en «Caminos». Originalmente el autor presenta parte de las acciones cotidianas que realizan durante sus vacaciones con dibujos unidos con flechas mostrando el orden cronológico de las mismas en una sola hoja. Así, aparecen entre otros, el rostro sonriente de María al despertarse, un café con leche, una piscina con breves explicaciones: «desayuno», «regreso al hotel» o «descanso». En la película, estas secuencias son presentadas con un certero efecto de edición: la filmación de la misma rutina, por los mismos lugares, usando el mismo encuadre cada día, pero obviamente, con los protagonistas vestidos de manera diferente. El montaje genera el éxito del efecto: María llegando a un banco en el que descansan todos los días durante el paseo vestida con una remera, sentándose con una blusa y levantándose con un pullover.

Otro de los grandes momentos del cómic traspuesto al documental, con toda la potencialidad de la imagen, es el de los nombres, trascendental en la vida de María. Como explica Gallardo en las diversas entrevistas para la película, la memoria de María es excepcional y cualquier persona que forma parte de su rutina entra para siempre en su mundo. En la novela gráfica, Gallardo usa el recurso que es habitual con su hija: dibujarles a parientes, conocidos, amigos. Por eso, en el final de la obra aparecen los apartados «Castings en Canarias 1 y 2», «Castings en Barcelona», «¿Quién

vino a la fiesta de final de verano?», «¿Quién estaba en la cena de fin de año?» y «¿Quiénes no pudieron venir a la cena, pero vinieron después?». Estas cinco páginas están dibujadas por un sinnúmero de personas con sus nombres. En la película, los recursos se diversifican y enriquecen. Para demostrar la enorme cantidad de nombres propios del mundo de María, el director utiliza dos herramientas: un enorme *Scrabble* animado, que se va llenando de a poco y, mucho más sofisticado, un enorme árbol genealógico formado de diminutas filmaciones de cada uno de los integrantes de este mundo de María.

Por último, otro elemento que aporta el documental de forma diferente al cómic es justamente el final. Fiel a la idea de estar presenciando la filmación de un fragmento de la vida de María, desde las vacaciones con su padre hasta las rutinas más habituales, la película elige culminar el relato evitando cualquier gesto grandilocuente o mensaje metafórico —la escena del cubo en la arena mientras padre e hija se alejan, por ejemplo, que aparece en los tramos finales del film podría haber funcionado—; por el contrario, Fernández de Castro opta por un final simple y rutinario, una escena más que da cuenta de los detalles mínimos de una vida: luego de hablar por teléfono con el padre, la madre de María cuelga y la prepara para el final del día, bañarse, cenar y dormir. La última escena antes del fundido a negro muestra el sillón vacío y las voces de María y su madre que se apagan lentamente mientras se dirigen al baño.

3. CONCLUSIONES

La posibilidad de cómics en diálogo con otras manifestaciones artísticas en torno a grandes temáticas sociales es una realidad fácilmente observable en estos últimos tiempos. Tanto temática como formalmente, el medio comparte un mismo horizonte cultural con otras manifestaciones artísticas y, a su vez, forma parte de aquellos debates que ponen en discusión los mecanismos de representación al momento de la confrontación o armonía entre medios diferentes. Como vimos, la relación de la historieta con el documental, plantea varios puntos en común si tenemos presente la utilización de materiales que parten del campo de lo real por parte de los cómics, sean solo detalles —el dibujo de una ciudad o un personaje histórico, por ejemplo— o el origen de todo el relato.

Al momento de centrarnos en la novela gráfica *María y yo* y la película documental del mismo nombre, estamos ante un caso que efectivamente parte de una historia real, simple y concreta, que es la columna vertebral de los dos relatos: el viaje de vacaciones de Barcelona a Canarias, que efectúa un padre y su hija que padece Trastorno del Espectro Autista (TEA). Las dos producciones se encargan de focalizar los mismos puntos y las diferencias van a estar marcadas por los recursos típicos de cada lenguaje, que se valen de herramientas distintas para transmitir el mensaje. Teniendo en cuenta la existencia de fragmentos didácticos (en torno al TEA) y momentos narrativos (centrados en el viaje y las vacaciones), la

mayor diferenciación entre estas manifestaciones artísticas se produce con respecto a estos últimos, ya que la idiosincrasia del documental exige un estudio más detenido.

Además, en el momento de pensar en los aspectos distintivos de cada una de las obras, se establece una diferencia que Touton (2014: 89-90) marca certeramente:

La imagen grabada revela al espectador algo que los dibujos amables y el trazado icónico de Miguel Gallardo, que tienden a infantilizar a su hija, ocultan: la visibilidad de la diferencia en el imponente cuerpo de María (tiene quince años en el momento de la grabación), su presencia intensa, y la estridencia de sus gritos que las onomatopeyas del cómic no traducen con la misma intensidad.

La novela gráfica aparece como una obra intimista, lúdica, sentimental, un diálogo de un padre con su hija que tiene al dibujo como elemento central. Esa preponderancia del dibujo no solo es vital pensando en un cómic, sino en la comunicación cotidiana de Miguel y María. El documental, si bien respeta y focaliza en los puntos centrales de esa unión filial, pierde parte de ese intimismo e ingenuidad, al abrir el juego que su propia idiosincrasia exige e incluir en esta comunicación a otros actores y momentos, recuerdos y entrevistas. No deja de ser tierno y emotivo, pero al profundizar en la vida de María y en las características del TEA, el film se vuelve netamente expositivo, el caso individual de María se generaliza.

La ecuación se invierte cuando nos centramos en el otro aspecto que estas dos obras comparten, referido a la cuestión más didáctica y divulgativa, porque la diferencia fundamental radica en la potencialidad del documental que completa con mayor cantidad de recursos la información más acotada que ofrece el cómic. Ahí sí, la aparición de entrevistas, viejas filmaciones, recursos audiovisuales –como inserción de pequeños videoclips o animación digital– hacen de este producto un complemento perfecto al momento de potenciar el mensaje. Ese cuaderno de anotaciones y bocetos, similar a un diario personal que nos presenta Gallardo en el cómic, se transforma gracias al lenguaje del documental, en una obra que plantea la visualización de esta enfermedad a partir de la profundización de la vida de María.

La figura de Miguel Gallardo se presenta como un ejemplo acabado de esta relación que proponemos entre el cómic y los datos que parten de un asidero «real», documental. Como vimos, su viraje estético y temático queda evidenciado en las obras que marcamos anteriormente, que tienen a *Un largo silencio*, escrito con su padre, como antecedente central. Si bien cuando se publica en 1997 no tiene mucho éxito en cuanto a su recepción, marca un antecedente en la utilización de las memorias de su padre -y en la combinación con sus viñetas- y en la influencia que marcó para el ámbito español. Fernández de Arriba (2015: 10) lo puntualiza: «Ni el público ni el mercado se mostraron preparados para la recepción de una obra así».

Asimismo, la reedición del 2012 tuvo un mayor éxito de ventas (alcanzando incluso una segunda edición), hecho que ejemplificaría, además, la gran evolución del mercado del cómic español en las primeras décadas del siglo XXI (2015: 11).

Lo cierto es que diez años después, con *María y yo* —marcado en ese tiempo junto a *Arrugas* como ejemplos representativos de la novela gráfica—, Gallardo continúa con un trabajo que sigue la misma línea temática y estilística, ya sea centrado en su hija, en sus aportes a la difusión del TEA que ya marcamos, en su trabajo individual y colectivo, o en la divulgación de su propia enfermedad. Pensando en las obras sobre María y todas sus derivaciones artísticas, incluido el documental que analizamos, han generado un efecto de recepción con aplicaciones prácticas. Ya sea pensado para la enseñanza del TEA en las aulas o como manual de difusión en ámbitos médicos, es evidente que el trazo simple y certero de Gallardo ha generado un efecto de comunicación de gran efectividad. Aspectos que vuelven a marcar la potencialidad de la historieta como vehículo de comunicación de gran versatilidad.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALTARES, Guillermo (2021), «Carlos Giménez, memoria, viñetas y libertad», *El País*, 6 de febrero, s. pág. [En línea: <https://elpais.com/eps/2021-02-06/carlos-gimenez-memoria-viñetas-y-libertad.html>] Fecha de consulta: 26/03/2021].
- ALTARRIBA, Antonio (2001), *La España del tebeo. La historieta española de 1940 a 2000*, Madrid, Espasa Calpe.
- ALTARRIBA, Antonio (2007), *El arte de volar*, Alicante, Edicions de ponent.
- ALTARRIBA, Antonio y Kim (2016), *El ala rota*, Barcelona, Norma Editorial.
- BECEYRO, Raúl (2007), «El documental. Algunas cuestiones sobre el género cinematográfico», en Josefina Sartora y Silvina Rival (eds.), *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*, Buenos aires, Librería, págs. 85-90.
- BELTRÁN, Gabi y Bartolomé SEGUÍ (2011), *Historias del barrio*, Bilbao, Astiberri.
- BERNINI, Emilio (2008), «Tres ideas de lo documental. La mirada sobre el otro», en *Kilómetro 111*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, págs. 89-107.
- BÓRQUEZ, Néstor (2016), «La historieta de la memoria: la Guerra Civil y el franquismo en viñetas», *Diablotexto Digital*, 1, págs. 29-55 [En línea: <https://ojs.uv.es/index.php/diablotexto/article/view/8853/8594>] Fecha de consulta: 26/03/2021].
- BURGOS SEGARRA, Gemma (2016), «*María y yo*, el autismo en las aulas a través del cómic», en Javier Lluch-Prats, José Martínez Rubio y Luz C. Souto (eds.), *Las batallas del cómic. Perspectivas sobre la narrativa*

- gráfica contemporánea, Valencia, *Diabltexto Digital*, págs.50-65 [En línea: <https://www.uv.es/diabltxd/Anejol1DTD.pdf> Fecha de consulta: 26/03/2021].
- DELISLE, Guy (2008), *Crónicas birmanas*, Bilbao, Astiberri.
- DELISLE, Guy (2011), *Crónicas de Jerusalén*, Bilbao, Astiberri.
- DURÁN COSTELL, Cristina y Miguel Ángel GINER BOU (2009), *Una posibilidad entre mil*, Madrid, Ediciones Sins Entido.
- FERNÁNDEZ DE ARRIBA, David (2015), «La memoria del exilio a través del cómic. *Un largo silencio, El arte de volar y Los surcos del azar*», *CuCo. Cuadernos de cómic*, 4, págs. 7-33.
- FREIRE, Héctor (2007), *De cine somos. Críticas y miradas desde el arte*, Buenos Aires, Topía Editorial.
- GALLARDO, María y Miguel GALLARDO (2007), *María y yo*, Bilbao, Astiberri.
- GALLARDO, Miguel y Paco ROCA (2009), *Emotional World Tour. Diarios itinerantes*, Bilbao, Astiberri.
- GALLARDO, Francisco y Miguel GALLARDO (2012 [1997]), *Un largo silencio*, Bilbao, Astiberri.
- GALLARDO, María y Miguel GALLARDO (2015), *María cumple 20 años*, Bilbao, Astiberri.
- GALLARDO, Miguel (2020), *Algo extraño me pasó camino de casa*, Bilbao, Astiberri.
- GARCIA, Santiago (2010), *La novela gráfica*. Bilbao: Astiberri
- GARCÍA, Santiago (2011), «En el umbral. El cómic español contemporáneo», *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura* [Número extraordinario II: Antonio Altarriba (coord.), *La historieta española, 1857-2010. Historia, sociología y estética de la narrativa gráfica en España*], CLXXXVII, págs. 255-263.
- GLIDDEN, Sarah (2010), *Una judía americana perdida en Israel*, Barcelona, Norma Editorial.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Rayco y Marcello SERRA (2018), «Las funciones documentales en el cómic», en Julio Andrés Gracia Lana y Ana Asión Suñer (coords.), *Nuevas visiones sobre el cómic. Un enfoque interdisciplinar*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, págs. 113-125.
- GUIBERT, Emmanuel, Didier LEFEVRE y Frédéric LEMERCIER (2019), *El fotógrafo*, Bilbao, Astiberri.
- GUIRAL, Antoni (2011), «1970-1995: un reloj atrasado y otro tren perdido», *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura* [Número extraordinario II: Antonio Altarriba (coord.), *La historieta española, 1857-2010. Historia, sociología y estética de la narrativa gráfica en España*], CLXXXVII, págs. 183-208.
- IGORT (2011), *Cuadernos ucranianos. Memorias de los tiempos de la URSS*, Madrid, Ediciones Sins Entido.
- MARTÍN, Antonio (2000), *Apuntes para una historia de los tebeos*, Barcelona. Ediciones Glénat.

- MARTÍN, Jaime (2014), *Las guerras silenciosas*, Barcelona, Norma Editorial.
- MARTÍN, Jaime (2018), *Jamás tendré 20 años*, Barcelona, Norma Editorial.
- MARTÍN, Jaime (2020), *Siempre tendremos 20 años*, Barcelona, Norma Editorial.
- MATOS AGUDO, Diego (2017), *Periodismo cómic. Una historia del género desde los pioneros a Joe Sacco*, Salamanca, Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.
- MOREJÓN, Jacobo (2018), «Tratamiento de la historia del tebeo», en Julio Andrés Gracia Lana y Ana Asiñó Suñer (coords.), *Nuevas visiones sobre el cómic. Un enfoque interdisciplinar*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, págs. 133-138.
- NICHOLS, Bill (2013), *Introducción al documental*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- PÉREZ DEL SOLAR, Pedro (2013). *Imágenes del desencanto. Nueva historieta española 1980-1986*, Madrid, Iberoamericana Vervuert.
- PONCE, Angels y Miguel GALLARDO (2013 [2005]), *¿Qué le pasa a este niño? Una guía para conocer las habilidades y necesidades de niños y niñas con discapacidad*, Barcelona, RBA Serres.
- PONCE, Angels y Miguel GALLARDO (2016), *¿Qué le pasa a tu hermano?*, Fundación MRW, Sant Feliu de Llobregat, Graficas Osso SL.
- ROCA, Paco (2007), *Arrugas*, Bilbao, Astiberri.
- ROCA, Paco (2013), *Los surcos del azar*, Bilbao, Astiberri.
- RODRIGUES MARTIN, Iván (2018), «La memoria me sirve para intentar comprender el presente: entrevista con Paco Roca», *Revista Caracol*, 15, págs. 416-425 [En línea: <http://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/146001> Fecha de consulta: 26/03/2021].
- SACCO, Joe (2007), *Palestina*, Barcelona, Planeta.
- SACCO, Joe (2010), *Notas al pie de Gaza*, Barcelona, Reservoir Books.
- SACCO, Joe (2012), *Reportajes*, Barcelona, Reservoir Books.
- SENTO (2017), *Doctor Uriel*, Bilbao, Astiberri.
- TOUTON, Isabelle (2014), «Apuntes sobre el realismo en las narraciones visuales actuales. El ejemplo de la adaptación cinematográfica del cómic *María y yo* de Miguel Gallardo por Félix de Castro», *Revista Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, II/1, págs. 77-99 [En línea: http://www.pasavento.com/pdf/n3_touton_5.pdf Fecha de consulta: 26/03/2021].
- VARILLAS, Rubén (2009), *La arquitectura de las viñetas. Texto y discurso en el cómic*, Sevilla, Viaje a Bizancio Ediciones.
- VV.AA. (2014), *Viñetas de vida*, Bilbao, Astiberri.

Fecha de recepción: 01/04/21.

Fecha de aceptación: 15/04/21.

Más allá de la adaptación. *Assassin's Creed* y los mundos transmediales

Beyond Adaptation. *Assassin's Creed* and Transmedia Worlds

MARTA FERNÁNDEZ-RUIZ
Universidad Politécnica de Cataluña
martafernandezruiz@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-3004-3242

Resumen: La convergencia mediática y la expansión de las ficciones en distintas plataformas han dado lugar a que mundos de ficción que tenían su origen en el videojuego se hayan desarrollado en otros medios, en un contexto en que las audiencias migran de unas plataformas a otras con tal de entrar en contacto con sus universos de ficción favoritos. Este trabajo tiene como objeto el estudio de la saga de videojuegos *Assassin's Creed* y la expansión transmedia que se ha llevado a cabo a través de otras plataformas. Para ello se procedió al análisis de contenido del videojuego *Assassin's Creed II*, la película *Assassin's Creed* y el cómic *Assassin's Creed: Reflexiones #1*, desde la perspectiva de los fundamentos de los Mundos Transmediales y las propiedades y tipos de experiencia que ofrece de cada medio.

Palabras clave: cómics, videojuegos, transmedia, *Assassin's Creed*.

Abstract: Media convergence and the expansion of fictions in different platforms has led to the development of fictional worlds born in video games and extended along other platforms, in a context in which audiences migrate from one platform to another in order to get in touch with their favorite fictional universes. The purpose of this work is to study the *Assassin's Creed* video game saga and the transmedia expansion that has taken place through other platforms. To do so, we proceeded to the content analysis of the video game *Assassin's Creed II*, the movie *Assassin's Creed* and the comic *Assassin's Creed: Reflections #1*, from the perspective of the fundamentals of Transmedia Worlds and the affordances and experiences that each medium offers.

Key words: comics, videogames, transmedia, *Assassin's Creed*.

1. INTRODUCCIÓN

Assassin's Creed (Ubisoft, 2007) es una de las sagas más emblemáticas del estudio multinacional Ubisoft, dedicado a la producción y desarrollo de videojuegos. Se trata de una serie de videojuegos caracterizados por permitir al jugador visitar diferentes épocas históricas al tiempo que experimenta una historia de ciencia ficción por la que personajes contemporáneos se conectan con experiencias de sus antepasados por medio de un dispositivo tecnológico llamado Animus.

Bajo el eslogan *History Is Our Playground*, si algo ha llamado la atención de *Assassin's Creed* desde el punto de vista académico ha sido su forma de reconstruir épocas pasadas y de aproximarse a hechos y personajes históricos. En este sentido, Westin y Hedlun (2016) consideran que no es el rigor histórico lo que hace destacar la saga, sino el hecho de que se trata de una fidelidad histórica negociada, más cercana a la memoria.

Además de este rasgo, se puede afirmar que *Assassin's Creed* es un ejemplo significativo del ecosistema mediático actual, caracterizado por la adaptación y la expansión de ficciones y experiencias culturales a través de diferentes plataformas, así como por la convergencia existente entre nuevos y antiguos medios junto al comportamiento migratorio de las audiencias, que van allá donde sea necesario para buscar experiencias de entretenimiento relacionadas con sus mundos de ficción favoritos (Jenkins, 2006, Scolari, 2015). La saga *Assassin's Creed* ha visto su universo de ficción expandido en una película, diferentes series de historietas, libros, recorridos virtuales y diversos contenidos generados por los usuarios y fans, como la posibilidad de crear niveles personalizados en el editor de niveles proporcionado por Ubisoft en el marco del lanzamiento de *Assassin's Creed Odyssey* (Ubisoft, 2018).

Al mismo tiempo, largas han sido las conversaciones en torno a las relaciones existentes entre videojuegos y cine (King y Krzywinska, 2002). En ellas se abordan las influencias que el cine ha ejercido en el lenguaje del videojuego a través del concepto de *remediación*, acuñado por David Jay Bolter y Peter Grusin para hacer referencia a la lógica formal por la que nuevos medios retoman la estética de medios previos (2000). Otras han ahondado en cuestiones que tienen que ver con el fracaso de distintas adaptaciones de videojuegos llevadas al cine (Villalobos, 2016), y otras han adoptado enfoques más innovadores hacia la propia faceta lúdica del cine (Navarro, 2019).

Por otra parte, el interés de las industrias culturales y los prosumidores hacia la convergencia entre cine, cómic y videojuegos es palpable y se puede constatar en diferentes hechos. El mercado *3D Wire*, celebrado anualmente en Segovia y enfocado tradicionalmente en la animación y los videojuegos 2D y 3D, anunció durante el año 2019 su transformación en un mercado cuyo nombre sería *WEIRD* y abriría su ámbito de actuación para poder dar cabida a la imagen estática y a las viñetas de los cómics.

Asimismo, se llevó a cabo la publicación, por parte de Norma Editorial, de un libro del arte del videojuego *Gris* (2018, Nómada Studio) que, lejos de obedecer al formato estricto de libro de arte, es «más bien un cómic mudo, un *storyboard* gigantesco, dividido entre capítulos, que permite apreciar al lector, sin necesidad de usar ni una palabra, el viaje de exploración seguido en el videojuego» (Sucasas, 2020).

En este contexto, este artículo presenta una reflexión en torno a la narrativa transmedia en el marco de la saga *Assassin's Creed* a través de la revisión de uno de sus videojuegos (*Assassin's Creed 2*, Ubisoft, 2009), la película de Justin Kurzel (*Assassin's Creed*, 2016) y uno de los cómics de Ian Edginton y Valeria Favocchia (*Assassin's Creed: Reflexiones #1*, 2017). Para ello, se aborda el concepto de *mundo transmedia* desarrollado por Susana Tosca y Lisbeth Klastруп (2019), así como las diferentes *affordances* o propiedades que cada medio (videojuego, película y cómic) aporta a la expansión del mundo transmedia específico de *Assassin's Creed*. También se trabaja desde la consideración de que en el ámbito transmedia no se cuenta la misma historia en cada medio, sino que se desarrolla una narrativa que abarca diferentes medios y lenguajes (Scolari, 2013). Asimismo, la reflexión también se lleva a cabo tomando como referencia el concepto de remediación de Bolder y Grusin (2000).

2. MUNDOS TRANSMEDIALES

En el contexto actual de convergencia mediática, es necesario puntualizar que transmedia no es lo mismo que *crossmedia* o adaptación. De acuerdo con Linda Hutcheon (2006), una adaptación es una transposición o alteración abiertamente anunciada de otro trabajo o conjuntos de trabajos. Es, asimismo, una apropiación creativa e interpretativa de un trabajo previo por parte del creador. Y finalmente, es una forma de relacionarse con un texto mediante mecanismos intertextuales a través de la interpretación del usuario o receptor. Tampoco es lo mismo que multimedia. Si bien el término multimedia hace referencia al movimiento centrípeto de concentración de lenguajes y medios en una única interfaz, la palabra transmedia alude al movimiento centrífugo que expande una narrativa en muchos medios y plataformas con la complicidad de los prosumidores (Scolari, 2019). La expansión de un universo narrativo en diferentes plataformas obedece en parte a la inquietud por producir una mayor inmersión del consumidor/usuario/fan en el universo de ficción. En función de cómo se concibe un proyecto de ficción desde un inicio, es posible hablar de proyectos transmedia *proactivos* (concebidos como transmedia desde el comienzo de su planificación) o *reactivos* (ideados como tal sobre la marcha) (Scolari, 2013).

El estudio de la narratología en los videojuegos ha adoptado una posición cercana a los mundos de ficción como alternativa a la senda estructuralista. En este sentido, se ha rescatado el concepto de *mundos historia* (Herman, 2002), definido como aquellas representaciones

mentales que permiten al receptor inferir detalles de situaciones, personajes y eventos, que pueden ser implícita o explícitamente mencionados en un texto o discurso narrativo. De manera similar, los *mundos transmediales* son definidos por Tosca y Klastруп (2019) como aquellos actos de imaginación e imágenes mentales construidas gradualmente a partir de diversos encuentros con ficciones que comparten el mismo universo, y que llegan a existir en actos de recepción estética.

Tosca y Klastруп parten de diversas teorías acerca de la incompletitud de las ficciones (Iser, 1978; Eco, 1979). Los usuarios (lectores, jugadores, etc.) necesitan llevar a cabo un trabajo interpretativo y emocional para experimentar de manera estética la narrativa con la que interactúan. Para las investigadoras, la experiencia de visionar una película perteneciente a un enorme mundo transmedia, como *El señor de los Anillos (Lord of the rings)*, es un proceso complejo donde el receptor interpreta, se involucra emocionalmente y accede a sus recuerdos o al repertorio precedente de conocimientos sobre este universo transmedia que ha ido desarrollando a lo largo de su vida como lector, espectador, consumidor o usuario. No solo reacciona a las escenas de la película, sino que relaciona esas escenas con el resto de sus conocimientos acerca del mundo, así como con lo que el resto de la comunidad de fans opina y sabe acerca de este mundo.

Para describir este proceso utilizan tres conceptos:

- *Mythos*: historias de fondo que explican los mundos transmediales.
- *Topos*: escenarios (lugares y gentes).
- *Ethos*: filosofía y ética que tienen sentido en ese mundo.

Cualquier encuentro con un producto transmedia evoca todo el conocimiento y afecto que el usuario asocia con el mundo transmedial en que dicho producto se encuentra situado. Este conocimiento y afecto se reordenará con cada encuentro. La experiencia transmedia es, por tanto, la actualización que realiza un usuario del *mythos*, *topos* y *ethos* del mundo transmedial, que se ha manifestado en una plataforma determinada con sus correspondientes *affordances* (posibilidades específicas que ofrece cada plataforma o medio de comunicación).

Por tanto, la experiencia transmedia siempre es situada, tanto en tiempo (en relación con previos y futuros encuentros con mundos transmediales), en espacio (la materialidad del medio también juega una parte importante) y en el cuerpo del usuario (que se involucra sensorial, intelectual y emocionalmente).

3. EL UNIVERSO ASSASSIN'S CREED

La saga *Assassin's Creed* acumula más de una década de trayectoria y es uno de los títulos más populares de los videojuegos ambientados en el pasado. La serie se ha desarrollado en épocas que van desde el Egipto Helenístico al Londres de la era victoriana, pasando por la Guerra del Peloponeso en Grecia, la Tercera Cruzada o la Revolución Francesa. A lo

largo de los años ha evolucionado introduciendo nuevas mecánicas y mejorando aspectos de experiencia de usuario e interfaz gráfica (Chalfoun y Dankoff, 2018).

A pesar de que las ambientaciones en diferentes períodos históricos forman parte de la esencia de la saga, los juegos giran en torno a una historia de fondo principal, que es la de la guerra secreta que abarca milenios y continúa en la era moderna entre la Orden de los Templarios y la Hermandad de los Asesinos.

Los Templarios buscan la paz en el mundo, si bien su interpretación de lo que es un mundo perfecto se basa en ejercer un control absoluto sobre la civilización y una eliminación radical del libre albedrío en el ser humano. La Orden se manifiesta en la época actual bajo el conglomerado corporativo multinacional Industrias Abstergo.

La Hermandad de los Asesinos, contraria a estos principios, lucha por la libertad y se guía por el Credo, un código ético que niega la existencia de una verdad absoluta y que busca que los individuos sean dueños de sí mismos. El código prioriza la sabiduría por encima de las restricciones morales de los hombres y establece tres normas: no asesinar a inocentes, actuar de manera sigilosa (en las sombras) y no comprometer a la Hermandad. Estas bases filosóficas se asientan en la primera entrega de la saga, *Assassin's Creed I* (Ubisoft, 2007).

Abstergo cuenta con una tecnología (si bien los Asesinos conseguirán replicarla y utilizarla por su cuenta) que permite a los Asesinos de la época actual acceder a las memorias de sus antepasados. Se trata del Animus, un dispositivo por el que los jugadores pueden visitar, pero no cambiar de manera sustancial, el pasado. El Animus es, por tanto, el nexo de conexión entre la guerra secreta y milenaria librada entre la Orden de los Templarios y la Hermandad de Asesinos, por una parte, y los lugares y períodos históricos a los que cada videojuego transporta al jugador, por otra.

Tanto en la época actual como en los distintos pasajes históricos, la saga muestra personajes carismáticos que perduran en distintos videojuegos. Por ejemplo, la saga de Ubisoft comienza con Desmond Miles, quien conecta con dos de los antepasados más populares del juego: Altaïr Ibn La-Ahad y Ezio Auditore.

Asimismo, los videojuegos giran en torno a unas mecánicas de juego que conforman uno de los elementos identitarios de la saga. Se puede considerar que la saga se inscribe dentro del género de acción-aventura en tercera persona. Los jugadores tienen acceso a tres tipos principales de actividades: la lucha (modalidades cuerpo a cuerpo o a distancia), el sigilo, y el *parkour* (trepar, saltar y correr a través de muros, azoteas y otras partes de diferentes edificios y monumentos populares).

4. ASSASSIN'S CREED II, EXPLORACIÓN Y ACCIÓN

Assassin's Creed II comienza en la época actual con Desmond Miles, el Asasin que en *Assassin's Creed I* había sido retenido por Abstergo para obtener información de uno de sus antepasados, Altaïr Ibn La-Ahad, a través del Animus. En esta ocasión, Desmond escapa de Abstergo ayudado por otros asesinos y, a través de una nueva versión de Animus controlada por estos, comienza a revivir la memoria genética de otro antepasado, Ezio Auditore, quien vivió en Italia durante el Renacimiento a finales del siglo XV (1459-1499). Esta visita al pasado permite al jugador entrar en contacto con personajes y acontecimientos históricos como Leonardo Da Vinci (quien en repetidas ocasiones ayuda a Ezio a conseguir sus objetivos), Lorenzo de Medici, así como con las distintas intrigas de la familia Borgia.

En el videojuego, el descubrimiento de la historia está unido a la progresión en el juego y a la adquisición de habilidades, como mejorar en sigilo o aprender a preparar para transitar por rincones que permitan a Ezio no ser descubierto por los enemigos. Una de las principales maneras por las que se promueve el progreso en el juego es la de proporcionar al jugador (y a Ezio) información a través de las cinemáticas o *cut scenes*, definidas por King y Krzywinska (2002) como secuencias pre-renderizadas (a diferencia de los *frames* específicos de las secuencias de juego, procesados en tiempo real), en las que el jugador adopta el papel de observador. Las cinemáticas dotan de contexto y significado a las interacciones del jugador (Klevjer, 2002). Desde el punto de vista de la noción de remediación, las cinemáticas conforman uno de los principales elementos de conexión entre el lenguaje cinematográfico y el videolúdico, en tanto que a través de esta, un medio precedente (el cine) se encuentra inserto en un medio más reciente (en este caso, el videojuego). En *Assassin's Creed II* es posible ver *cut scenes* introductorias que presentan personajes y escenarios, así como el principal conflicto de la historia del juego, y también *cut scenes* que indican las misiones y objetivos que el jugador debe cumplir. No es extraño encontrar cinemáticas en las que un personaje advierte a Ezio que no es momento de luchar, sino que debe salir corriendo, instando al jugador a tomar la estrategia de reservar sus recursos para más tarde.

A pesar de esta influencia claramente cinematográfica, *Assassin's Creed II* guarda una fuerte conexión con antiguas formas narrativas en las que el argumento es desvelado a partir del movimiento del héroe principal a través de un espacio o entorno. Como advierte Manovich (2005), la espacialidad y la navegación a través del espacio tridimensional es esencial, si no la *affordance* clave de la experiencia de juego. Antes de alcanzar el final de la narrativa de un videojuego, el jugador debe visitar gran parte del mismo, descubriendo su geometría y topología, aprendiendo sus aspectos lógicos y sus secretos.

La capacidad de visitar de manera virtual otro lugar y período histórico en el juego conecta, además de con la noción de espacialidad como

affordance, con la metáfora del parque temático o parque de atracciones. En este sentido, no han sido pocos quienes han identificado conexiones entre la experiencia de jugar a un videojuego con la de visitar un parque temático (Pearce, 2007; Jenkins, 2004; Murray, 1999). Basta ver una descripción que Janet Murray hacía en los años 90 sobre la atracción *Aladino* de Walt Disney World para identificar la similitud existente entre ambas experiencias:

Los visitantes se sienten atraídos por la ciudad con sus minaretes, los misterios de sus callejones y la presencia de personajes animados. El visitante tiene un papel en la historia, y sus movimientos están motivados por la tarea de encontrar el escarabajo escondido. El modelo de *Aladino* sugiere que es posible hacer una nueva forma de montar en las películas: una aventura estructurada en torno a la curiosidad de los visitantes y la belleza del mundo a explorar (Murray, 1999: 60).

Assassin's Creed II supone una aventura estructurada en torno a la curiosidad del jugador por explorar la belleza y majestuosidad de ciudades como Venecia o Florencia, así como adentrarse en monumentos y edificios emblemáticos como el Duomo, un edificio que el jugador no solo puede explorar y contemplar, sino sobre el que literalmente puede trepar.

Autores como Nitsche (2008) han advertido esta conexión entre el videojuego, la espacialidad y la representación visual del espacio con distintos grados de interactividad. El espacio del videojuego es visualizado a través de una cámara, si bien esta cámara muestra la acción de una manera muy diferente a la del cine. Los jugadores tienen control sobre la misma durante la mayor parte de las sesiones de juego, y entran en un mundo continuo, navegable y diegético, como si fuese el escenario de un rodaje infinito. El jugador experimenta los espacios del juego como una combinación de un espacio navegable (urbanismo y arquitectura) y un espacio cinematográfico (cine).

Una combinación interesante entre aspectos cinemáticos e interacción con el entorno se percibe cuando Ezio sube a las atalayas. Subir las atalayas en *Assassin's Creed II* es una interacción con el entorno y una mecánica, y se recompensa con una cinemática que muestra al jugador una panorámica completa del monumental terreno circundante: el jugador se convierte en espectador.

La exploración del entorno en *Assassin's Creed II* se facilita, no solo por la visualización de este que proporciona el uso de la cámara, sino también por diferentes dispositivos de orientación y ayudas a la navegación. Parte de estos dispositivos se corresponden con los que King y Krzywinska (2006) recopilan a la hora de abordar la navegación en los videojuegos tridimensionales. Por una parte, en la esquina inferior derecha del videojuego de Ubisoft se muestra un mapa con los elementos interactivos y espaciales más cercanos al jugador, generalmente edificios y posiciones de amigos y/o enemigos. Estos mapas muestran partes del espacio del

juego orientadas a la consecución de información requerida para progresar en el juego. También es posible guiarse por medio de una brújula que indica la distancia a la que el personaje se encuentra del objetivo, o el punto cardinal al que se dirige el jugador. Asimismo, a lo largo de los distintos niveles hay personajes no jugadores cuyas indicaciones permiten guiar al jugador hacia ciertos puntos del espacio del videojuego.

Continuando con la clara faceta espacial de *Assassin's Creed II*, King y Krzywinska (2006) indican que casi todos los videojuegos pueden caracterizarse por el equilibrio ofrecido entre las restricciones creadas por las reglas y los objetivos del juego y las posibilidades permitidas para jugar alrededor de manera más libre dentro del mundo del juego. *Assassin's Creed II* estaría en este lugar intermedio. A la hora de hablar de esta dinámica entre las restricciones marcadas por las reglas del juego y la libertad de exploración es importante el concepto que proponen de *agencia exploratoria*, entendida como la posibilidad del jugador de poder decidir sobre el tipo de navegación que llevará a cabo en el espacio de un videojuego. Como señalan estos autores, la exploración está unida a la persecución de objetivos y misiones que hacen avanzar al jugador a través de los distintos niveles que propone el juego, pero también puede constituir un placer en sí mismo, al permitir el movimiento a través de una gran variedad de paisajes. Esta idea conecta, de nuevo, con la libertad que ofrece *Assassin's Creed II* de explorar las diferentes recreaciones de la Italia renacentista y de reconocer lugares populares como el Ponte Vecchio.

No obstante, la agencia exploratoria se suele limitar por razones que tienen que ver con la usabilidad o con el tipo de experiencia estética o sensación que se quiera transmitir al jugador. King y Krzywinska (2006) identifican dos tipos de restricciones que permiten a los diseñadores de juegos controlar el movimiento de los jugadores por el espacio interactivo. Por una parte, se encuentran las *restricciones duras* o barreras absolutas en el terreno de juego. Es el caso de las puertas que no se pueden abrir, o de los muros que el personaje del juego no puede saltar. Por otra, se encuentran las *restricciones blandas*, que actúan de manera temporal y pueden atravesarse bajo determinadas condiciones. Por ejemplo, en *Assassin's Creed II* hay terrenos que no pueden ser explorados hasta que el jugador cumple una serie de misiones determinadas. Una vez éstas han sido cumplidas, la restricción desaparece.

5. ASSASSIN'S CREED: CINE DE ATRACCIONES

En la película *Assassin's Creed*, el realizador Justin Kurzel sitúa al espectador en el año 1492. Callum Lynch (Michael Fassbender) se transporta a la España de finales del siglo XV, dominada por una poderosa Inquisición. La expansión transmedia trae, por tanto, localizaciones y personajes que no se abordan en la saga de videojuegos, y un mayor énfasis en el presente, que ocupa más espacio en la diégesis narrativa (concretamente en las salas de Industrias Abstergo, en Madrid). Y es desde

este presente como la película, a través de un narrador en tercera persona, explica qué es la Hermandad de los Asesinos, de una forma consistente con respecto a lo que narra la saga de videojuegos, si bien se introducen algunas variaciones con respecto a lo que el jugador ha experimentado en el medio lúdico. Ejemplo de ello es el *Animus*, que deja de ser una camilla para convertirse en un sistema mecánico que conecta a Callum con su red neuronal y que provoca que los distintos recuerdos provenientes de su antepasado, Aguilar, lo posean hasta tal punto que Callum reproduce con su cuerpo los movimientos del antepasado invocado. Además, el *Animus* ya no es una tecnología de visualización, sino que conecta de una manera más vicaria a Callum con su antepasado, algo que le permite tomar mayor conciencia de su condición de Asesino.

Si bien la película rescata estos elementos definitorios de la saga, no hace lo mismo con los personajes. El espectador no accede a las memorias de Aguilar a través de un personaje ya conocido en la saga, como Desmond Miles. Callum Lynch es un Asesino que no aparece en la saga de videojuegos. Asimismo, su antepasado no transporta al espectador a las memorias de un personaje ya conocido, sino que lo hace hacia Aguilar, quien en 1492 lucha por alejar el Fruto del Edén de los Templarios dándoselo a Cristóbal Colón. La incorporación de Lynch denota necesidad por avanzar en todo proceso de trasvase desde un texto fuente.

Un elemento que la película rescata de manera especial de la saga de videojuegos es el sistema de valores que emerge del juego y que se recoge en el Credo. La película extrae elementos importantes de la saga de juegos al replicar los principales postulados de este código ético: cuando los hombres se limiten por la moral o la ley, todo está permitido; y los Asesinos actúan en las sombras para servir a la luz. La película también recoge el sistema de valores de los Templarios, que buscan controlar el mundo eliminando un derecho civil tan fundamental como es el libre albedrío, bajo la premisa de que al pueblo ya no le interesan los derechos civiles, sino su nivel de vida. El valor de actuar en las sombras se extrae también del videojuego a través del vestuario de los Asesinos de la película (que ensombrece y oculta parcialmente sus rostros), las armas ocultas bajo el brazo y la habilidad de actuar de manera sigilosa.

Desde el punto de vista de las *affordances*, la película hace posible observar desde fuera los componentes jugables de la saga de videojuegos, como las mecánicas de saltar de edificio en edificio haciendo *parkour*, luchar en azoteas, realizar el «salto de fe» o trepar para alcanzar la cima de las atalayas. Vinculado a la noción de *affordance*, Jaime Banks y Joe A. Wasserman (2019) investigan qué lleva a los fans de la saga de videojuegos *Assassin's Creed* a visionar la película de Kurzel partiendo de la transmedialidad y de la teoría de los usos y gratificaciones, que se centra en cómo los usuarios eligen deliberadamente los medios que, a su juicio, mejor pueden satisfacer sus necesidades. Partiendo de este enfoque, Banks y Wasserman señalan que determinadas *affordances* pueden promover

diferentes gratificaciones. Mientras las gratificaciones que los videojuegos permiten obtener se asocian principalmente a la competición, el desafío y la diversión (Yee, 2006), las de las películas se vinculan con la relajación, la interacción social y el escape (Rubin, 1983). En el contexto específico de *Assassin's Creed*, Banks y Wasserman identificaron como gratificaciones obtenidas con relación a la película la expectativa de conectarse al universo de ficción a través de una plataforma distinta, con personajes y detalles nuevos. También la posibilidad de reforzar su identidad como fans de la saga. Asimismo, detectaron que para los jugadores que participaron en la investigación, la película ayudaría a legitimar la franquicia, en tanto que el cine goza de una imagen de superioridad cultural al concebirse como una fuente de educación e información, mientras que los videojuegos (a pesar de la vertiente educativa y persuasiva de los *serious games*) se suelen considerar esencialmente fuentes de entretenimiento.

Desde el punto de vista estético, la nueva versión del Animus denota una inquietud plástica por dotar a ciertos elementos de la película de mayor impacto visual que el que tienen en la saga de videojuegos. Esto manifiesta la voluntad de los creadores de la película de ofrecer algo más que una transferencia del videojuego. La inquietud por mostrar una mayor espectacularidad a través de efectos visuales se percibe también en el intento por extraer ciertos componentes jugables de la saga de videojuegos. Mecánicas como recorrer el entorno trepando, realizar el «salto de fe» o trepar para alcanzar la cima de las atalayas se transforman en planos de cuidado detalle pictórico y con la clara intención de deleitar visualmente al espectador. Ejemplo de ello son las vistas panorámicas que la película ofrece cuando Callum Lynch accede a un edificio de altura considerable en Madrid, en una suerte de imitación de los planos que ofrece el videojuego cuando el jugador alcanza una atalaya, o los planos generales donde es posible apreciar las diferentes acrobacias de Lynch al realizar *parkour*.

6. ASSASSIN'S CREED REFLEXIONES #1: CONMEMORACIÓN E INTERTEXTUALIDAD

Assassin's Creed: Reflexiones, de Ian Edginton y Valeria Favoccia (guionista y dibujante, respectivamente) es una serie de cuatro historietas lanzada por Titan Comics en 2017 en conmemoración de los diez años del primer videojuego de la franquicia de Ubisoft. Estos cómics traen de vuelta a distintos protagonistas de los videojuegos, concretamente a Ezio Auditore, Altaïr Ibn-La'Ahad, Connor Kenway y Edward Kenway, en una serie de historias que el lector descubre a través del Maestro Templario Otso Berg. En *Assassin's Creed: Reflexiones #1*, Otso Berg se transporta al siglo XVI (año 1512) mediante el Animus para revivir los recuerdos de Ezio con el fin de dar con nuevas formas de implantar la doctrina templaria y obtener el control del mundo sin tener a la Hermandad de los Asesinos como obstáculo.

A través de la experiencia de Otso Berg, el lector accede a un Ezio de edad avanzada que realiza una visita a su antiguo y ya anciano amigo Leonardo Da Vinci, que se encuentra agonizando. Durante esta visita Ezio desvela un secreto no conocido por los jugadores de la saga, y es que este mantuvo un romance con la Gioconda. El cómic desvela que el gesto de complicidad mantenido de la pintura original de Leonardo Da Vinci tiene que ver con la complicidad que esta guardó en un momento en que, mientras Da Vinci pintaba el cuadro, Ezio pasó por la misma sala.

Esta anécdota romántica de Ezio, hasta ahora no conocida por el jugador o fan de la saga, se inscribe de forma consistente en el mismo mundo de ficción que construyen los videojuegos. Al igual que sucede en estos, el lector accede a detalles de la historia a través de un personaje perteneciente a la época actual (Otso Berg), que conecta con los recuerdos de un Asesino de la Hermandad que le transporta a otro lugar (Italia) y a otro período histórico (Renacimiento). Este trasfondo narrativo permite al lector conectar con personajes que existieron en la realidad (Leonardo Da Vinci, la Gioconda), si bien con ciertas licencias de ficción. Un elemento que se diferencia con respecto a las historias de los videojuegos es que en el cómic quien accede a la memoria de un Asesino es un templario, en lugar de otro Asesino. La premisa inicial de la saga de videojuegos, que asume que un Asesino puede conectarse con sus antepasados, cambia en este cómic. El lector no está ante un Asesino, sino ante un templario que indaga en la Hermandad bajo la premisa de que la única forma de conocer a un enemigo es transformarse en él, para verse a uno mismo como el enemigo lo ve, con sus debilidades y fortalezas. La intención conmemorativa del cómic se observa claramente en expresiones de Otso: «si vamos a aprender de los enemigos que sea de los mejores».

De nuevo, y al igual que la película, el cómic extrae del videojuego la iconografía propia de las armas y la vestimenta de los Asesinos, con una especial atención en la hoja oculta bajo el brazo y las capas que ayudan a ensombrecer y ocultar parcialmente el rostro. Se trata de una vestimenta y armadura que, al igual que en los videojuegos, se asocia a la filosofía y principios de los Asesinos, especialmente en su lema de actuar en las sombras para servir a la luz.

Se suele considerar que la relación de sinergia existente entre cómics y videojuegos surge principalmente con el cómic como fuente original de la que parte y emerge el mundo de ficción, algo que aquí se produce de modo inverso, tanto en el film como en las historietas. Resulta más sencillo pensar en el videojuego como medio de expandir el mundo transmedia a través de la amplia multimodalidad que le caracteriza como medio (sistemas hápticos, banda sonora, imagen en movimiento, etc.), que considerar que el videojuego es el punto de partida del mundo transmedia y que un medio como el cómic, a través de imágenes y palabras, pueda amplificar el universo (Stemmler, 2021). Pero lo realiza exitosamente centrándose en proporcionar al lector, mediante una imagen

bidimensional amable y colorista, detalles sobre uno de los personajes más queridos de la saga en un tono libre de tensión. No es la intención del cómic ser jugable, ni remitir a los aspectos más espectaculares del juego, tal y como hace la película (subidas a atalayas, «saltos de fe», etc.), pero sí ahonda en uno de los elementos del videojuego que forma parte de su imagen de marca, que es la posibilidad de volver a un lugar y período histórico ya visitado en la saga de videojuegos (concretamente, la saga de Ezio, que se concentra entre los juegos *Assassin's Creed II*, 2009; *Assassin's Creed Brotherhood*, 2010 y *Assassin's Creed Revelations*, 2011).

7. CONCLUSIONES

En este trabajo se ha abordado la expansión del universo de ficción de *Assassin's Creed* a través de la revisión de una muestra de creaciones de este universo. Se puede concluir con la idea de que videojuegos, película y cómics conviven en una lógica transmedia que permite sumergir con mayor profundidad al consumidor/usuario en un mundo ficcional cuya extensión crece a través de su interacción con dicho mundo y de la expansión del *mythos*, del *topos* y del *ethos* en diferentes plataformas para obtener una experiencia más completa y satisfactoria. Elementos narrativos clave en la franquicia y presentes en *Assassin's Creed II* (el Animus, la Hermandad) se llevan a otros formatos mediáticos donde se funden de manera coherente con localizaciones, personajes y momentos históricos diferentes (Madrid, La Inquisición Española, Asesinos que no aparecen en la saga de videojuegos), así como con anécdotas nuevas de personajes ya conocidos (Ezio en *Assassin's Creed: Reflexiones #1*). En este contexto, resulta interesante observar cómo determinados aspectos que son jugables en el videojuego se convierten en elementos pertenecientes a la diégesis en otras plataformas o manifestaciones como el cine y los cómics.

El salto de *Assassin's Creed* a la gran pantalla se ha asociado con la idea de legitimación, lo cual podría vincularse a un intento, que debería ser innecesario, por hacer ver que este universo de ficción trasciende al juego y es «algo serio». Algo que va en consonancia con esta idea es que, si bien el videojuego está realizado en animación 3D, la película está realizada en imagen real con componentes de CGI (*Computer Generated Imagery*), tratando de llegar a un mayor número de audiencias. La imagen real legitima el atrevimiento de perpetrar un relato a partir del videojuego. Se trata de un complejo que debería estar superado.

El videojuego no suele ser el origen de un proyecto transmedia. No obstante, cada vez se van identificando más proyectos que optan por las IPs (propiedad intelectual) de los videojuegos para desarrollar este tipo de estrategias narrativas. Ejemplo de ello es la serie de animación realizada a partir del videojuego *League of Legends* (Riot Games, 2009). Esto es una señal de que el videojuego ya cuenta con ricos recursos y capacidad para crear IPs interesantes para otros medios tradicionalmente más legitimados y consolidados como el cine o el cómic.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BANKS, Jaime y Joe A. WASSERMAN (2019), «The big screen treatment: Gratifications sought in game-to-film transmedia consumption», *Poetics*, 73, págs. 72-83.
- BOLTER, Jay y Richard GRUSIN (2000), *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge/Londres, The MIT Press.
- CHALFOUN, Pierre y Jonathan DANKOFF (2018), «Developing actionable biometric insights for production teams», en A. Drachen, P. Mirza-Babaei y L. Nacke (eds.), *Games User Research*, Nueva York, Oxford University Press, págs 301-322.
- ECO, Umberto (1979), *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*, Bloomington, Indiana University Press.
- HERMAN, David (2002), *Story Logic: problems and possibilities of narrative*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- HUTCHEON, Linda (2006), *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge.
- ISER, Wolfgang (1978), *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- JENKINS, Henry (2006), *Convergence culture: where old and new media collide*, Londres/Nueva York, New York University Press.
- JENKINS, Henry (2004), «Game Design as Narrative Architecture», en N. Wardrip Fruin y P. Harrigan (eds.), *First Person. New media as story, performance and game*, Cambridge/Londres, The MIT Press, págs. 118-130.
- KING, Geoff y Tanya KRZYWINSKA (2006), *Tomb Raiders & Space Invaders. Videogame Forms & Contexts*, Londres/Nuevas York, I.B Tauris.
- KING, Geoff y Tanya KRZYWINSKA (2002), *Screenplay. Cinema/Videogames/Interfaces*, Londres, Wallflower Press.
- KLEVJER, Rune (2002), «In Defense of Cutscenes», en F. Mäyrä (ed.), *Proceedings of Computer Games and Digital Cultures Conference*, Tampere, Tampere University Press, págs. 191-202.
- JURZEL, Justin (2016), *Assassin's Creed*, Regency Enterprises Ubisoft, New Regency Pictures.
- MANOVICH, Lev (2005), *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*, Barcelona, Paidós.
- MURRAY, Janet (1999), *Hamlet en la Holocubieta: el futuro de la narrativa en el ciberespacio*, Barcelona, Paidós.
- NAVARRO, Víctor (2019), *Cine ludens. 50 diálogos entre cine y juego*, Barcelona, Editorial UOC.
- NITSCHKE, Michael (2008), *Video Game Spaces: Image, Play, and Structure in 3D Worlds*, Cambridge/Londres, The MIT Press.
- NÓMADA, Studio (2018), *Gris*. Devolver Digital.
- PEARCE, Celia (2007), «Narrative environments. From Disneyland to World of Warcraft», en F. Borries, S. P Walz y M. Böltger (eds.), *Space Time Play. Computer Games, Architecture and Urbanism: The Next Level*, Basel/Boston/Berlin, Birkhäuser, págs. 44-55.

- RUBIN, Alan (1983), «Television uses and gratifications: The interactions of viewing patterns and motivations», *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 27/1, 37-51.
- SCOLARI, Carlos Alberto (2019), *Media Evolution. Sobre el origen de las especies mediáticas*, Buenos Aires, La Marca Editora.
- SCOLARI, Carlos Alberto (2015), *Ecología de los medios*, Barcelona, Gedisa.
- SCOLARI, Carlos Alberto (2013), *Narrativas Transmedia. Cuando Todos los Medios Cuentan*, Barcelona, Deusto.
- STEMMLER, Claudius (2021), «Metal Gear Solid and its comics adaptations», en A. Rauscher, D. Stein y J. N Thon, *Comics and Videogames. From Hybrid Medialities to Transmedia Expansions*, Londres / Nueva York, Routledge, págs 113-126.
- SUCASAS, Ángel (2020), «El cómic le da el “Sí, quiero” al videojuego», *El País*, s. pág. [En línea: https://elpais.com/cultura/2020/01/31/ka_boom/1580431076_354411_amp.html]. Fecha de consulta: 04/03/2020].
- TOSCA, Susana y Lisbeth KLASTRUP (2019), «An Experience Approach to Transmedia Fictions», en M. Freeman y R. Rampazzo Gambarato, *The Routledge Companion to Transmedia Studies*, Nueva York / Londres, Routledge, págs 392-400.
- UBISOFT (2007), *Assassin's Creed I*. Ubisoft.
- UBISOFT (2009), *Assassin's Creed II*. Ubisoft.
- UBISOFT (2018), *Assassin's Creed Odyssey*. Ubisoft.
- VILLALOBOS, José María (2016), *Cine y videojuegos: Un diálogo transversal*, Sevilla, Héroes de Papel.
- WESTIN, Jonathan y Ragnar HEDLUND (2016), «Polychronia. Negotiating the popular representation of a common past in Assassin's Creed», *Journal of Gaming & Virtual Worlds*, 8/1, págs. 3-20.
- YEE, Nick (2006), «Motivations for play in online games», *CyberPsychology & Behavior*, 9/6, págs. 772-775.

Fecha de recepción: 10/04/21.

Fecha de aceptación: 07/05/21.

La paradoja de Pierre Menard: el filme *Antígona* de Giorgos Tzavellas y la dificultad de adaptar una tragedia griega clásica

Pierre Menard's Paradox: the film *Antigone* from Giorgos Tzavellas and the difficulty of adapting a classical Greek tragedy

BEGOÑA CAPLLONCH

Universitat Pompeu Fabra

begona.capllonch@upf.edu

ORCID ID: 0000-0001-6908-6517

Resumen: A partir del ejemplo de la versión cinematográfica de la *Antígona* de Sófocles realizada por Giorgos Tzavellas en 1961, una película que hizo gala de una supuesta fidelidad para con la obra original al apartarse del espíritu y la estética del denominado cine *péplum*, en este trabajo abordaremos la dificultad de adaptar al medio cinematográfico una tragedia ática. Reflexionaremos, asimismo, sobre la *revisitación* de los clásicos, y consideraremos el asunto de la fidelidad estableciendo una analogía con las interpretaciones historicistas de la música antigua.

Palabras clave: *Antígona*, Giorgos Tzavellas, adaptación cinematográfica, tragedia griega clásica, música antigua.

Abstract: In this work we will address the difficulty of adapting to the cinematographic media an Attic tragedy, from the version of Sophocles' *Antigone* by the filmmaker Giorgos Tzavellas in 1961; a film that exhibited its supposed fidelity to the original work by departing from the spirit and aesthetics of the so-called *peplum* cinema. We will also reflect on the revisitation of the classics and consider the issue of fidelity by establishing an analogy with historicist interpretations of early music.

Key words: *Antigone*, Giorgos Tzavellas, film adaptation, classical Greek tragedy, early music.

1. PARADOJAS Y MALENTENDIDOS EN TORNO A LAS ADAPTACIONES FIDEDIGNAS: LA IMPOSIBLE REESCRITURA DE LOS CLÁSICOS

1.1. De antiguos y modernos

Con un propósito muy distinto al que perseguían los filmes que la crítica clasificó mediante el apelativo de *cine péplum*, un subgénero de la cinematografía de tema histórico donde las antiguas civilizaciones eran mayoritariamente utilizadas como pretexto ornamental por su espectacularidad, el realizador ateniense Giorgos Tzavellas rodó su filme *Antígona* con la pretensión de reflejar con rigor la homónima tragedia de Sófocles; y pese a que en estas páginas cuestionaremos esa presunta fidelidad de la cinta con respecto a la obra original (una fuente ya inaprehensible por la virtualidad de su naturaleza escénica), lo cierto es que la película de Tzavellas, estrenada el 22 de enero de 1961, dio paso a un tipo de largometrajes sobre mitos y tragedias clásicas cuyas realizaciones distan ya mucho de aquellas superproducciones decorativistas¹: bastaría recordar la *Electra* (1962) de Michael Cacoyannis (a la que seguirían otras adaptaciones de asunto helénico como *Las Troyanas* o *Ifigenia*) o incluso la *Phaedra* (1962) de Jules Dassin, una cinta en la que se moderniza el contexto argumental del *Hipólito* de Eurípides, pero a la que el director logró insuflar el espíritu trágico². Se suele argüir que trabajos como los de Dassin superan ya los rigores de la tragedia para adentrarse en el sentimentalismo melodramático, pero como toda obra adaptada debe necesariamente acomodarse al nuevo lenguaje del medio que la vehiculará, no solo podría transgredir los valores y las convenciones de la categoría a la que se adscribía originariamente, sino incluso asumir los rasgos característicos de los géneros de la disciplina a la que se traslada: este sería el caso, por ejemplo, del filme español *Fedra West* (1968) de Joaquín Luis Romero Marchent, autor que subsumió la tragedia ática en las coordenadas del western moderno.

La crítica de su tiempo recibió con elogios la *Antígona* de Tzavellas, al considerar que se trataba de la primera tentativa seria de adaptar cinematográficamente un drama de la Antigüedad clásica. No cabría discusión alguna en cuanto a la necesidad u oportunidad de acudir a una pieza de Sófocles, dado que, como recuerdan Jean-Pierre Vernant y Pierre Vidal-Naquet, estas obras «de los dramaturgos atenienses expresan y a la vez elaboran [...] una nueva forma de comprenderse para el hombre, de situarse en sus relaciones con el mundo, con los dioses, con los otros y también

¹ No obstante, y como bien señala María Teresa Magadán Olives (2007: 393-406) en un estudio en el que establece una documentada periodización de la filmografía sobre asunto griego que abarca desde el cine mudo hasta el año 2005, cabe precisar que la visión que divulgaba del mundo helénico el cine péplum era ya muy distinta, por ejemplo, de la que mostraba de la Roma imperial.

² Algo más tarde hallaríamos las adaptaciones de *Edipo Rey* (1967) y de *Medea* (1969) por parte de Pier Paolo Pasolini, pero el personal estilo de la cinematografía del boloñés dificulta su adscripción a cualquier tendencia clasificatoria.

consigo mismo y con sus propios actos» (1989: 88), lo cual no es sino la respuesta a la innecesaria pregunta de por qué las expresiones artísticas son inherentes al género humano. La cuestión de la *fidelidad* hacia esos modelos de creación de la consciencia trágica, sin embargo, resulta siempre intrincada, dado que cabría postular primero qué requisitos legitimarían la presunta idoneidad de esa *fiel* traslación. Como apuntaba Robert Stam, el problema es que el discurso sobre la fidelidad para con un obra literaria «se centra en argumentos esencialistas», y esa supuesta *esencia* que cabría desentrañar es ya pura entelequia, pues todo texto, en suma,

contiene una serie de signos verbales que pueden disparar una plétora de posibles lecturas. Al ser una estructura abierta, constantemente reelaborada y reinterpretada por un contexto ilimitado, el texto alimenta y es alimentado dentro de un intertexto permutado infinitamente, visto a través de la retícula siempre cambiante de la interpretación. De hecho, cuando los críticos se refieren al *espíritu* o la *esencia* de un texto literario, a lo que se refieren es al consenso de la crítica dentro de una *comunidad interpretativa* (Stanley Fish) sobre el significado de la obra (Stam, 2009: 36-37).

De hecho, las modernizaciones —y, con mayor motivo, las versiones libres de las obras clásicas—, como parten de un deliberado apartamiento con respecto del modelo original, ya quedan en cierto modo liberadas del compromiso de sujetarse a las leyes —o a la tiranía— del primigenio arquetipo; y aunque suelen ser controvertidas, en verdad ejemplifican la intemporalidad de los clásicos, cuya vigencia no perece porque no dejan de ser elocuentes para cualquier época que los asimila, y no solo en función de lo que entendemos que significaron en su momento, sino sobre todo por lo que significan para el presente en el que se adaptan³: ejemplo palmario sería

³ Como patentizó George Steiner (1987), precisamente la tragedia *Antígona* ha tenido una fecunda pervivencia en la filosofía, las letras y el arte de la cultura occidental. Además, los conflictos que asolaron a la Europa de la primera mitad del siglo XX supusieron un contexto idóneo para propiciar un sinfín de versiones y recreaciones de carácter denunciatorio. La *Antígona* (1947) de Bertolt Brecht, por ejemplo, que partía de la traducción alemana que redactó Hölderlin de la tragedia sofoclea, sitúa la acción en el Berlín de 1945, un poco antes de que las fuerzas aliadas ocuparan el territorio alemán. En la de Jean Anouilh, estrenada en París en 1944 —en plena ocupación alemana, por tanto—, la hija de Edipo representa a la Resistencia frente a la figura de un Creonte que simboliza el poder del general Pétain; y en el drama de 1961 del checoslovaco Peter Karvaš, que sitúa la historia en un campo de concentración, Antígona encabeza la rebelión de un grupo de reclutas. Como es lógico, no todas las obras se han amparado en la Segunda Guerra Mundial: la *Antígona furiosa* (1986) de la bonaerense Griselda Gambaro denunciaba el terrorismo de estado que minó Argentina durante los años de la denominada «guerra sucia»; *La tumba de Antígona* (1967) de María Zambrano supuso, a la sombra de la Guerra Civil española, una reflexión en torno a un conflicto fratricida y al desarraigo del exilio; y a la luz del mismo acontecimiento, y tomando entonces a Creonte como símbolo del franquismo, cabría leer la *Antígona* que Salvador Espriu escribió en 1939. La figura de

la libérrima versión de *Antígona* que recrea *I Cannibali* (1970) de Liliana Cavani, filme que plasma las aberraciones del poder político y eclesiástico de los tiempos modernos, sembrando de cadáveres las calles de Milán y al compás del himno desenfadado que corea la banda sonora musical de Ennio Morricone. La *transtemporalidad* de la tragedia antigua reside en que, más que proporcionar ilusorias resoluciones (inevitablemente provisionarias y siempre revisables), configuró universalmente la formulación de los cuestionamientos que nos resultan ineludibles, pues «desde la perspectiva trágica, el hombre y la actividad humana no se perfilan como realidades que se pueden circunscribir y definir, [...] sino como problemas sin respuesta, como enigmas cuyos dobles sentidos siempre quedan por descifrar» (Vernant/Vidal-Naquet, 1989: 90). De cualquier modo, si bien la libre versión de un clásico puede parecer ingeniosamente audaz o clamorosamente irreverente, una fallida translación fidedigna siempre nos resulta, en cambio, inadmisibile.

1.2. La finitud del texto y la incompletitud del drama

Por otra parte, la pretensión de una fidelidad certera —ya irrealizable en sentido estricto— conduciría a la paradoja del *Quijote* de Pierre Menard ideada por Jorge Luis Borges (1999: 41-55), pues aunque constatáramos que las páginas de Menard coinciden *palabra por palabra y línea por línea* con las de Miguel de Cervantes, la distancia entre las dos obras siempre sería irreductible: la intemporalidad de un clásico, en efecto, no solo no puede transferirse a la inevitable temporalidad de sus infinitas reescrituras, sino siquiera a su impracticable calco (aunque Menard, como sabemos, nunca se propuso algo tan burdo como transcribir mecánicamente el original cervantino); y en ello radica, de hecho, la estética de la recepción, pues cada época convierte en *otro un mismo* texto, cual corriente heraclitiana siempre distinta en el fluir temporal. Damos por sentado que Tzavellas —por fortuna— nunca pretendió que su *Antígona* «calcara» la de Sófocles, pero la cuestión es que el realizador, como veremos, prácticamente reprodujo *palabra por palabra y línea por línea* el texto del antiguo dramaturgo como si ello pudiera garantizar la fidelidad para con el original. Siguiendo, pues, con el juego de Borges, también un clásico imperecedero que nunca dejó de remedar obras ajenas para ser fiel a sí mismo, podríamos afirmar, sobrescribiendo las palabras de su relato, que «Ser, de alguna manera, Sófocles (Cervantes) y llegar a Antígona (Quijote)» sería «menos arduo [...] que seguir siendo Giorgos Tzavellas (Pierre Menard) y llegar a Antígona (Quijote), a través de las experiencias de Giorgos Tzavellas (Pierre

Antígona, en fin, sigue denunciando hostilidades y enarbolando confrontaciones endémicas, como en *Le Quatrième mur* (2013) del tunecino Sorj Chalandon, una obra situada en un Beirut en guerra en donde una Antígona palestina y sunita debe convivir con comunidades de chiitas, caldeos y maronitas.

Menard)»⁴. En nuestro caso, además, la obra clásica se transpone a otro código semiológico: al cinematográfico; y como recordaba Leonard B. Mitry, los valores significados por una obra no existen «independientemente de la expresión que los ofrece» (1989: 425-426), por lo que trasladar íntegro el texto no garantizaría la inmutabilidad de su ya lábil sentido. Además, el texto primigenio de *Antígona* siquiera es «la obra». Ignoramos cuán fiel creyó Tzavellas que podía llegar a ser a una pieza dramática del 442 a.C., pero cabría preguntarse qué debe entenderse por *fidelidad*, cuando el texto al que hoy se reduce el drama ni identifica ni puede suplantar la naturaleza espectacular del original. Y es que huelga decir que todo texto dramático no supone sino una hipótesis de lo que habrá de convertirse en una realidad escénica, pues incluso el texto más «completo, descriptivo y rico en acotaciones destinadas a su montaje debe considerarse siempre como un esquema» (Bettetini, 1977: 80). Y de ahí que autores como Hans-Thies Lehmann definan el teatro «as a process and not as a finished result, as the activity of production and action instead of as a product, as an active force (*energeia*) and not as a work (*ergon*)» (2006: 104). No pretendemos entrar ahora en el debate que mantienen los *textocentristas* frente a los *escenocentristas*⁵, sino solo rubricar que cualquier pretensión de fidelidad para con una obra de teatro ya debería presuponer que reescribir el texto no acredita, forzosamente, la plausibilidad de la adaptación. En el caso del drama griego antiguo, además, no solo no hay acotaciones, sino que las palabras únicamente constituían la parte de un ritual celebrativo en el que armonizaban la música, el canto y la imagen⁶. La tendencia a lo que podríamos denominar *textualismo*, por tanto, carecería aquí de sentido; y aun en el caso de concederle a la palabra escrita una inadecuada autonomía, tampoco resultaría obvio realizar una versión literal o *caligráfica*, pues siquiera hemos mencionado los escollos de carácter filológico que plantea un texto de la Antigüedad clásica.

⁴ Hemos recreado, como es manifiesto, un pasaje del texto original del relato «Pierre Menard, autor del *Quijote*» (Borges, 1999: 50).

⁵ Según Stephen Bottoms, los primeros serían los que «abordan la representación concentrándose sobre el lenguaje y las literaturas en las que esta con mucha frecuencia se funda»; y los segundos, «los que consideran el evento de la representación como su principal preocupación y el texto como un simple soporte para este acontecimiento» (citado por Pavis, 2015: 405).

⁶ Recuérdese cómo definía Aristóteles la «tragedia» en el capítulo sexto de la *Poética* (49b24 y sigs.): «Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies [de aderezos] en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones. [...] Necesariamente, pues, las partes de toda tragedia son seis, y de ellas recibe su calidad la tragedia; y son: la fábula, los caracteres, la elocución, el pensamiento, el espectáculo y la melopeya».

No obstante, presuponemos que el planteamiento de Tzavellas no era el de realizar una adaptación caligráfica del texto de Sófocles (para empezar, rodó la película en griego moderno y con subtítulos en inglés, por lo que ya prescindió de la musicalidad y cadenciosidad de los versos originales); y que tampoco debió de ambicionar aproximarse al ideal de la *reconstitución arqueológica*, algo que, como ya apuntó Patrice Pavis, no podría sino responder a una ilusión por la «pura dificultad técnica para reconstruir el pasado y reconstituir el trabajo del actor» (2015: 293). Además, esta reconstitución podría acabar convirtiéndose «en una impostura, en un trabajo puramente formal preocupado por los detalles arqueológicos y no lo suficiente por la nueva relación de la obra con el público y, en consecuencia, la concretización inducida por el cambio de la recepción», motivo por el que, si bien el objetivo de esa supuesta reconstitución habría sido el de acercar la obra clásica a los espectadores, lo que en realidad conseguiría, paradójicamente, es alejarlos al distraerlos con «una visión del pasado» (2015: 294). Esa supuesta reconstitución fidedigna, por consiguiente, en realidad resultaría distorsionadora, dado que le arrebataría a la obra su vitalidad de clásico intemporal para reducirla a un fósil indiscifrable (aunque, lógicamente, los criterios que rigen una supuesta reconstitución y los medios con los que esta se lleva a cabo pueden conducir a resultados muy dispares).

Este mismo debate sería extensible a la interpretación de la denominada *música antigua* (un apelativo ya muy ambiguo además de polémico, en tanto que podría entrar en colisión con el no más preciso de *música clásica*), aunque, especialmente en sus inicios, se (mal)entendía por defecto que, por el simple hecho de interpretar un tipo de música entonces inaudita, y de ejecutarla a través de reproducciones de instrumentos antiguos, ya se estaba llevando a cabo una reconstitución arqueológica de ese repertorio, lo cual distaba mucho de ser cierto. Esas interpretaciones que se llevaban a cabo mediante lo que entonces se conocía como *criterios históricos*—ahora se habla de *interpretaciones históricamente informadas* (un eufemismo parecido para decir lo mismo: que cada músico hace lo que puede, con mayor o menor talento y con mejor o peor conocimiento)— solían llevarse a cabo no en función de las pautas que habrían regido la composición de esa obra en el pasado, sino de cómo desde el presente los músicos las entendían, lo cual ya evidencia un error de planteamiento: ejecutar una obra antigua desde la perspectiva presente no es necesariamente inadecuado, siempre y cuando no se confunda con el hecho de tratar de ejecutarla en función de cómo esos parámetros debieron de entenderse en la época en la que se establecieron⁷.

⁷ Esta cuestión la denunció ya Richard Taruskin en un incendiario artículo que, publicado en *The New York Times* el 29 de julio de 1990, llevaba por título «The Spin Doctors of Early Music». El libelo se divulgó más tarde en otras fuentes—y con algún epílogo aclaratorio— bajo el epígrafe de «The Modern Sound of Early Music», pero el texto original puede consultarse en el siguiente enlace:

Ciertamente, la dimensionalidad que entraña rodar un largometraje multiplica de manera exponencial las complicaciones a las que debe enfrentarse un intérprete musical (aunque quizás se aproximaría a la labor que asume un director de orquesta), pero en ambos casos, un individuo del s. XXI debe tomar una serie de decisiones con respecto a una obra que no constituye ya un hecho, sino una hipótesis (en un caso, basado en la espectacularidad de un drama; en otro, en la delicuescencia de un sonido); y la huella de esa hipótesis más o menos desdibujada –cuando no prácticamente desleída– se reduce a los símbolos de un texto o de una partitura. Evidentemente, los paratextos pueden ayudar a esclarecer los restos gráficos de esa entidad intangible, pero deben igualmente interpretarse y son susceptibles de tergiversarse o confundirse. En nuestro caso, además, la ejecución de esa *partitura* original se traslada a otro ámbito (del teatral al cinematográfico), una cuestión a la que regresaremos más adelante. Pero examinemos, en primer lugar, las características de la película de Tzavellas.

2. LA ENGAÑOSA LITERALIDAD DEL PLANTEAMIENTO DE TZAVELLAS: EL DELIBERADO ANTINATURALISMO DEL FILME

2.1. La sujeción a la historia y la *textualidad* de las imágenes

Giorgos Tzavellas, que formaba parte del grupo de directores que integraba la denominada Escuela de Atenas junto con Nikos Tsiforos y Alekos Sakellarios, se propuso rodar *Antígona* animado por el hecho de que el Teatro Nacional griego estaba entonces recuperando los dramas antiguos tanto en Epidauro como en el Odeón de Herodes Ático (Valverde García, 2009: 178), y buena parte del equipo técnico y del elenco de su película procede, precisamente, de las filas de ese Teatro Nacional⁸. Y aunque su obra, como habíamos apuntado, se aleja ya del espíritu del cine péplum, no escapa por completo, al menos formalmente, a la estética de esa tradición monumentalista, pues gracias al cuantioso presupuesto del que dispuso, se pudieron contratar a los casi 500 extras que participaron en la cinta –entre los que se encontraban incluso los jinetes de la Guardia Real Griega– y que poblaban esa Tebas de cartón piedra que se construyó *ad hoc* en los estudios

<https://www.nytimes.com/1990/07/29/arts/the-spin-doctors-of-early-music.html> [Fecha de consulta: 31/10/ 2020].

⁸ Conforman los créditos de la película la siguiente relación de personas (no ofrecemos, lógicamente, la lista exhaustiva): Irene Papas (Antígona), Manos Katrakis (Creonte), Nikos Kadsis (Hemón), Maro Kondú (Ismene), Tsavalas Karusos (Tiresias) e Ílya Livykyú (Hermíone). Y asimismo, Giorgos Tsaoulis (Montaje), Dínos Katsourídís (Fotografía), Giorgos Anemogiannis y D. Stavropoulo (Vestuario), Giorgos Anemogiannis (Decorados), Argyris Kounadis (Música), Thanassis Georgiadis (Sonido) y Demetrios Paris (Producción).

Alfa de Atenas (Valverde García, 2009: 178-179)⁹. No obstante, el deliberado uso del blanco y negro supuso ya toda una declaración de intenciones, pues era el aviso, como veremos, de que era el texto lo que el director pretendía enfatizar.

En realidad, la fidelidad por la que apostó Tzavellas se reduce a seguir la trama de la *Antígona* sofoclea (los personajes y el modo en que se suceden los acontecimientos se ciñen a la forma en que se inscriben en el original) y a no reinterpretar la tragedia mediante el prisma de ninguna clave conceptual o simbólica ajena al *mythos*. Y de acuerdo con este planteamiento, el guion del filme reprodujo, servilmente, el texto de Sófocles vertido al griego moderno en una adaptación del propio Tzavellas, ya guionista experimentado. Con todo, el medio audiovisual le proporcionaba al realizador muchos recursos para «ilustrar» ese texto, y la película, en efecto, es pródiga en recreaciones que lo apostillan: para empezar, Tzavellas opta por transcribir visualmente todos los pasajes no miméticos de la obra (esto es, los que se relatan sin ser representados), en lugar de filmar el parlamento mismo, por lo que los tres acontecimientos del pasado que se verbalizan en *Antígona* se dramatizan cual comunes *flashback* cinematográficos: así, observamos cómo la hija de Edipo le rinde honores a su hermano Polinices y es apresada, mientras lo reporta el asustadizo guardia; asistimos a las funestas revelaciones experimentadas por Tiresias, y vemos cómo Hemón se atraviesa una espada –aunque, en este caso, de espaldas al espectador–, mientras la voz en *off* del mensajero lo narra, motivo por el que podríamos concluir que la cinta relata con imágenes lo que el decoro ocultaba mediante las palabras. Como argumenta Fernando García Romero (1998: 200-202) aduciendo ejemplos de Cacoyannis y Pasolini, poner en imágenes tanto los prólogos como los parlamentos de los mensajeros es algo muy común en las versiones cinematográficas de las tragedias clásicas –que no del teatro filmado–, pero en la cinta que nos ocupa, la argucia pretendía, paradójicamente, no potenciar la imagen, sino utilizarla para resaltar el texto. Asimismo, Tzavellas opta por dramatizar tanto la párodos inicial como los estásimos, pues vemos cómo personajes o situaciones recrean lo referido por el corifeo y el coro; y también somos testigos de otros acontecimientos mencionados por los versos, como el honorífico ritual fúnebre que recibe Eteocles según lo decreta Creonte. De hecho, y aparte de algunas dramatizaciones quizás excesivas y un tanto fantasiosas, la única licencia manifiesta que se toma Tzavellas es la que desvelan las últimas secuencias de la película, pues sin que esta vez lo refrenden los versos de Sófocles, somos testigos de cómo Creonte, ya cadáver animado, se desposee de su tiara y la deja caer al suelo. A continuación, saldrá del palacio donde ya no se distingue del resto de los

⁹ En torno a esta cuestión, *vid.* el recorrido que traza Alejandro Valverde García (2012: 251-271) de la filmografía sobre el mundo griego a partir, precisamente, de las obras que rodaron directores griegos (y, en especial, en la década de los 60).

ciudadanos (la corona era el lálbil atributo que engañosamente lo diferenciaba de sus congéneres) y, finalmente, franqueará las puertas de la ciudad escenificando así un autodestierro que lo iguala a Edipo, no en vano el padre de la mujer a la que ha enviado a la muerte. En el último plano, rodado con cámara fija, lo veremos alejarse, de espaldas, adentrándose en una tierra sin nombre.

2.2. El buscado antiverismo y la vocación pedagógica del filme

Ciertamente, las distintas recreaciones a las que da imagen Tavellas ayudan a suavizar los *raccords*, aunque también dan textura a la obra reforzando o subrayando la trama que con tanta intensidad condensa Sófocles. La prolijidad visual, pues, parece compensar el deliberado antinaturalismo de las actuaciones, pues en la línea no realista de Max Reinhardt, la impostación de los actores y su porte declamatorio los sitúa, en efecto, al margen de la expresión directa de la cotidianeidad (lo cual propicia, por otro lado, que puedan encarnar su condición de arquetipos). Así pues, y pese a que esa falta de naturalidad fue objeto de crítica, en realidad era un modo de elevar a los personajes a la tesitura de héroes trágicos que les correspondía; y en lo mismo abunda el Blanco y Negro de la cinta que tanto contradecía el colorismo del espectáculo original de Sófocles, aunque quizás el excesivo artificio con el que se presenta la figuración de la película (los envarados atuendos, las atusadas cabelleras...) le resta a la obra la gravedad pretendida, dado que lo que se presumía caracterización se resuelve disfraz. Asimismo, tampoco es verosímil el tratamiento de la música, puesto que todos los bloques musicales son extradiégéticos (o *de foso*)¹⁰; no obstante, en alguna ocasión se simula que la música es diegética (o *de pantalla*), como si de veras la estuvieran escuchando los personajes, como en la escena del Episodio I contextualizada en el palacio de Creonte justo antes de que llegue el asustadizo guardia para denunciar que alguien ha hecho una libación para el cuerpo de Polinices: en ese momento, una joven está tocando un *aulos*, aunque lo que suena no se corresponde exactamente con la fuente sonora visible ni con el modo en que la muchacha emplea el instrumento.

Tzavellas, en verdad, no escatima en apuntes explicativos o aclaratorios, y de ahí que todos los bloques musicales de la película subrayen la tesitura emocional de las escenas e incluso preparen al espectador advirtiéndolo de los acontecimientos funestos. De hecho, incluso los movimientos de la cámara tratan de ser explicativos, como cuando Antígona está ya encerrada en la roca y se nos *avisa* de que está próximo su ahorcamiento al detenerse el plano sobre el velo que habrá de servirle de soga. Asimismo, esa vocación

¹⁰ La terminología en torno al modo en que la música se relaciona con la diégesis fílmica es muy amplia; sobre esta cuestión y los términos empleados por los distintos teóricos (nosotros ponemos entre paréntesis los acuñados por Marcel Chion), *vid.* Alunno (2005: 15-24).

pedagógica de la cinta también se delata en la argucia de su inicio: la *Antígona* sofoclea comienza *in medias res*, habida cuenta de que el público de su época era perfectamente conocedor de las entrañas del mito, y Tzavellas, con el fin de proporcionar esa información que presupone ignorada, opta por referir esa protohistoria antes del comienzo de la acción. Así pues, y tras los créditos (precedidos por el logo de la productora Norma Film: precisamente, una máscara del antiguo teatro griego), unas imágenes que reproducen las de las prototípicas figuras que decoraban los vasos áticos van ilustrando, acompañadas por sobretítulos, el destierro de Edipo y el litigio entre sus dos hijos varones; y todo ello sazonado con una banda sonora musical en la que prevalece, claro está, una lira: uno de los instrumentos más significativos de la Antigüedad helénica. De este modo, el realizador se aseguraba de la «correcta» comprensión del comienzo *ex abrupto* de la tragedia; de una historia que Tzavellas enfatiza, además, con las subsiguientes imágenes de los restos de una batalla en los extramuros de la ciudad de Tebas entre los que se distingue una incólume figura vestida de blanco que corresponde, como adivinamos, a Antígona.

De cualquier modo, y como ya exponíamos más arriba, en ningún caso Tzavellas pretende inocular verismo en lo que filma: ni trasladando la trama a la realidad del público de los años 60 —lo que correspondería a una *historización*, opuesta a la reconstitución arqueológica (Pavis, 2015: 294)—, ni tratando de recrear ese pasado histórico; en todo caso, ofrecía, desde su tiempo y para sus contemporáneos, la idea que él juzgaba *fiel* —aunque a nosotros nos parezca ya estereotipada— de ese pasado histórico; y de ahí no solo la bicromía y la solemnidad gestual de los actores, sino incluso la vocación pedagógica de la película, que guía al espectador en los afectos —con la música— y propicia la comprensión de la trama al subrayar con imágenes los pasajes no miméticos del original (como los que corresponden al parlamento de los mensajeros). Probablemente, mediante esa ausencia de verismo y su sujeción al texto de Sófocles, Tzavellas pretendió trasladar al filme la esencia trágica del drama; una cuestión, sin embargo, nada elemental, como consideraremos a continuación.

3. LOS PROBLEMAS DE ADAPTACIÓN DE LAS CONVENCIONES DE LA TRAGEDIA: DE LA PALABRA A LA IMAGINACIÓN

3.1. El conflicto trágico y la función del coro

En el drama ático, el sentido trágico se descubre, como sabemos, en «la tensión de fuerzas contradictorias a la que el hombre está sometido» (Vernant/Vidal-Naquet, 1989: 94), motivo por el que, como señalan Juan Pedro Enrile Arrate y Alfredo Fernández Sinde (2009: 207 y sigs.), entre los elementos que deberían resolverse satisfactoriamente en cualquier puesta en escena (o versión cinematográfica) contemporánea de una tragedia de la Grecia antigua cabría destacar, en primer lugar, la expresión de ese conflicto irresoluble entre fuerzas contrarias que alienta toda la acción; y, complementariamente a esta premisa, que se consiguiera que los actores que

representan ese conflicto lo interpretaran a través del ideal de grandeza que es el propio de los héroes trágicos, quienes no se mueven en la cotidianidad, sino en una tesitura superior: «son personajes que prescinden de amoldarse a los cauces comunes, de regirse por lo previsible dentro de una sociedad dada, son personajes que se despreocupan de lo que llamamos realidad, y se mueven en un ideal de grandeza» (2009: 208). Así pues, en el caso que nos ocupa, podríamos decir que los dos protagonistas, Irene Papas (Antígona) y Manos Katrakis (Creonte), cumplen perfectamente con el requisito exigido, e incluso podríamos añadir que, a nuestro juicio, la magnanimidad que desprende en esta cinta el personaje de Creonte se equipara mejor a la de su émula Antígona que en el texto de Sófocles, dado que, en el drama original, la figura del tirano enflaquece ante el arrojo y las convicciones de la hija de Edipo (especialmente, en el pulso que sostienen, en el Episodio II, durante su enfrentamiento en el palacio). En el filme de Tzavellas, de hecho, es Creonte, a nuestros ojos, el personaje que de manera más flagrante experimenta la violencia del conflicto trágico en el que se desarrolla el *pathos* (sobre todo, en las últimas escenas), y ello pese al hieratismo de su enjuto rostro, que se diría esculpido en piedra. En lo tocante a Antígona, en cambio, parece que es su belleza lo que la sitúa, en la película, al margen del resto de los individuos, pues si bien no tenemos por cometido enjuiciar aquí el trabajo de la actriz, es manifiesto que será en las adaptaciones realizadas por Cacoyannis donde Papas despuntará. No obstante, tanto Creonte como Antígona hacen gala, en esta cinta, del rango y del valor que deben identificar a los héroes trágicos, tal y como lo apuntó Aristóteles en el capítulo quince de la *Poética*; y hacen creíble la desmesura (*hybris*) por la que habrán de sucumbir.

Asimismo, el elemento de la tragedia ática con el que debe lidiar insoslayablemente cualquier versión cinematográfica de la misma es, claro está, la instancia coral; un componente que, como rubricó Schlegel, actúa cual «espectador idealizado. Mitiga la impresión de una representación profundamente estremecedora o profundamente conmovedora, al oponer al espectador sus propias emociones expresadas líricamente, es decir, musicalmente, trasladándolo al lugar de la reflexión» (reproducido en Zimmermann, 2012: 123). En nuestra actual cultura, sin embargo, nada hay «equiparable a la importancia de los coros en la vida social y religiosa» (García Romero, 1998: 194), motivo por el que, salvo en los casos de teatro filmado, donde los coros se suelen preservar con mayores o menores innovaciones (como en *Los Persas* de Jean Prat o en *Edipo Rey* de Tyrone Guthrie), o bien se suprimen, o bien se adaptan como diálogos entre varios personajes. Y es que, como señala García Romero, con los recursos propios del arte cinematográfico, «el coro pierde por regla general buena parte del papel que tenía asignado en la tragedia antigua», y aunque en tales filmes «no falta, de una u otra manera, la presencia física de un coro, [...] su función queda muy disminuida o considerablemente adulterada» (1998: 196). Como habíamos apuntado, la información referida por el coro es

asumida, en la cinta de Tzavellas, por diferentes personajes, por lo que, como precisa el mencionado investigador, aunque en la película del ateniense «aparece, sí, un coro», este

no es tratado como una unidad (no se mueve coreográficamente ni canta), sino como un grupo de varios individuos que conversan entre sí y comentan la acción según el parecer de cada uno de ellos, como sucede en el estásimo primero; [y] otras veces las partes corales del original son sustituidas por monólogos o, como en la *Electra* de Ughetto, por los comentarios de una voz en *off* (García Romero, 1998: 196).

Ciertamente, con respecto de su antecesor Esquilo, Sófocles ya redujo la relevancia funcional del coro, pero no su presencia coadyuvadora para con la tesitura emocional de los personajes, pues no en vano una de sus innovaciones fue la de ampliar el número de coreutas. Tzavellas, sin embargo, desbarata el cometido original del coro al transformarlo en un pasaje de tránsito que permite, eso sí, engarzar los distintos episodios. No obstante, y teniendo en cuenta que no se trataba de realizar una reconstitución arqueológica del drama primigenio, no hubiera tenido mucho sentido preservar los coros en su forma y función originales, dado que estos tienen significado, precisamente, en el marco genuino de la tragedia antigua. Acomodarlos a la narrativa del lenguaje audiovisual en el que ahora se insertan no nos parece una solución desatinada, puesto que más incongruente hubiera sido introducirlos a la manera de Sófocles pero fuera de la estructura original. El problema, con todo, es que la forma en que los transforma Tzavellas resulta algo artificiosa, por lo que los coros acaban asimilándose a la ambientación contextual del filme.

3.2. La tiranía de la *littera* y el ejemplo de una *tragédie en musique*

En cualquier caso, lo que evidencia la película de Tzavellas es que la fidelidad al texto por la que apostó el director no solo se resiste a adaptarse a la narrativa cinematográfica, sino que ya entraría en contradicción con el drama mismo, dado que, como hemos ya apuntado, las palabras eran solamente uno de los componentes de la tragedia clásica, que no el eje al cual el resto de los elementos se supeditaba. El director le atribuye al filme la tiranía de la *littera* con la que, inadecuadamente, se suelen asimilar las obras dramáticas como si fuesen textos literarios autónomos, pero no hay que confundir la materia textual con la realidad escénica. De ahí que la teoría teatral moderna distinga diferentes niveles de texto dramático: «the linguistic text, the text of the staging and mise en scène, and the “performance text”» (Lehmann, 2006: 85), siendo este último el que se concretaría en una situación real y en su interacción con el resto de los componentes de esa actuación. Aunque el medio cinematográfico es, al igual que el dramático, visual, Tzavellas tomó la fuente sofoclea considerándola como una obra finita —que no como un esbozo de espectáculo—; posteriormente, *revistió* ese texto con los atuendos, utilería y decorados que

conforman el repertorio de tópicos de la imáginería griega, tal y como los había codificado su tiempo. El resultado no causa extrañeza, porque precisamente reconocemos e identificamos esos tópicos que vinculamos al mundo heleno, y porque podemos confirmar que el guion reproduce el texto de Sófocles que nos proporcionan nuestras socorridas ediciones, por lo que tomamos por fidelidad lo que en realidad no es sino identificación o reconocimiento: reconocemos, sí, los elementos que utiliza Tzavellas para versionar el clásico, lo cual no significa que su película sea fiel al original. Sencillamente, se identifica mejor el modelo que en el caso de la película *I Cannibali*, porque todos los personajes, parlamentos y sucesos que filma Tzavellas estaban ya en la obra de Sófocles. En la cinta de Cavani, en cambio, debemos hacer un esfuerzo abstractivo para suplir el hiato que se manifiesta entre la antigua Tebas del s. V a.C. y la delirante Milán de los años 70. No estamos afirmando, evidentemente, que la cinta de Cavani sea más fiel que la de Tzavellas (la realizadora italiana, además, tampoco lo pretendía: se trata claramente de una inspiración); lo que tratamos de argüir es que las obviedades de la película de Tzavellas no la convierten forzosamente en una adaptación fidedigna. Lo que cabría plantearse, sin embargo, es hasta qué punto sería operativa, si es que fuera en verdad posible, esa acreditada fidelidad.

En el caso de que se tratara de una *reconstitución arqueológica* (que, como ya apuntó Pavis, no está exenta de dificultades), tendría validez, precisamente, en tanto que evidencia arqueológica fechada y catalogada, que ya no como obra clásica intemporal. Podríamos traer a colación, por ejemplo, la extraordinaria reconstitución arqueológica de la obra *Atys* (1676) de Jean-Baptiste Lully (con libreto de Philippe Quinault) que en 2011 realizaron, en la Opéra-Comique de París, el director de escena Jean-Marie Villégier, el director musical William Christie y el conjunto instrumental Les Arts Florissants. Esta *tragédie en musique* (un género que pretendía emular, precisamente, la esencia de las tragedias clásicas), basada en los *Fasti* de Ovidio, es un espectáculo en el que conciertan música, danza, palabra e imagen, y los directores lo llevaron a cabo tras un minucioso análisis de diversas fuentes documentales en torno a su puesta en escena en el s. XVII, luego atendiendo a la coreografía, decorados, vestuario, uso de los instrumentos, gestos actorales, dicción, etc. La exquisita lectura de la obra que ofrecieron los directores posee un valor incalculable, pero todos y cada uno de los elementos que la componen significan en función de las coordenadas de la época en la que la obra surgió y de las circunstancias contextuales en que se representaba, por lo que, aun tratándose de un clásico, la pieza no entraña la universalidad que convoca la tragedia sofoclea. No se trata, evidentemente, de establecer agravios comparativos, sino de constatar una serie de evidencias. Esa versión del drama *Atys* es poco accesible, porque reclama la asunción de un código previo cuyo desciframiento conducirá a la cabal comprensión de todos sus elementos. Por supuesto, un espectador sin la instrucción específica podría caer rendido

ante la belleza del espectáculo, aunque, por lo común, no comprenderá a qué se deben, por ejemplo, la falta de dinamismo de la danza, la extrema artificiosidad de la distribución escénica de los personajes, el amortiguado volumen de la sonoridad o el extraño diálogo entre las voces planas de los cantantes y la elocución desacompañada de los instrumentos, dado que todo ello se aleja completamente del modo en que la tradición occidental ha ido educando el oído moderno (y, sobre todo, tras el Romanticismo). Todos los parámetros del espectáculo tienen, en efecto, un sentido, pero este se resuelve en el contexto de la *tragédie en musique* del s. XVII —un género, además, específicamente francés y en honor a la monarquía gala— y no en el s. XXI (y ni siquiera en la idea que, en el s. XXI, se tiene del espectáculo barroco en general). No estamos afirmando, nada más lejos de ello, que la supuesta mayor o menor inteligibilidad de una obra para el público de una época deba condicionar los criterios de adaptación de la misma, dado que no es nuestro objetivo entrar en consideraciones de índole sociológica. Asimismo, tampoco tenemos interés alguno en enjuiciar la labor de un realizador frente a otros, pues de lo que se trata, en suma, y más allá de medir el alcance de la fidelidad para con un espectáculo del pasado, es de reflexionar en torno al valor epistemológico de un montaje dramático o de una propuesta cinematográfica.

3.3. De la representación escénica a la virtualidad audiovisual

Por otra parte, y como nos hemos referido más arriba, la cinta de Tzavellas enfatiza el hieratismo de los rostros y la ceremoniosidad de algunos gestos que abundarían en la *teatralidad* de la película, pues el trabajo actoral de las representaciones dramáticas exige una definición del ademán y de la posición escénica mucho mayores que la del medio cinematográfico, que puede recurrir, como sabemos, a los primeros planos —una técnica que, además, le imprime a la imagen mucha carga afectiva, tal y como lo señaló Eisenstein (citado por Deleuze, 1983: 125)—. Esa supuesta teatralidad de la película, sin embargo, que fue otro de los recursos que utilizó Tzavellas para ser fiel al original, se resuelve falaz en la pantalla. Ciertamente, el cine comparte con el teatro algunos de sus rasgos idiosincrásicos, pues ambas disciplinas se desarrollan en la espectacularidad (son medios, en efecto, para *spectare*) y presuponen, teóricamente, la concurrencia del espectador en un espacio colectivo en el que este experimentará tanto lo que sucede en el espacio de lo representado (el escenario, la pantalla) como lo que ocurre en el lugar de la representación (el teatro, la sala de proyecciones), pues también el propio espectador asiste al sentir del público. Indudablemente, son también muchos los elementos que distancian uno y otro arte, pues el cine no entraña el carácter irrepetible de la interpretación teatral, que por mucho que se represente no puede ofrecer espectáculos idénticos. Ciertamente es que el espectador de la obra cinematográfica puede vivir una experiencia estética análoga a la del público del teatro. Esa experiencia estética, que sería el equivalente moderno de la antigua catarsis (y la *kátharsis* era, como

sabemos, la verdadera finalidad de toda tragedia ática), podría vivirla el espectador cinematográfico con la misma intensidad que el público de un teatro, frente al impacto emocional causado por la obra que estuviera desarrollándose ante sus ojos de forma simultánea a la percepción de la misma, pero el carácter vivo del drama difiere, lógicamente, de la naturaleza exánime de la cinta de celuloide: en un teatro, lo acontecido no solo tiene lugar ante los ojos del público, sino «revistiendo las formas de la existencia real en la actualidad del espectáculo» (Vernant/Vidal-Naquet, 1989: 91); y en el ámbito de la tragedia antigua, además, aquello que la palabra convocaba remitía a un pasado mítico cuya inexcusable ausencia justificaba, precisamente, la presencia efectiva de unos personajes en una escena (que no su presencia virtual en la pantalla de una sala de proyecciones). Por otra parte, en el teatro también los ejecutantes están experimentando la interpretación de la obra a la vista de los espectadores, lo cual significa que esa pieza no solo podrá ir transformándose a medida que se construye (lo que podríamos entender como una *reconstrucción vertical*), sino que seguirá transformándose a lo largo del tiempo en que se represente (en la historia de las representaciones, en su *reconstrucción horizontal*), puesto que esa indeterminación del texto a la que tanto nos hemos referido aquí le garantiza, precisamente, su vitalidad y mutabilidad. La cinta cinematográfica, en cambio, constituye, en su forma, un cuerpo virtual invariable, pese a que no podrá eludir, paradójicamente, los efectos del paso del tiempo. Sea como fuere, la teatralidad del filme de Tzavellas no solo no acerca la película al drama original, sino que la desvirtúa del medio cinematográfico a la que pertenece.

Finalmente, y aunque suponga una obviedad que por notoriamente sabida casi es necesidad expresarla, lo que llevó a cabo Tzavellas, como haría cualquier otro cineasta o director de escena, fue atribuirle al drama de Sófocles la dimensión visual de la que el texto —que no la obra en su realización natural— carece. Como recordaba José Luis Sánchez Noriega (2000: 39), «la mayor diferencia del valor de los sintagmas verbales respecto a los visuales [...] radica en la analogía de la imagen. Se suele decir que la palabra se sitúa en un nivel de abstracción, mientras que la imagen es concreta, representacional, remite directamente a un referente». Tzavellas, en efecto, *tradiujo* unos versos, unas palabras, en unas imágenes de ineludible concreción que, aunque reducen a una sola realidad la infinidad de posibilidades referenciales del texto original, no dejan de constituir, en puridad, la resulta de un acto imaginativo. Y partiendo de este hecho, apelar a la fidelidad en términos tradicionales ya supone, consecuentemente, una aporía. En verdad, lo mismo ocurriría en cada representación del drama antiguo, puesto que, siendo la tragedia esa «simulación de un sistema coherente de acciones encadenadas que conducen a la catástrofe», y por las que «la existencia humana accede a la consciencia» de sí misma, esta solo tendría lugar, precisamente, a través del montaje de esa *experiencia imaginaria* que constituye toda representación (Vernant/Vidal-Naquet,

1989: 95). En consecuencia, tal vez el único modo de ser fiel a una tragedia antigua sería, paradójicamente, el de recurrir a las traiciones de la imaginación.

4. CODA

El hecho de que hayamos cuestionado la *pretensión de fidelidad* de la versión de Tzavellas no significa, pese a todo, que anatemicemos su propuesta o que no reconozcamos la valía de su trabajo. El problema es que el concepto de «fidelidad» presupone el de «verdad», pues como precisa Pavis, solo asumiendo «la idea de una verdad del texto, inscrita en él, indiscutible e inalienable», tendría sentido concebir «una necesaria y posible fidelidad de la interpretación» (2015: 406). Esa presunta fidelidad, pues, se basaría en la ilusión de que podemos estar «leyendo, interpretando y actuando la obra conforme a las intenciones del autor, como si existiera una lectura correcta, una lectura que no traicionara una verdad verificable en la pieza dramática o en la obra interpretada» (2015: 406). No existen, como sabemos, posibles lecturas correctas o unívocas, pues las obras ni convocan ni entrañan esa verdad que sería inapelable y a la que cabría rendir pleitesía. El dominio de la «verdad», además, es ya ajeno a la literatura, pues como expresaba Alfonso Reyes mucho antes de que surgieran los estudios sobre las modalidades ficcionales y la teoría de los mundos posibles, «la experiencia psicológica vertida en una obra literaria puede o no referirse a un suceso real. Pero a la literatura tal experiencia no le importa como dato de la realidad, [...] sino porque es interesante en sí misma» (1952: 86).

A tenor de todo lo expuesto, y relegando ya el asunto de la aporética fidelidad, la cuestión es que, en lo que concierne a las transposiciones escénicas o cinematográficas de los clásicos, nosotros no defendemos a ultranza una supuesta sujeción al modelo. El respeto por la obra y por su tradición no implican necesariamente que cada (re)lectura deba hacerse en los medios y con los criterios de la pieza original. De ser así, las *Variaciones Goldberg* de J. S. Bach, una composición concretamente intitulada *Aria mit verschiedenen Veränderungen vors Clavicimbal mit 2 Manualen* (porque debía ejecutarse, en efecto, con un clavicémbalo de dos teclados), nunca hubiera podido interpretarse al piano y, en consecuencia, nos hubiéramos visto privados de las singulares e iluminadoras versiones de Glenn Gould (cuya interpretación, por cierto, permite reflexionar acerca del sistema de composición de Bach, y hasta sobre el modo de articular, incluso con el clavicémbalo, las diferentes voces de la partitura). Siguiendo las especificaciones del compositor de Leipzig, la pieza siquiera podría interpretarse con un *ceballo* italiano (demasiado percutido) o con cualquier otro clavicémbalo de un solo teclado. En cuanto a las versiones escénicas o cinematográficas, cierto es que nosotros preferimos las adaptaciones modernas, las muy personales o, incluso, las recreaciones libres, a las presuntas transposiciones (pseudo)fieles, pues estas acaban por proyectar una imagen falaz de la obra, y más cuando se autoproclaman dignas de

crédito. Muy distintas son, ciertamente, algunas lecturas que podríamos denominar *filológicas* como la que hicieron Villégier y Christie del *Atys* lullyano, que es una reconstrucción tan espléndida como excepcional (aunque no menos extraordinarios debieron de ser los medios materiales y económicos con los que contó, fuera del alcance de la mayoría de los teatros). Por otra parte, la variedad de los distintos enfoques de las diversas adaptaciones muchas veces permite descubrir nuevos puntos de vista o ahondar en los viejos dilemas; y, asimismo, a veces los clásicos se nos revelan sin que siquiera se haya pretendido aludir a sus ubicuos ancestros, pues como apunta García Romero, acaso el mejor reflejo cinematográfico de una tragedia antigua lo patentizan los filmes de Eisenstein y, especialmente, sus dos partes de *Iván el Terrible*

con los gestos y movimientos estilizados, pausados y enfáticos de los actores, los rostros de mirada fija y hieráticos como máscaras, los movimientos y disposición coreográficos de los grupos que representan al pueblo o a los boyardos, y también sus cantos y danzas corales, monodias y amebeos (con el solista incluso enmascarado), perfectamente integrados en la acción (1998: 203).

Borges (o, mejor dicho, el *otro* Borges, ese al que *le ocurren las cosas*) precisaría que este ejemplo es uno de los muchos que demostraría esa «técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas» con la que Menard enriqueció —sin querer— ese maravilloso «arte detenido y rudimentario de la lectura» (1999: 55), y que nos impelería, en efecto, a aprehender las obras cual corriente continua de prolepsis y analepsis, aunque nosotros ya nos conformábamos con esas palabras de Menard en torno a que «Pensar, analizar, inventar» —léase *adaptar, recrear, imaginar...*— «no son actos anómalos», sino «la normal respiración de la inteligencia» (1999: 55).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALUNNO, Marco (2005), «Reflexiones alrededor de la diégesis del sonido en el cine», en Teresa Fraile y Eduardo Viñuela (eds.), *Relaciones música e imagen en los medios audiovisuales*, Oviedo, Universidad de Oviedo, págs. 15-24.
- ARISTÓTELES (2010), *Poética*, ed. trilingüe de Agustín García Yebra, Madrid, Gredos.
- BETTETINI, Gianfranco (1977), *Producción significativa y puesta en escena*, trad. de Juan Díaz de Atauri, Barcelona, Gustavo Gili.
- BORGES, Jorge Luis (1999), «Pierre Menard, autor del *Quijote*», en *Ficciones*, Madrid, Alianza, págs. 41-55.
- DELEUZE, Gilles (1983), *Cinéma 1. L'image-Mouvement*, París, Éditions de Minuit.

- ENRILE ARRATE, Juan Pedro y Alfredo FERNÁNDEZ SINDE (2009), *Arquitectura de espectáculo y puesta en escena en la Antigua Grecia*, Madrid, Fundamentos.
- GARCÍA ROMERO, Fernando (1998), «Adaptaciones cinematográficas de la tragedia griega: puesta en escena antigua y moderna», en Elsa García Novo e Ignacio Rodríguez Alfageme (eds.), *Dramaturgia y puesta en escena en el teatro griego/Dramaturgia e messa in scena nel teatro greco*, Madrid, Ediciones Clásicas, págs. 193-203.
- LEHMANN, Hans-Thies (2006), *Postdramatic Theatre*, introd. y trad. de Karen Jürs-Munby, Taylor & Francis e-Library [En línea: https://monoskop.org/images/2/2d/Lehmann_Hans-Thies_Postdramatic_Theatre.pdf. Fecha de consulta: 27/10/2020].
- MAGADÁN OLIVES, María Teresa (2007), «El mundo griego en la cinematografía griega y occidental: paralelismos y divergencias», en Javier Alonso Aldama y Olga Omatos Sáenz (eds.), *Cultura Neogriega. Tradición y modernidad. Actas del III Congreso de Neohelenistas de Iberoamérica*, Bilbao, Universidad del País Vasco, págs. 393-406.
- MITRY, Leonard B. (1989), *Estética y psicología del cine. 2 Las formas*, trad. de Mauro Armiño, Madrid/México, Siglo XXI.
- PAVIS, Patrice (2015), *La puesta en escena contemporánea. Orígenes, tendencias y perspectivas*, trad. de Magaly Muguercia, Murcia, Editum.
- REYES, Alfonso (1952), «Apolo o la literatura», en *La experiencia literaria*, Buenos Aires, Losada, págs. 85-105.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2000), *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona/Buenos Aires/México, Paidós.
- STAM, Robert (2009), *Teoría y práctica de la adaptación*, trad. de Florencia Talavera, México, UNAM [En línea: http://guion2.weebly.com/uploads/1/5/0/9/15091428/teora_y_practica_de_la_adaptacin.pdf. Fecha de consulta: 02/11/2020].
- STEINER, George (1987), *Antígonas. Una poética y una filosofía de la lectura*, trad. de Alberto L. Bixio, Madrid, Gedisa.
- TARUSKIN, Richard (1990), «The Modern Sound of Early Music», *The New York Times*, 29/07/1990 [En línea: <https://www.nytimes.com/1990/07/29/arts/the-spin-doctors-of-early-music.html>. Fecha de consulta: 31/10/2020].
- VALVERDE GARCÍA, Alejandro (2009), «Antígona de Yorgos Tzavelas, un instrumento didáctico para la prevención y resolución de conflictos», *Estudios Neogriegos*, 12, págs. 173-188.
- VALVERDE GARCÍA, Alejandro, «Grecia Antigua en el cine griego», *Thamyris*, n. s., 3, 2012, págs. 251-271 [En línea: <http://www.thamyris.uma.es/Thamyris3/VALVERDE.pdf>. Fecha de consulta: 01/11/2020].
- VERNANT, Jean-Pierre y Pierre VIDAL-NAQUET (1989), «El sujeto trágico: historicidad y transhistoricidad», en *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, II, trad. de Ana Iriarte, Madrid, Taurus, págs. 83-95.

La paradoja de Pierre Menard

ZIMMERMANN, Bernhard (2012), *Europa y la tragedia griega. De la representación ritual al teatro actual*, trad. de José Antonio Padilla Villate, Madrid, Siglo XXI.

Fecha de recepción: 12/11/20.

Fecha de aceptación: 10/03/21.

La lucha de clases en *Coronación* de José Donoso y sus adaptaciones filmicas

The class struggle in José Donoso's *Coronation* and its film adaptations

MÁRTON ÁRVA

Universidad Eötvös Loránd (Budapest)

arvamarton@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-8193-0311

Resumen: El presente trabajo analiza la relación entre el texto y el contexto en el caso de *Coronación* (1957) de José Donoso y sus dos adaptaciones cinematográficas realizadas por Sergio Olhovich (México, 1976) y Silvio Caiozzi (Chile, 2000). Se observa la manera en la que el mismo argumento se relaciona con el contexto de la modernización chilena a mediados del siglo XX, la desilusión con el poder estatal posrevolucionario en México tras 1968 y la transición a la democracia neoliberal en el Chile del nuevo milenio. El artículo argumenta que el motivo de la confrontación entre «maestros» y «sirvientes» sirve al propósito de abordar las consecuencias tanto psicológicas e individuales como colectivas y sociales que tienen las transformaciones socio-históricas en momentos y lugares distintos.

Palabras clave: adaptación filmica, neoliberalismo, ideología, lucha de clases, revolución mexicana, cine chileno, cine mexicano, José Donoso.

Abstract: This paper analyses the relationship between text and context in the case of José Donoso's *Coronation* (1957) and its two film adaptations, directed by Sergio Olhovich (Mexico, 1976) and Silvio Caiozzi (Chile, 2000), respectively. It observes the ways in which the same plotline connects to the context of the mid-20th century modernization process in Chile, the disillusionment with the post-revolutionary state power in Mexico after 1968, and the Chilean transition to neoliberal democracy in the new millennium. The article argues that by choosing the confrontation between «masters» and «servants» as a theme, these narratives address the psychological and individual as well as the collective and social consequences of socio-historical transformations in different times and places.

Keywords: film adaptation, neoliberalism, ideology, class struggle, Mexican revolution, Chilean cinema, Mexican cinema, José Donoso.

1. INTRODUCCIÓN

En su estudio *Teoría y práctica de la adaptación*, Robert Stam pone de relieve una serie de elementos que moldean la relación entre el texto y el contexto de una adaptación fílmica (2009: 92-101). En particular, el teórico estadounidense advierte que, durante el proceso de adaptación, el hilo narrativo y el entorno ficticio provenientes de una fuente novelesca se ven relacionados con los «discursos ideológicos y sociales» (2009: 95) asociados con el momento de la filmación. Este diálogo entre el texto y el contexto discursivo gana una importancia aún más destacada en los numerosos casos en los que la novela adaptada es publicada en una época o ambiente geográfico y socioeconómico diferente a los de la filmación. En tales ocasiones, la adaptación fílmica puede indicar las estrategias de «actualizar y reinterpretar» (2009: 93) o «reacentuar y transculturizar» (2009: 102) al texto literario, revelando las preocupaciones de los cineastas frente a sus propios ambientes actuales. De forma parecida, dichas actualizaciones buscan recalcar repeticiones y modificaciones que se dan entre los distintos contextos históricos y geográficos a los que el mismo argumento novelesco se ajusta. El presente trabajo propone demostrar que tales paralelos contextuales nos informan de la función cultural de una narrativa, compartida por la literatura y el cine, tomando como caso de estudio las dos adaptaciones cinematográficas de la novela chilena *Coronación*, escrita por José Donoso y publicada originalmente en 1957.

La hipótesis fundamental del presente análisis es que la misma trama enfocada en el choque entre «maestros» y «sirvientes» sirve al propósito de observar profundas transformaciones socioeconómicas y políticas en contextos sumamente distintos. Esta hipótesis se inspira en el argumento formulado por Stephen Buttes a propósito de *La nana* (2009), una película chilena enfocada en la vida cotidiana de una trabajadora doméstica (Buttes, 2014). Dicho estudio establece un paralelismo entre ciertos rasgos dramáticos y argumentales de *La nana* y *La chica del Crillón*, una novela popular escrita por Joaquín Edwards Bello en 1935. Buttes concluye que ambas obras pueden leerse como parábolas sobre la integración de las clases vulnerables al orden social en diversos puntos de inflexión socioeconómica: el retroceso de la oligarquía rural frente a la naciente clase obrera en los años treinta y la flexibilización laboral en la democracia neoliberal de los años 2000. De manera parecida, las dos adaptaciones de *Coronación* —realizadas por Sergio Olhovich en 1976 en México y Silvio Caiozzi en 2000 en Chile— abordan el choque entre las clases privilegiadas decadentes y los grupos marginalizados en diferentes

períodos y contextos nacionales, convirtiendo así el argumento donosiano en una herramienta apta para examinar en el cine la experiencia de vivir transiciones epocales.

2. PERDIENDO CONTROL SOBRE EL FUTURO

José Donoso fue un destacado miembro de la llamada «generación del 50», un grupo de escritores que provocó fuertes repercusiones en la vida intelectual de Chile en medio de bruscos cambios sociales debidos a la modernización económica del país¹. Si bien este impulso industrializador conllevó unas dinámicas de reorganización socioeconómica a partir de los años 50, «por primera y única vez, la literatura chilena se convirtió en punto de discusión a lo largo del país» (Godoy Gallardo y Ahumada Peña, 2012: 104). A la delantera de este movimiento literario renovador, *Coronación* —la primera novela de Donoso— se fija en un momento de inflexión histórica y describe una serie de transformaciones en cuanto a la emergencia de nuevos valores sociales, cambios en las condiciones materiales y el surgimiento de rituales culturales inéditos para la sociedad chilena de ese entonces.

La novela relata los últimos meses de Elisa Grey de Ábalos, una viuda nonagenaria mentalmente desequilibrada que habita en una otrora espléndida residencia en Santiago de Chile. Postrada en cama debido al deterioro de su salud, doña Elisita es atendida por dos viejas criadas, Rosario y Lourdes, y es visitada regularmente por su nieto, Andrés Ábalos, un orgulloso hombre solitario de cincuenta años de edad. Sin embargo, este microcosmos se ve perturbado por la llegada de la sobrina ingenua de Lourdes, una campesina adolescente, Estela, quien había sido «prometida» a su tía por su difunta madre, por lo que se traslada a la casa de los Ábalos para cuidar de doña Elisita. La muchacha resulta ser una sirvienta obediente que se transforma involuntariamente en una *femme fatale*, dado que su belleza sencilla no solo atrae a don Andrés, sino también a Mario, un joven de clase baja trabajando en la pequeña tienda que provee de comida a la casa aristocrática. El deseo incontrolable que los dos hombres sienten por

¹ Como describen Simon Collier y William F. Sater, la industrialización en este período provocó una situación social ambigua cuyos efectos principales fueron el fortalecimiento de las clases medias, la concentración de bienes en manos de la élite industrializadora y, al mismo tiempo, la supervivencia de una élite rural terrateniente (2004: 264-286). El académico Óscar Galindo Villarroel resume este momento contradictorio refiriéndose al Chile de mediados del siglo XX como «Un país moderno. Semi rural y subdesarrollado, pero moderno e innovador» (2008: 102).

la criada recién llegada pronto se vuelve en una fuerza destructiva, provocando el declive psicológico de don Andrés y la corrupción moral de Mario. Mientras el primero acaba enloquecido y dando la espalda al mundo, el segundo es cómplice de su hermanastro al asaltar la mansión de los Ábalos.

Evidentemente, Donoso describe un enfrentamiento entre personajes de diferentes clases sociales. Al mismo tiempo, la novela confronta las posiciones históricamente formadas con el encuentro palpable y encarnado de las personas que ocupan estos roles. Como observa uno de sus críticos, *Coronación* presenta «los efectos que tiene una norma de valores sociales inflexiblemente represivos sobre la base instintiva de la personalidad humana» (citado en Castillo-Feliú, 1980: 704). Es más, en vez de considerar las posiciones sociales como abstractas o universales, la novela trata minuciosamente los cambios socioculturales y económicos por los que estas se ven modificadas, indirectamente catalizando al enfrentamiento de los personajes y a la erupción de sus pasiones. La mayor parte de la trama se desarrolla en el espacio cerrado de la mansión de los Ábalos, un viejo y sombrío edificio lleno de recuerdos enterrados bajo gruesas capas de polvo. El escenario, junto con la lenta defunción de la abuela como elemento central, destaca la transición histórica como la fuerza motriz primordial de la narración. Enmarcado de dicha manera, el argumento de *Coronación* parece examinar cómo los valores heredados y abstraídos se ven moldeados al tomar forma en contextos socio-históricamente situados y desafiados por encuentros encarnados y vívidos.

El texto de Donoso describe el pasado armonioso y el presente desmontable de personajes que representan un estilo de vida aristocrático decadente, una jerarquía social rígida y unas pautas de comportamiento conservadoras. A pesar de su enfermedad, doña Elisita mantiene su orgullo y su postura superior, constantemente recordando (o mejor dicho, reinventando) su noble herencia, o sea, su supuesto linaje real europeo. Del mismo modo, don Andrés estudió para ser abogado, al igual que su abuelo, pero prefiere no ejercer su profesión. Su personaje, como afirma Silvia Margarita Donoso, es el prototipo del «hombre de aproximadamente la mitad del siglo XX que podía vivir de sus rentas, sin tener la necesidad de trabajar» (2016: 106). La quietud temporal y el *statu quo* de la casa se completan con las dos criadas. Ellas llevan tanto tiempo en la residencia que don Andrés ni siquiera la recuerda sin ellas (Donoso, 1984: 10). Aun cuando Lourdes y Rosario, sirvientas de edad avanzada —y que mantienen poco contacto con el mundo exterior—,

nunca cuestionan el orden de las cosas, los personajes que van llegando desde fuera de ese espacio íntimo desafían esas reglas. Cuando doña Elisita celebra sus 94 años con una fiesta, su alta autoestima contrasta con sus condiciones mentales y físicas. Esto llega a ser declarado por Carlos Gros, el médico de la familia y el único amigo de infancia de don Andrés: él simplemente se refiere a doña Elisita como una mujer desesperadamente loca. La viuda se ve completamente abandonada por la sociedad, como lo demuestra la constante disminución de la asistencia a sus fiestas, llegando a cero al final de la novela.

Asimismo, los nobles principios de don Andrés resultan extrañamente anacrónicos y, lo que es más importante, insostenibles cuando se pretende trasladarlos a la realidad física. Dedicando su tiempo a la lectura y al pensamiento, el nieto no solo es incapaz de establecer relaciones humanas satisfactorias, sino también de hacer frente a este fracaso. Percibe cualquier contacto fuera del bien protegido campo de la cultura erudita (es decir, sus lecturas y el club social que visita ocasionalmente) como una amenaza directa al «orden» y a la «civilización». Notablemente, su deseo por Estela lo angustia sobre todo porque anima fuerzas que están más allá de los límites de la esfera elitista racionalmente definida que él habita y controla. En primer lugar, supuestamente siente la pasión carnal más fuerte de su vida, lo que contrasta con sus rutinas puramente intelectuales y su estricta educación religiosa. En segundo lugar, y aún más molesto, este deseo está orientado a una mujer de clase baja, de piel oscura y llamativamente joven, es decir, a alguien que nunca será aceptada en el restringido mundo de la sociedad privilegiada. Finalmente, el tercer y más perturbador aspecto del deseo de don Andrés es que había sido «irracionalmente presentido» y «obscenamente anunciado» por su abuela demente antes de que él pudiera darse cuenta por sí mismo. Por lo tanto, el pánico que invade a don Andrés al reconocer esta pasión está motivado por la imposibilidad de asimilarla en su coherente cosmovisión. Incapaz de sincronizar sus tradiciones y valores heredados con sus recientes percepciones y afectos orientados por su entorno, don Andrés termina prefiriendo volverse loco y comienza a actuar de esta manera porque así «ninguno de sus dolores era efectivo, y todos los acontecimientos de esa noche, ficción» (Donoso, 1984: 187).

Miguel Ángel Náter nota que, en las primeras novelas de José Donoso, la alienación y el deterioro personal no solo «implican crisis del mundo» (2007: 152), sino también están relacionadas a «la decadencia del clan familiar» y, además, se refieren a la clase social

(2007: 154). Esta lógica metonímica está marcadamente presente en *Coronación*, ya que establece una relación entre el microcosmos de la vieja casona y el entorno social chileno. Visto desde esta perspectiva, el colapso emocional y psicológico de don Andrés corresponde a la desaparición de lo que la mansión Ábalos representa en la sociedad santiaguina. Ambas esferas —la mente cultivada del noble hombre y la antigua mansión— se confrontan con las fuerzas de impulsos reprimidos. Por consiguiente, la locura autoinfligida de don Andrés significa la aceptación de una derrota amorosa que es el reflejo de su fracaso social. Como señala Carlos, el respetado médico, en una de sus más significativas conversaciones con Andrés, al no haber logrado nada grande, profundo o satisfactorio en la vida, «el amor, entonces, es la única gran aventura que nos queda» (Donoso, 1984: 63). Por lo tanto, se sugiere que el último intento desesperado de Andrés de buscar la intimidad con Estela es un sustituto de sus logros en el campo social que ayudan a defender sus privilegios. De esta manera, puede esperarse que su fracaso en la aventura amorosa también provoque su desaparición en términos sociales. Esto se subraya en la novela por el hecho de que los moribundos doña Elisita y Andrés son los dos últimos miembros vivos del aristocrático linaje familiar de los Ábalos. Así, al ser rechazado por Estela (quien queda embarazada del hijo de Mario y no de el de Andrés), el noble heredero es testigo de la perdición de su linaje. De ahí que su pánico individual frente a la muerte llegue a asociarse con el miedo a la extinción de su familia y clase social privilegiada. Al fin y al cabo, es dicho temor el que le hace a Andrés recurrir al máximo auto-aislamiento: la locura voluntaria.

El miedo apocalíptico a la extinción se refuerza en el texto aún más por la marcada falta de una perspectiva que apunte hacia un futuro próspero. Por un lado, el tono del texto de la novela es sumamente nostálgico, describiendo la casa y sus habitantes como «viejos y rodeados de olvido» (Donoso, 1984: 9). Los muebles y objetos parecen ser reliquias de épocas pasadas. Además, dispuesto a revitalizar la mansión, don Andrés comienza a ordenar el ático inutilizado y a redescubrir con una de las criadas los restos olvidados de la historia familiar, proporcionándole la única auténtica fuente de felicidad. Es más, *Coronación* no solo incluye largos párrafos que detallan los recuerdos de don Andrés, sino que también describe de manera extensa recuerdos de Estela y Mario. La estrategia de Donoso es penetrar en las conciencias de varios personajes, motivando sus acciones por sus reflexiones sobre experiencias pasadas (Castillo-Feliú, 1980: 702). De esta manera, cada personaje se convierte en

una colección viva de recuerdos, con una tendencia evidente a mirar hacia atrás. En consecuencia, la mayoría de sus intentos de reconciliarse con el presente se articulan mediante acciones agresivas, delirantes o criminales. Finalmente, como el enloquecimiento de don Andrés muestra paralelismos incómodos con el de doña Elisita —ya que se sugiere que ella también «se volvió loca» después de un fracaso amoroso (al haber sido engañada por su marido)—, la condición de la abuela también puede interpretarse, en retrospectiva, como una decisión consciente de darle la espalda al mundo. Así, todas las reliquias y recuerdos de la casa, que apuntan a una época en la que doña Elisita estaba todavía en su sano juicio, parecen referirse al momento en el que sus nobles valores —a semejanza de los de don Andrés— estaban todavía en consonancia con su entorno. De ahí que las figuras de doña Elisita y don Andrés evocan el comienzo y el final de un largo cambio histórico en la sociedad chilena: la desaparición de la oligarquía agrícola tradicional frente a la modernización (Daniels, 2013: 2). En resumen, teniendo en consideración este contexto histórico, el marcado temor de don Andrés a la extinción y su terror al hecho de que «él no volvería a existir más que en su antigua forma de cadáver animado» (Donoso, 1984: 109) pueden entenderse no solo como una caída individual, sino también en referencia a la decadencia de su noble familia, y, metonímicamente, marcando el fin de todo un orden social en el que se podía sostener su forma de vida.

Contrariamente, Estela, Mario y René son representantes de las clases bajas constantemente enfrentadas con futuros inciertos, lo que se ve expresado por su temor a tener hijos. A diferencia de don Andrés, ellos llevan una herencia traumática con rupturas familiares y un deseo persistente de escapar. Sin embargo, estos personajes desafortunados no pueden evitar transmitir sus desgracias a la siguiente generación, como lo sugieren tanto el embarazo no deseado de Estela como el de Dora, la sufriente esposa de René. Así, la novela de Donoso termina presentando el ineludible paso del tiempo a través del punto de vista de aquellos para quienes este proceso no connota más que perder un pasado glorioso o esperar un futuro precario. Las nuevas oportunidades que brinda el proceso de la urbanización industrial resultan ocultas a los ojos tanto de la aristocracia decadente —viviendo de sus antiguos privilegios, sus tradiciones anticuadas y sus normas opresivas— como de los de clase baja que hacen frente a promesas fallidas de prosperidad, una tras otra, y residen en barrios empobrecidos en las afueras de la ciudad. Al final, ambos tipos de crisis —la de don Andrés y la de Estela, Mario

y su hermano, René— se asocian con las posiciones sociales de los perdedores en el contexto del proceso modernizador.

Al mismo tiempo, a pesar de su tono relativamente sombrío y su mundo cerrado, *Coronación* incluye breves miradas a los ganadores de la mencionada transición histórica. Por ejemplo, Carlos Gros, retratado como triunfador en su vida profesional y felizmente casado a pesar de sus constantes aventuras amorosas, introduce un punto de vista que contrasta espectacularmente con el del resto de los personajes. Dado que la representación de este personaje constituye un factor crucial en el análisis de las adaptaciones filmicas, atenderé este aspecto más adelante. Pero antes de eso, cabe destacar otro episodio revelador. Después de los primeros comentarios obscenos de doña Elisita que insinúan el deseo que don Andrés siente por Estela, el soltero escandalizado se dirige al Club de la Unión, donde charla con sus compañeros de clase alta sobre la ópera y el arte, hasta que «un grupo de hombres jóvenes con aire de que el mundo les pertenecía» y que «eran serios y conscientes, sin dudar ni siquiera por un segundo que el futuro del país caería en sus manos» se instalan cerca de ellos (Donoso, 1984: 89). Aparentemente, se trata de una reunión de gerentes y jóvenes empresarios «con sus trajes grises y sus camisas blancas, casi idénticos unos a otros» (1984: 89), en la cual los hombres desconocidos discuten sobre política, mercados bursátiles, inversiones arriesgadas y balances financieros. Tras encontrar una tremenda falta de grandeza en estos tipos de conversación y «sabiéndolos horrorosamente equivocados en sus valores» (1984: 89-90), don Andrés se escapa repentinamente de la escena. Sin embargo, esta breve ojeada al exterior del microcosmos de los Ábalos echa luz sobre el contexto sociopolítico circundante: la larga transición del dominio aristocrático-oligárquico al capitalismo industrializado liderado por la clase empresarial. Con la excepción de este episodio, *Coronación* es contada a través de los ojos de individuos cada vez más marginados que no consiguen sacar provecho de esta transformación socioeconómica; por lo que, acaba siendo una sombría historia sobre los desajustes entre las expectativas internas y la realidad histórica externa. Los casos entremezclados de don Andrés, Estela, Mario y René exponen diferentes perspectivas sobre un conjunto complejo de conflictos, dando lugar a un abigarrado cuadro psicológico sobre los tiempos inexorables del cambio social.

El notable recurso narrativo que Donoso aplica para elaborar este cuadro es lo que Guillermo I. Castillo-Feliú llama «omnisciencia selectiva múltiple» (1980: 700). Esta consiste en filtrar los acontecimientos a través de los puntos de vista de diferentes

personajes, uno tras otro, dando voz a sus pensamientos como si un narrador omnisciente circulara entre sus mentes. Como el académico explica, el efecto inmediato de este enfoque narrativo es doble. Por un lado, se ocupa de múltiples subjetividades, a menudo antagónicas entre sí, lo que representa el choque entre clases sociales opuestas de una manera más equilibrada. Por otro lado, al hacer hincapié en el mundo interior de los personajes, el método textual expone su «falta de contacto y expresión emotiva» (Castillo-Feliú, 1980: 704). Así, dicho procedimiento provoca que la representación de los acontecimientos tenga un carácter curiosamente fragmentado y multifacético. Al mismo tiempo, transferir este acercamiento al campo de la expresión cinematográfica –un medio constituido por (inter)acciones visibles y audibles– es un desafío complejo, como evidencian las obras de Sergio Olhovich y Silvio Caiozzi.

3. DELIRIO Y DESILUSIÓN

La primera adaptación cinematográfica de *Coronación* se estrenó en México en 1976, en un contexto discursivo caracterizado por el desencanto con la ideología nacionalista del Estado posrevolucionario. Desde el establecimiento de una industria fílmica en México en los años 30, el Estado utilizaba el cine como herramienta para promover la idea de que la reconciliación nacional y la integración de la población en una sociedad modernizada era posible a través del gobierno unipartidario. No obstante, a partir de mediados del siglo, estas ideas empezaron a ser ampliamente criticadas por intelectuales, escritores y cineastas que vieron el fracaso del proyecto posrevolucionario como «una forma de psicosis en la sociedad mexicana» (Acevedo-Muñoz, 2003: 62)². Este discurso –moldeado, entre otros, por *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz y las películas de Luis Buñuel– entrelazaba la crítica del nacionalismo estatal con un acercamiento expresivo inspirado por el psicoanálisis.

El director de *Coronación*, el soviético-mexicano Sergio Olhovich, se socializó como cineasta en este ambiente cultural e ideológico turbulento, en el cual «el estado crítico del cine nacional era un reflejo del estado de la política nacional» (Acevedo-Muñoz, 2003: 150). Su adaptación evoca intermitentemente la obra de Buñuel y otros cineastas modernos europeos, transformando el conflicto interior de don Andrés en un deseo sexual irresistiblemente perverso, donde mezcla la narración realista con una serie de

² Todas las traducciones del inglés son mías.

irrupciones de imágenes mentales del protagonista³. Este aspecto connota una alteración radical del enfoque de la novela durante el proceso adaptador. La transformación de la técnica narrativa de Donoso —que aplica múltiples puntos de vista simultáneos— en un modo de contar la historia que permite acceder a la subjetividad de un solo protagonista, don Andrés (Ernesto Alonso), llama la atención sobre el conjunto de sus tormentos interiores más que sobre el choque entre diferentes esferas sociales. En consecuencia, Olhovich exterioriza el mundo subjetivo de don Andrés, se aventura a retratar su mente angustiada y, a su vez, erotiza la imagen de Estela, convirtiéndola en el objeto del deseo de prácticamente todos los hombres en el filme. Si bien la película matiza la figura del protagonista solterón con monólogos en voz en *off*, editados a partir del texto original de Donoso, no recurre a ningún recurso formal para abordar la experiencia subjetiva de la criada taciturna (Leticia Perdigón). En cambio, Estela queda expuesta a la mirada de los personajes masculinos, por ejemplo, cuando en una reunión improvisada de hombres viejos admira unánimemente sus piernas descubiertas en la fiesta de doña Elisita (Carmen Montejo). Estos aspectos hacen que la narración fílmica sea estructurada alrededor del mundo interior de don Andrés.

En lugar de aspirar a una representación «equilibrada» del conflicto social, como lo hace Donoso, Olhovich tiende a presentar incluso los momentos más insignificantes de una manera muy distorsionada: solo a través de la perspectiva del protagonista masculino. Como una confesión íntima en *off*, don Andrés informa a los espectadores que ya había intentado suicidarse cuando se había sentido desesperadamente perdido con el mundo exterior. Este motivo, completamente ausente de la novela de Donoso, pone en evidencia la lucha mental y psicológica del personaje como un asunto individual-particular, más que como una tensión estructural que involucra el entorno socio-histórico. Al contrario, el don Andrés de Olhovich percibe poco antagonismo social y, cuando finalmente lo hace, esto se ve meramente provocado por los celos que siente hacia

³ Emilio García Riera establece un paralelismo entre *Coronación* de Olhovich y *Ensayo de un crimen* de Buñuel (1955), ya que ambas películas se basan en el retrato de un hombre de mediana edad (interpretado en ambos casos por el actor Ernesto Alonso) cuya mente está perturbada por sus incontrolables deseos sexuales (García Riera, 1995: 152). Además, como explica András Bálint Kovács, subrayar el carácter subjetivo de la trama y permitir que una serie de escenas con un estatus mental ambiguo interrumpa la acción, era un rasgo común del cine moderno europeo (Kovács, 2007: 62-65).

Mario. Es un miembro de la élite mexicana, incuestionablemente rico y exitoso, y aparentemente su único problema es su inestabilidad mental que es el resultado de su relación frustrada con su abuela y de los traumas sufridos en el pasado.

Estos últimos están minuciosamente detallados en la película por una serie de *flashbacks*, llenos de humillaciones y ansiedades que transportan al espectador a la infancia de don Andrés y que progresivamente irrumpen en el mundo de la acción narrativa. Este recurso puede identificarse como la diferencia más marcada entre la narración literaria y la adaptación fílmica. Aunque Donoso también incluye capítulos en la novela que describen los recuerdos de don Andrés sobre sus traumáticos encuentros con un riguroso sacerdote católico y un grupo de alumnos de la escuela primaria, estos episodios solo sirven para fundamentar los sentimientos del personaje en su biografía y no para confluir con sus acciones en el presente. Además, como don Andrés se enfrenta repetidamente a su «yo» infantil en la versión cinematográfica mexicana, comienza a discutir con él y acaba demostrando su valentía como si fuera un adolescente (imaginado) que acosa a Estela. En definitiva, la confusión entre la realidad interior y exterior de don Andrés se completa cuando, en la grotesca secuencia del desenlace, se une al niño que los espectadores conocen como su «yo» más joven al lanzar origami al cadáver de doña Elisita. Es más, Olhovich muestra a don Andrés en situaciones ambiguas que pueden interpretarse como imágenes mentales en su totalidad. Por ejemplo, en un episodio ya mencionado, el caballero se pone algunas ropas antiguas —que parecen ser disfraces— de un estuche polvoriento en el ático y se involucra en una pelea de almohadas con su «yo» más joven. Además, en la escena que sigue, comienza a molestar a Estela, empujándola contra la pared y acariciándola agresivamente. Sin embargo, el tono alegre de la secuencia, el extraño disfraz y el hecho de que Estela no parece guardar rencor después del incidente sugieren que este evento solo ocurre en la imaginación de don Andrés. Volviendo a la secuencia final, cuando el hombre inquieto le cuenta a Carlos su aventura con Estela y se refiere a un sofá vacío como si estuviera sentada allí, los espectadores tienen comprobado que su locura es auténtica. A diferencia de la versión novelesca, el don Andrés de Olhovich sufre de una psicosis verdadera, lo que se ve destacado por la última imagen de la película: un fotograma que muestra la macabra sonrisa de don Andrés con la voz de la sirena de una ambulancia que se aproxima.

Por tanto, la interpretación de Olhovich se niega a aplicar un punto de vista narrativo plural y multifacético y, en consecuencia, hace poco por recrear el vínculo, observado en la novela, entre el colapso mental de don Andrés y la perdición del linaje aristocrático de los Ábalos, también simbolizado por la mansión disuasoria. En particular, cuando el nieto perturbado termina deseando abiertamente la muerte de doña Elisita en lugar de preocuparse por la extinción de su familia (y, por tanto, de sus privilegios), expresa un odio genuino profundamente arraigado en una historia familiar conflictiva. Los espectaculares planos generales que retratan la antigua mansión desde el exterior, «entre edificios modernos en la calle Londres» (García Riera, 1995: 152) en la Ciudad de México, también están encuadrados de tal manera que, en lugar de aludir a la progresiva desaparición del poder de sus habitantes, acentúan la sensación de estar en desacuerdo con la realidad circundante. Visto desde arriba, la sombría villa aristocrática de los Ábalos se ve empequeñecida por las modernas vecindades y las casas tan altas y poderosas que ni siquiera caben en el encuadre.

Al mismo tiempo, este gesto de omitir el contexto sociopolítico y romper los lazos entre el microcosmos doméstico y el entorno histórico también ofrece una lectura del filme que lo relaciona con una transición epocal dentro del marco del ambiente mexicano. Si la novela de Donoso incorpora una ojeada breve al entorno social circundante a la casa de los Ábalos en el episodio en donde Andrés se encuentra con un grupo de jóvenes empresarios, esta mirada momentánea al contexto es ofrecida al espectador de la película de Olhovich de otra forma: cuando René y su esposa Dora atraviesan una multitud reunida en las calles de la Ciudad de México. En esta instancia, el filme se enfoca en una poderosa marcha popular y se introducen varias tomas documentales en el largometraje de ficción, lo que se demuestra por el hecho de que muchos transeúntes sonrían y saludan al lente de la cámara. Como resultado, la escena acaba evocando a las bien conocidas secuencias que habían documentado las manifestaciones del Movimiento Estudiantil un par de años antes⁴. Estas protestas a finales de los años 60 dieron forma al descontento que estaba produciendo la organización posrevolucionaria y que ya estaban presentes en las críticas de Paz y Buñuel. Sin embargo, el poder estatal respondió a estas movilizaciones populares con una

⁴ Estas secuencias grabadas por los estudiantes de la facultad universitaria de cine (el recién fundado CUEC de la UNAM) se dieron a conocer en el documental titulado *El grito* (1968).

represión inexorable, cuyo trágico momento culminante fue la llamada masacre de Tlatelolco en 1968 (Vázquez Mantecón, 2016)⁵. Estos acontecimientos provocaron el reconocimiento colectivo de la imposibilidad de construir una sociedad posrevolucionaria más justa y dieron lugar a una desilusión profunda con respecto a la ideología nacionalista.

En resonancia con tales preocupaciones, la secuencia mencionada de *Coronación* rebate las implicaciones que las imágenes de la marcha callejera pudieron referirse a una manifestación por el cambio social y político. Al contrario, la cámara se aleja de la avalancha de gente y revela que, de hecho, René y Dora no están en una manifestación, sino meramente han encontrado una multitud de personas que van saliendo de un estadio después de un partido de fútbol. René entonces pregunta a un transeúnte sobre el resultado final, desacreditando por completo las referencias a un posible aspecto político de la escena. De esta manera, la película de Olhovich pone en relieve la *ausencia* de una transformación social, reflexionando sobre la pérdida de las esperanzas por la llegada de una modernidad próspera y justa, marcando así una nueva etapa en el proceso de construcción de la nación.

Desde esta perspectiva, *Coronación* forma parte de una serie de películas mexicanas de este período en las que los mencionados sentimientos de desencanto político tenían eco. Charles Ramírez Berg describe varios cambios institucionales, ideológicos y temáticos que redefinieron el panorama cinematográfico mexicano a principios de los años 70. Entre ellos, se destaca la oleada de nacionalizaciones durante el sexenio de Luis Echeverría (1970-76) y la promoción de un modelo cinematográfico que reinsertaría al país en el circuito internacional de festivales prestigiosos. Estos procesos dieron lugar a la rearticulación de géneros y estereotipos, introduciendo una era de películas enajenadas y desilusionadas que el historiador de cine llama, parafraseando el ya mencionado texto de Octavio Paz, «el cine de la soledad» (Ramírez Berg, 1992). Estas películas de autor se caracterizaban por un aire ominoso y ansioso, y por una preocupación por la represión y la explotación de las clases bajas, así como por las insuperables desigualdades de género y raza que fracturaban la sociedad mexicana en el contexto del fracaso de la Revolución.

⁵ En la noche del 2 de octubre de 1968, dos semanas antes del comienzo de los Juegos Olímpicos de 1968 en la Ciudad de México, los soldados del ejército nacional dispararon a una multitud pacífica de seis mil manifestantes antigubernamentales en la Plaza de las Tres Culturas, en el barrio de Tlatelolco.

Notablemente, varias de estas películas se fijan en el abuso de las empobrecidas sirvientas por parte de personajes poderosos y privilegiados, líderes del orden social poscolonial patriarcal⁶.

Incorporando este acercamiento crítico, la adaptación de Olhovich llama la atención al estancamiento social de la época. Por ejemplo, cuando doña Elisita grita delirantemente maldiciendo la Revolución, afirmando fervientemente que «ya no respetan a los señores» y que «este país se ha convertido en un desastre». Esto contradice espectacularmente el hecho de que la riqueza y los privilegios de su familia son prácticamente incuestionables a lo largo de la película. Dicho elemento se acentúa aún más en la secuencia culminante en el desenlace: la «coronación» de doña Elisita por Andrés y las dos fieles sirvientas que se desenvuelve en paralelo al robo. Donoso describe esta extraña ceremonia dionisiaca como una escena desgarradora. En la novela, mientras intentan consolar a la agonizante nonagenaria por no tener ningún invitado en su día de santo, las dos criadas borrachas le dan una corona, hecha por Lourdes con partes rotas de joyas que había estado recogiendo en la casa. Además, le ponen a doña Elisita una túnica que puede haber sido gloriosa, pero que se ha vuelto muy andrajosa a lo largo de los años. En contraste con esto, Olhovich escenifica un ritual auténticamente pomposo en una habitación ricamente adornada con una colorida decoración y convierte la cama de doña Elisita en un verdadero altar barroco, hecho de oro brillante, delante del cual ella aparece como una santa religiosa adorada. Sin duda, la escena es evidentemente grotesca, sobre todo por la actitud inmadura de las viejas criadas, el atribulado Andrés y la presencia de su «yo» infantil. Sin embargo, lo que esta secuencia expone es, de nuevo, una serie de delirios extravagantes y no un adiós a una prosperidad social.

Por lo tanto, ocultando la decisiva transformación socio-histórica hallada en el trasfondo de la novela original de Donoso, la adaptación

⁶ Uno de los primeros ejemplos es *Juego de mentiras* (1967) de Archibaldo Burns, que ofrece una mirada al mundo interior de una mujer víctima de un entorno terriblemente hostil y machista. *Rosa*, de José Estrada, un segmento de una película antológica (*Siempre hay una primera vez*, 1971), cuenta cómo una sirvienta es maltratada por prácticamente todos los hombres que se cruzan en su camino y termina violada por su propio novio. *Las cautivas* (1973), de José Luis Ibáñez, muestra cómo dos mujeres —empleada y patrona— se pelean entre sí para después verse sometidas las dos a un hombre manipulador. Además, *Los pequeños privilegios* (1978), de Julián Pastor, construye con dolorosa exactitud el contraste entre el embarazo de una trabajadora doméstica y el de su patrona.

mexicana de *Coronación* sitúa sus principales acontecimientos en un campo mental perturbado en el que los traumas individuales y las realidades sociales son cada vez más indistinguibles. De este modo, la versión de Olhovich muestra al México posterior al 68 como un país atrapado en un doloroso *statu quo*, donde la posibilidad de reformas y movimientos sociales ha dado paso al aislamiento. Teniendo como punto de referencia social la violenta represión del Movimiento Estudiantil, la desilusión con las promesas de la Revolución y el reconocimiento correspondiente del fracaso del Estado en la construcción de una nación mexicana más solidaria, la adaptación cinematográfica articula una transición hacia la introversión frustrada.

4. TRAUMÁTICA TRANSICIÓN

A diferencia de la película de Olhovich, la segunda adaptación de *Coronación*, realizada en Chile en 2000, opta por seguir la retórica de la novela más de cerca. En lugar de destacar las experiencias subjetivas de un don Andrés mentalmente perturbado, Silvio Caiozzi —un viejo amigo y colaborador de José Donoso⁷— expone en su adaptación una transformación socioeconómica en la que la familia Ábalos rechaza participar. La película expone esta idea directamente en sus primeras imágenes. Doña Elisita (María Cánepa) está hipnotizada por una antigua fotografía suya, que la muestra como una bailarina de boleros. Está tan profundamente inmersa en la evocación nostálgica de la música generada por dicho instrumento que no percibe las palabras de su nieto llamándola. Don Andrés (Julio Jung) tiene que quitarle la imagen para que finalmente pueda dirigirse a la dama. Esta secuencia, que se despliega como fondo de los créditos del título, introduce el tema de un pasado ya frágil pero tenazmente sobreviviente. Más adelante en la escena, Andrés le pide a su abuela de que firme un cheque de pago. Sin embargo, la nonagenaria es demasiado débil para hacerlo, pues el heredero le tiene que llevar la mano. Esta combinación de inercia y poder fundamenta el discurso de la película sobre una inflexión histórica⁸.

⁷ Además de *Coronación*, el director realizó otras dos adaptaciones de los textos de Donoso: el medimetroraje de vídeo, *Historia de un roble solo*, en 1982, y el largometraje, *Cachimba*, en 2004 (Gatti, 2013: 29-30). Además, escribieron juntos el guion de *La luna en el espejo*, dirigida por Caiozzi y estrenada en 1990. Donoso consideró esta película «la historia de *Coronación* mirada desde otro punto de vista» (citado en S. M. Donoso, 2016: 113).

⁸ Jannie Irene Daniels ofrece otra lectura plausible de la secuencia inicial al afirmar que esta introduce «la abundancia pasada y el declive financiero presente como un tema significativo en la película» (Daniels, 2013: 5).

Reubicando el argumento prácticamente inalterado del texto original sobre el telón de fondo de la transición chilena a la democracia, Caiozzi se propone crear una estructura más balanceada, parecida a un cuadro social, que evoca el complejo juego de la novela con las perspectivas narrativas. Acentuando el choque entre los distintos grupos sociales, la película chilena explora cuidadosamente sus respectivas culturas materiales y sus rituales. No solo muestra reuniones de parientes aristócratas, partidos de fútbol de clase baja y comidas de criadas, sino que también ofrece ojeadas de una fiesta popular en un club nocturno y una noche solitaria en una sala de biblioteca de clase alta. La marcada co-presencia de prácticas culturales, originadas en diferentes períodos y esferas sociales distantes, se enfatiza aún más por lo que puede considerarse una versión cinematográfica de la ya mencionada «omnisciencia selectiva múltiple» de Donoso: el *collage* de estilos fílmicos disímiles, asociados a cada uno de los personajes principales. Notablemente, las tramas de don Andrés, Estela y Mario movilizan distintas series de herramientas estilísticas. El soltero amargado se ve principalmente entre una colección de objetos antiguos, propensos a aparecer en secuencias con poca iluminación, con movimientos de cámara relativamente lentos y acompañados de música clásica. Por el contrario, las escenas de la joven trabajadora doméstica convocan una especie de estilo telenovelesco con luces glamurosamente suaves, zums ligeros, colores saturados y emotivas melodías de guitarra. Por último, las imágenes que presentan a los criminales de clase baja —Mario (Paulo Meza) y su medio hermano— que aparecen sobre todo en los barrios pobres dominados por el hormigón gris y otros materiales baratos, son tomas temblorosas grabadas con una cámara a mano, normalmente acompañadas de música de baile popular o hip-hop urbano. Lo más interesante es que cuando estos hilos narrativos se cruzan, los rasgos estilísticos también se mezclan, como en el caso de la escena del robo al final de la película la cual se muestra con una iluminación tenue y movimientos de cámara más intensos.

En consecuencia, la segunda adaptación fílmica se abstiene de establecer una jerarquía estricta entre los personajes en términos de su importancia en la narrativa. En cambio, se aborda el trasfondo emocional y biográfico de Estela, doña Elisita, Mario, René, Carlos y Lourdes, así como el de don Andrés, aunque su mundo interno apenas se expone en la pantalla (con la excepción de dos *flashbacks* de don Andrés y doña Elisita). Por lo tanto, en lugar de comprometerse con el tema del declive individual, Caiozzi destaca los fenómenos sociales del abandono y el aislamiento como los motivos primordiales

de la caída de la familia noble y del fracaso de los personajes pertenecientes a la clase trabajadora. Esto salta a la vista especialmente si comparamos la figura de don Andrés en las dos películas. En la adaptación chilena, en lugar de estar mentalmente perturbado, el caballero se muestra meramente deprimido por su incapacidad para establecer una relación mutuamente satisfactoria con Estela (Adela Secall). Está absorto en un largo período de autocompasión, intoxicado en su antiguo dormitorio y paralizado por la decepción, ya que Estela lo rechaza. Así, cabe destacar que no es la conmoción de sus recuerdos inquietantes, sino la pérdida de algo absolutamente palpable lo que don Andrés tiene que enfrentar en la secuencia final de la película. Puesto en escena de una manera melodramática, el desenlace muestra cómo el solterón observa que tanto su riqueza como su amor le son quitados lentamente, mientras Estela sale de la casa del lado de Mario. Por lo tanto, más que loco, en la interpretación de Caiozzi, don Andrés está genuinamente derrotado. Debido a estas decisiones adaptativas, la segunda versión fílmica se centra en las interacciones sociales en vez de en los destinos individuales. Este rasgo sobresale al observar la visión de Caiozzi sobre la transición hacia la democracia y la globalización capitalista.

Tras haber estudiado cine a finales de los años 60 y estrenado sus primeros largometrajes ya bajo el régimen autoritario del general Pinochet, Caiozzi pertenece a una generación que experimentó el paso de Chile de una dictadura militar culturalmente conservadora y represiva a una joven democracia que aspiraba a reformar sus instituciones políticas, pero dejando casi intacta la economía de libre mercado del antiguo régimen⁹. Durante este contradictorio período transitorio —que comenzó cuando Patricio Aylwin, el sucesor de Pinochet elegido democráticamente, asumió el cargo en 1990— Chile fue sacudido por una serie de transformaciones. Entre ellas, los

⁹ La doctrina político-económica del neoliberalismo, empleada por primera vez en el Chile bajo el régimen de Pinochet, se basa en la idea de «que la mejor manera de avanzar en el bienestar humano es liberando las habilidades empresariales individuales dentro de un marco institucional caracterizado por fuertes derechos de propiedad privada, libre mercado y libre comercio» (Harvey, 2007: 2). En su mayor parte, las reformas neoliberales han significado una preferencia por la privatización, la desregulación del mercado y la defensa de la libre empresa. Así pues, el ajuste al neoliberalismo ha conllevado la creación de un mercado en el que las medidas proteccionistas se retiran y se ven sustituidas por un control estatal más débil, y las empresas y corporaciones de propiedad privada tienen más libertad para crecer, competir y ampliar su red comercial (Harvey, 2007).

intentos de hacer frente a las anteriores violaciones de los derechos humanos, las iniciativas que promovían la reincorporación a la sociedad de personas que vivían en el exilio y, no menos importante, un espectacular auge del mercado de automóviles y electrodomésticos extranjeros, acompañado de la generalización del consumismo y el individualismo (Cavallo, Douzet y Rodríguez, 2007: 17-25).

Como afirman Ascanio Cavallo, Pablo Douzet y Cecilia Rodríguez:

Una sociedad que por muchas décadas había reservado la cima de la escala de valores a los pobres y a los trabajadores, de pronto pasaba el prestigio a las manos de los empresarios, los ricos y los audaces. El deseo de progreso material parecía tomar venganza contra los sueños de progreso cultural de los años 50, 60 y 70 (2007: 25-26).

Estrenada a finales de este período transitorio, poco después de que Pinochet regresara al país de Londres (donde el dictador había vivido casi dos años bajo arresto domiciliario)¹⁰, la segunda versión fílmica de *Coronación* sitúa la trama de la novela en medio de extensos cambios relacionados a la ideología, los estilos de vida y las costumbres cotidianas.

La crítica cultural Nelly Richard describe la transición a la democracia neoliberal chilena como un proceso marcado por «los ritmos exacerbados de la globalización capitalista, cuyo promiscuo régimen de comercialización disuelve jerarquías de valores y significados trascendentes» (Richard, 2004: 10). Extrañamente resonantes con esta observación, las metáforas más contundentes de la obra de Caiozzi —que juegan un papel central en la puesta en evidencia de los antagonismos sociales, generacionales y culturales—, son los automóviles. Explícitamente expuestos en un anuncio televisivo reproducido en su totalidad en la pantalla, los coches, por un lado, representan la promesa de un estilo de vida libre, rápido, alegre y aventurero. Estos son los valores que Carlos Gros, el médico de la familia, glorifica abiertamente cuando lleva a don Andrés a un recorrido en su lujoso coche deportivo. En contraposición, este

¹⁰ Después de que un referéndum lo obligó a retirarse de la presidencia, el general Pinochet continuó siendo el líder formal del Ejército de Chile hasta marzo de 1998. Esto presentó una amenaza constante «psicológico-institucional» para el proceso de transición democrática (Cavallo, Douzet y Rodríguez, 2007: 20-21).

último utiliza un viejo automóvil que tiene la forma de una caja, y se aísla en él como si se tratara de un refugio que le proporciona soledad y protección frente a la sociedad. Su rareza y sus tormentos interiores se exteriorizan en las secuencias que lo muestran conduciendo por el turbulento tráfico de Santiago. Disfrutando de las melodías clásicas de la radio de su coche o dejándose sumergir en un torrente de recuerdos, don Andrés no se adapta a las normas del tráfico. De hecho, es insultado recurrentemente por los demás conductores y termina en situaciones peligrosas. Además, su coche simboliza su antagonismo frente a los personajes de la clase obrera. Por ejemplo, cuando se dirige a las afueras de la ciudad en busca de Mario, un grupo de niños pobres que aparentemente ven tales bienes de consumo solo en la televisión, terminan arañando la carrocería del coche con piedras afiladas y golpeando sus neumáticos. Por otra parte, las características de su vehículo acaban por simbolizar sus torpes esfuerzos en el campo del amor, sobre todo en comparación con Mario, su rival que finalmente logra seducir a Estela. Notablemente, en la escena que muestra a don Andrés dándose cuenta de su derrota, el noble misántropo ve a los jóvenes amantes a través del parabrisas de su coche desmañado. Al mismo tiempo, la recién formada pareja de adolescentes hace un recorrido romántico en la ágil moto de Mario antes de quedar besándose fervientemente a las puertas de la mansión Ábalos. Así, los vehículos –no solo unas de las novedades consumistas más llamativas de los años 90 y 2000, sino también nuevos medios de la expresión individual– vienen a indicar actitudes psicológicas, oposiciones sociales y generacionales, y también rivalidades viriles en el filme.

Por otro lado, interpretado con el telón de fondo de la transición a la democracia neoliberal, los automóviles son propensos a prometer atajos para mejorar la calidad de vida. Así, su versatilidad física también se refiere a la mayor movilidad social que la naciente sociedad de consumo supuestamente permite. Por lo tanto, la película parece sugerir que Estela, Mario y otras personas de las clases bajas también pueden beneficiarse del declive de las jerarquías tradicionales, huyendo de los espacios sociales abusivos a través de las «fisuras en los bloques de la élite» (Daniels, 2013: 9). Así, el uso simbólico de los vehículos junto con el énfasis en el acceso a los bienes de consumo (como el televisor en la casa de Mario, o su reloj digital que sustituye al reloj de oro falso que el personaje lleva en la novela) plantean la cuestión de la movilidad social. Sin embargo, como Jennie Irene Daniels afirma acertadamente, aunque los personajes de la clase trabajadora tienen más capacidades de mover

en la película de Caiozzi, no disponen de «ningún lugar adónde ir», ya que ni su creciente consumo (imposible de financiar a largo plazo, como sugiere el robo), ni los persistentes abusos sexistas y racistas de la sociedad contemporánea, les permite una verdadera movilidad social (Daniels, 2013: 5-7).

Esta contradicción se expresa con claridad en el ya mencionado clímax de la película, en el que la muchacha acaba escapando de la mansión Ábalos. Al huir con Mario, Estela se libera de una situación social aparentemente ineludible: la de haber sido llevada a la casa por su tía sirvienta para que ella también trabaje como criada. Por esta razón, Daniels afirma que la solidaridad entre los marginados en el filme sirve como estrategia para aprovechar la crisis de la élite. Sin embargo, yo preferiría matizar esta observación remarcando las características del movimiento mismo que dicha fuga supone. En esta escena, Estela intenta huir con una pierna herida, dado que viene de revelar el robo, provocando que René la golpeará furiosamente y la empujara al suelo. Así, en contraste evidente con la escena anterior en la que los enamorados salen a recorrer la ciudad de Santiago en moto, esta vez Estela y Mario se tambalean a un ritmo dolorosamente lento. Don Andrés, a su vez, podría moverse más rápido para atraparlos y su única razón para no hacerlo es su decepción paralizante provocada por su desesperanza emocional. Por lo tanto, a mi juicio, esta secuencia, más que celebrar la solidaridad de la clase obrera, presenta un antagonismo entre personajes que se ven frustrados unánimemente por una transformación que los abruma a todos.

Por el contrario, los personajes que sin duda se benefician del cambio socioeconómico retratado son los que introducen los aspectos más debatidos del espíritu del libre mercado, adoptando los principios del neoliberalismo como «guía de toda acción humana» (Harvey, 2007: 3). Esto queda ilustrado por el sugerido paralelismo entre las relaciones humanas y los placeres consumistas. Aparte de su atraso tecnológico y su consiguiente exclusión del progreso y la prosperidad, el aislamiento de la villa de los Ábalos se expresa en términos de los ideales obsoletos de sus habitantes en lo concerniente al afecto. La reunión familiar en el cumpleaños de doña Elisita no solo enfatiza lo ajeno que es la mentalidad de los parientes al espíritu de la casa —mostrando a los invitados en su constante búsqueda de oportunidades de negocio y su terminología empresarial inglesa infiltrada en su vocabulario diario—, sino que también alude a sus relaciones amorosas entremezcladas. Los amigos y parientes se miran incansablemente coqueteando mientras discuten las posibilidades de

explotar a sus sirvientes aún más. Así, la película sugiere que sus empresas económicas y sus relaciones románticas se organizan según una lógica similar: de manera espontánea y desregulada. Asimismo, Carlos presume de sus inversiones en la industria turística en paralelo con sus nuevos «proyectos» en el campo del amor.

En última instancia, la articulación más clara de los valores cambiantes es la secuencia en la que Carlos lleva a su viejo amigo en su coche nuevo y le muestra su casa lujosa. Durante unos deslumbrantes diez minutos, este viaje de pesadilla –ausente de la adaptación de Olhovich– no solo sumerge a don Andrés en el nuevo mundo del progreso, definido según la ideología de libre mercado, sino que le proporciona ocasiones para resumir explícitamente el choque irreconciliable de ideas en el centro de la película. Analizando cada pequeño detalle de su coche y la felicidad momentánea que estos le proporcionan, Carlos pasa despreocupadamente por delante de un viejo transeúnte empobrecido antes de aparcar finalmente el vehículo delante de la residencia de lujo. Además, entusiasmado por todos los muebles, aparatos eléctricos y comidas extranjeras que había adquirido («¡Tecnología demasiado sofisticada para este país de mierda!», exclama), no presta atención a su amigo que se aflige por su corazón roto. Andrés, a su vez, expresa su envidia por aquellos que pueden tener «aventuras descartables», señalando que su tragedia decisiva es desear «poesía», es decir, placer duradero en lugar de experiencias rápidamente consumibles. En consecuencia, el caballero reflexiona sobre el vacío que existe entre la pérdida de sus privilegios heredados y el hecho de no participar en los nuevos emprendimientos. Eso se ve anunciado literalmente cuando don Andrés afirma que no tiene nada delante, ni detrás. Sin embargo, irrevocablemente acomodado en el mundo consumista, el médico borracho, en lugar de ocuparse de los problemas planteados por el soltero retrógrado, juega eufóricamente con su mando a distancia multifuncional, maximizando la comodidad de su experiencia de consumo sin entrar en una discusión profunda. Así pues, más allá de poner de relieve los inconfundibles contrastes que se derivan de la transición a la democracia neoliberal (como las crecientes desigualdades sociales y las rupturas radicales con los antiguos modelos de organización social), esta secuencia también resalta la falta de comunicación y solidaridad entre los que glorifican este ideal de progreso y los que lo rechazan.

Como hemos visto, Caiozzi formula un relato sobre una transformación social e ideológica que cambia las jerarquías sociales, los deseos individuales, los imaginarios colectivos y los rituales

cotidianos. Su adaptación de la novela de Donoso ilustra la expansión del *ethos* consumista en una serie de episodios significativos que se enfocan en los aspectos y escenarios de la vida contemporánea modificados por este fenómeno. Esta adaptación incluso señala con un guiño autoirónico que el cambio de valores y la propagación de nuevos patrones de comportamiento social no dejan intacto ni al cine mismo. Esto salta a la vista al comparar las diferentes versiones de la escena de la cita de Mario y Estela en el cine. El texto de Donoso se refiere a esta experiencia como la que cambia a Estela, convirtiéndola de una campesina inocente en un sujeto más autoconsciente y deseante. Si bien la novela describe la tentación del cine solo en la medida en que tiene lugar en una sala «inmoralmente oscura» (es decir, en un espacio social no controlado por un discurso moralizador tradicional), tanto Olhovich como Caiozzi detallan la experiencia cinematográfica misma que la criada y su amante tienen allí. En ambas versiones se puede deducir qué es lo que la joven pareja está viendo en la pantalla grande, dado que sus expresiones faciales y los sonidos indican indirectamente lo que se está desarrollando ante sus ojos. En la versión mexicana de 1976, preocupada por la Revolución fallida y en la consiguiente inmovilidad social, la joven pareja se ve en la proyección de un melodrama nacional y la escena de su encuentro romántico se muestra de una manera extrañamente anacrónica, en la que los personajes inclinan sus cabezas sobre los hombros del otro con una sonrisa en sus rostros. Como el gesto evoca el estilo de actuación del cine clásico mexicano, la escena puede interpretarse como una agridulce alusión a una época en la que las ilusiones revolucionarias aún estaban vivas. Por otro lado, en la segunda adaptación que retrata la experiencia de vivir en tiempos de la globalización económica y cultural, Estela y Mario ven una película de acción de habla inglesa y beben Coca Cola. No obstante, la película proyectada resulta tan violenta y abrumadora que los personajes son incapaces de disfrutar de la cita y se quedan petrificados mirando a la pantalla con ojos fijos. Así pues, la versión de Caiozzi no solo registra el cambio de valores y discursos hegemónicos en el contexto de la globalización neoliberal, sino que también sugiere lúdicamente que el propio cine se ha convertido en un lugar de bombardeo consumista. Como estas escenas también subrayan, aunque la pantalla grande refleje realidades marcadamente distintas en contextos socio-históricos diversos, su función cultural de asistir a los espectadores a través de los cambios bruscos de su vida sigue siendo sustancial.

5. CONCLUSIONES

Este trabajo se ha propuesto analizar los diálogos entre el texto y los contextos ideológicos y discursivos en el caso de la novela *Coronación* y sus adaptaciones cinematográficas. Hemos encontrado que el argumento de la obra escrita por José Donoso, que relata el encuentro de una joven trabajadora doméstica con una familia aristocrática decadente en el microcosmos de una vieja mansión, ha sido propenso a articular tensiones y transformaciones socio-históricas, lo que se vio reconocido por distintos cineastas latinoamericanos trabajando en diferentes momentos y ambientes. Mientras que la novela misma hace referencia a la erosión de los privilegios aristocráticos tradicionales tras el surgimiento de una clase empresarial capitalista en el Chile bajo la modernización industrial a mediados del siglo XX, la adaptación de Sergio Olhovich enfatiza los conflictos subjetivos de su protagonista y relaciona el enloquecimiento de los personajes y su aislamiento frente a la realidad social con la represión estatal experimentada en México después de 1968. En última instancia, la película chilena de Silvio Caiozzi adapta la trama original al entorno de los inicios del nuevo milenio santiaguino y se aventura a presentar una estructura narrativa más cercana a la del texto literario de Donoso. En cierto sentido esta última adaptación de *Coronación* parece sugerir que «aunque las élites tecnológicas han reemplazado a la élite terrateniente de Andrés y Elisa, las estructuras de clase permanecen en su mayor parte intactas si comparamos los años 50 y 2000» (Daniels, 2013: 2).

El hecho de que el mismo argumento haya logrado encontrar su relevancia y su función cultural en los tres contextos distintos, permite sacar la conclusión que el motivo de la confrontación entre «maestros» y «sirvientes» puede inspirar estructuras narrativas propensas a abordar inflexiones socio-históricas y sus consecuencias tanto psicológicas e individuales, como colectivas y sociales. Puesto que tales situaciones narrativas reducen la distancia entre diferentes capas y clases de la sociedad, creando un encuentro entre «patrones» que procuran guardar sus privilegios y «empleados» que desean salir de la marginalización y la explotación, los argumentos de este tipo exponen un espacio simbólico capaz de acomodar motivos y asociaciones característicos de transformaciones socio-históricas en diferentes ambientes. En el caso particular de *Coronación*, este carácter del argumento se ve reforzado por los motivos donosianos del aislamiento, el enloquecimiento y la desintegración (Náter, 2007: 148-155), que unánimemente llaman la atención al conflicto entre el mundo interior de los personajes y sus condiciones sociales.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ACEVEDO-MUÑOZ, Ernesto R. (2003), *Buñuel and Mexico: the crisis of national cinema*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press.
- BUTTES, Stephen (2014), «Huaso Romance as Neoliberal Reform in Sebastián Silva's *La Nana*», *Journal of Latin American Cultural Studies*, 23/4, págs. 345-362.
- CASTILLO-FELIÚ, Guillermo I. (1980), «Reflexiones sobre el perspectivismo en *Coronación* de José Donoso», *Hispania*, 63/4, págs. 699-705.
- CAVALLO, Ascanio, Pablo DOUZET y Cecilia RODRÍGUEZ (2007), *Huérfanos y perdidos: el cine chileno de la transición 1990-1999*, Santiago de Chile, Uqbar editores.
- COLLIER, Simon y William F. SATER (2004), *A History of Chile, 1808-2002*, Cambridge, Cambridge University Press.
- DANIELS, Jennie Irene (2013), «Elite in Crisis: The Marginalized as a Site of Resistance in *La Ciénaga* and *Coronación*», *DeRLAS*, 14/1, págs. 1-11.
- DONOSO, José (1984), *Coronación*, Santiago de Chile, Zig-Zag.
- DONOSO, Silvia Margarita (2016), «Caiozzi tras la huella de Donoso: La plasmación del ambiente ajado en *Coronación*. Una revisión a las relaciones entre cine y literatura a partir de un caso chileno», *Organon*, 31/61, págs. 103-116.
- GALINDO V., Óscar (2008), «Metatextos e imaginarios identitarios en la literatura chilena (1950-1970)», *Estudios filológicos*, 43, págs. 101-114.
- GARCÍA RIERA, Emilio (1995), *Historia documental del cine mexicano: 1974-1976*, 17, Guadalajara, Universidad de Guadalajara.
- GATTI, Giuseppe (2013), «De la literatura al cine: Isotopías fílmicas en *Naturaleza muerta con Cachimba*. La transposición fílmica de la *nouvelle donosiana*», *Guaraquao*, 17/42, págs. 29-50.
- GODOY GALLARDO, Eduardo y Haydée AHUMADA PEÑA (2012), «La generación del 50: momento clave en la literatura chilena (En torno a dos antologías de cuentos: 1954-1959)», *Anales de la literatura chilena*, 13/18, págs. 103-116.
- HARVEY, David (2007), *A Brief History of Neoliberalism*, Oxford, Oxford University Press.
- KOVÁCS, András Bálint (2007), *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950-1980*, Chicago, University of Chicago Press.

La lucha de clases en *Coronación* de José Donoso y sus adaptaciones fílmicas

- NÁTER, Miguel Ángel (2007), *José Donoso: entre la esfinge y la quimera*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- RAMÍREZ BERG, Charles (1992), *Cinema of Solitude: A Critical Study of Mexican Film, 1967-1983*, Austin, University of Texas Press.
- RICHARD, Nelly (2004), *Cultural Residues: Chile in Transition*, Minnesota, University of Minnesota Press.
- STAM, Robert (2009), *Teoría y práctica de la adaptación*, México, UNAM.
- VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro (2016), «El 68 cinematográfico», en M. Mestman (coord.), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*, Buenos Aires, Akal, págs. 281-306.

Fecha de recepción: 10/12/20.

Fecha de aceptación: 09/02/21.

El papel del espía y la maleabilidad de la trama en *Our Man in Havana* de Graham Greene

The role of the spy and the adaptability of the plot in *Our Man in Havana* by Graham Greene

BLANCA HERRMANN ESTUDILLO

Universidad Nacional Autónoma de México

blanca.herrmann28@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-4993-5670

Resumen: *Our Man in Havana* (1958), de Graham Greene, y sus adaptaciones (cinematográfica en 1959, por Carol Reed; y teatral en 2009, por Clive Francis) emplean la sátira para hacer una burla a la trama de espías. Se hará un estudio de estas obras centrado en la representación de la figura del espía en la novela, y cómo el protagonista es un móvil que enfatiza el aspecto histórico del espacio en la película. El análisis de la obra teatral, con respecto al protagonista y el espacio, expondrá qué cambios ocurren al suprimir aspectos importantes del contexto histórico. Así, las dos primeras obras exhiben instancias diferentes que emplean la sátira para resaltar los defectos de la sociedad inglesa en cuanto al espionaje. La tercera diluye el contexto y presenta una trama que se acerca más a la farsa.

Palabras clave: adaptación, sátira, farsa, Guerra Fría, ficción de espías, *Our Man in Havana*.

Abstract: *Our Man in Havana* (1958), by Graham Greene, and its adaptations (the 1959 film, by Carol Reed; and the 2009 theatrical version, by Clive Francis) use satire as a means to mock the spy plot in fiction. The analysis of these works will focus on the figure of the spy in the novel and how the protagonist is a mobile that emphasizes the historical aspect of the space in the film. The analysis of the play, with respect to the protagonist and the space, will show what changes occur at the level of the plot by suppressing important aspects of the historical context. Thus, the first two works express different instances that employ satire to make a comment on the faults of English society in terms of espionage. The third one dilutes the context to present a plot closer to the farce.

Keywords: adaptation, satire, farce, cold war, spy fiction, *Our Man in Havana*.

1. INTRODUCCIÓN: LA GUERRA FRÍA, LA ADAPTACIÓN Y LA OBRA DE GRAHAM GREENE

Ambientada en los años cincuenta, *Our Man in Havana* (1958), de Graham Greene, usa la sátira como medio principal para hacer un comentario burlesco de la tensión social que generaba la Guerra Fría. Las intrigas y tensión entre naciones durante este periodo fueron las razones por las que Greene plantea una narración en la que un hombre obligado a trabajar para el servicio secreto británico crea una red de mentiras mediante una serie de reportes falsos que hacen que las grandes potencias dirijan su atención a Cuba. Así, debido a las fantasías del protagonista, la brecha que divide la verdad y la ficción dentro de la diégesis quedará difuminada. El propósito de este ensayo, por tanto, es hacer un estudio sobre la adaptación como proceso de cambio y reinterpretación de un texto literario. Linda Hutcheon (2013: 7) argumenta sobre este tema en *A Theory of Adaptation*:

An adaptation is an announced and extensive transposition of a particular work or works. This 'transcoding' can involve a shift of medium (a poem to a film) or genre (an epic to a novel), or a change of frame and therefore context: telling the same story from a different point of view, for instance, can create a manifestly different interpretation.

Así, la adaptación será producto de la transposición de una obra de un medio a otro. Este movimiento implica la re-contextualización o variación de distintos aspectos; por ejemplo, cambio de escenario o contexto histórico, personajes, punto de vista narrativo, etc. Es decir, la adaptación es un proceso de creación en el que se lleva a cabo la reinterpretación de una obra base. De esta manera, *Our Man in Havana* servirá como el objeto principal de estudio para poner en práctica el análisis de la adaptación como un medio que propicia la sobrevivencia de un texto en distintas expresiones artísticas, aparte de la literaria. La adaptación cinematográfica y teatral de la novela serán estudiadas con base en el protagonista de la historia, Jim Wormold, para demostrar cómo evoluciona este personaje en cada una de sus representaciones.

Our Man in Havana gira en torno a Jim Wormold, un hombre inglés radicado en Cuba que vive con su joven hija, Milly. El protagonista es un vendedor de aspiradoras que constantemente tiene problemas económicos debido a la lujosa vida que lleva la adolescente. Por azares del destino es reclutado como agente del servicio secreto británico y obligado por su superior a reportar toda actividad sospechosa que pueda desatar una guerra entre el bloque socialista y

capitalista. Wormold acepta el trabajo ya que le ofrecen una considerable cantidad de dinero. Sin embargo, para justificar los gastos, el protagonista crea un entramado de reportes ficticios —entre los que destacan la construcción de misiles en Cuba e incluso la contratación de subagentes imaginarios que lo ayudan a conseguir información—. Las mentiras comienzan a levantar sospechas en Inglaterra, por lo que, la atención del servicio secreto cae sobre él. La muerte de hombres inocentes, debido a las mentiras de Wormold, lo obligan a abandonar Cuba. De regreso en Inglaterra, el servicio secreto lo absuelve para evitar la vergüenza que causaría la revelación de que las mentiras de un hombre pudieron haber causado una nueva guerra.

El contexto histórico en el que se desenvuelve *Our Man in Havana* es la base que sustenta el eje satírico de la obra. Mientras que la novela nunca menciona una fecha exacta en la que se desarrolla la trama, una de las escenas iniciales del filme muestra la leyenda: «*This film is set in Cuba before the recent revolution*» (Ver fot. 1). Debido a esto, la trama engloba un contexto político y social específicos de la Guerra Fría y el inicio de la Revolución Cubana, es decir, un periodo de finales de la década de los años cincuenta. Las grandes potencias mundiales —Inglaterra, Estados Unidos y la Unión Soviética— luchaban por el liderazgo político e ideológico después de la Segunda Guerra Mundial. Al igual que Estados Unidos, durante los años posteriores a este conflicto armado, Inglaterra había tomado la decisión de desarrollar armas nucleares en caso de algún ataque del bando comunista. Sin embargo, desde finales de la guerra, el Imperio británico sufrió un proceso de descolonización y su poder económico se vio reducido en comparación con la ascendente economía de los Estados Unidos.

La creación de armas nucleares fue una de las formas de demostrar poder ante las potencias globales, por lo que la información y las noticias sobre lo que hacían los bandos enemigos eran de gran importancia para monitorear el poder de alcance de los países protagonistas de la Guerra Fría. Sobre este tema, argumenta Anne Deighton: «*Cold War exigencies required efforts to monitor Communist activity and weed Communists out of public services and trades unions at home and abroad, given the perception of the menace to the interests and safety of the whole British Commonwealth*» (2010: 123). Es así que, tanto el crecimiento económico de Estados Unidos como la amenaza nuclear de la Unión Soviética causaron una competencia entre países por la información sobre lo que el enemigo hacía. Como explica Deighton más adelante, la adquisición de información secreta era

esencial para determinar cuáles serían los movimientos del exterior y cómo estos últimos afectarían la posición de Gran Bretaña en la Guerra Fría. Uno de los grandes problemas durante la obtención de información era que esta corría el riesgo de estar equivocada o incluso de no ser real (2010: 130). El servicio secreto británico fue una de las organizaciones principales durante la lucha por el conocimiento sobre los otros bandos. La inteligencia británica compitió para saber cuáles serían los movimientos a futuro de los demás grupos, por lo que la carrera armamentista fue el foco de atención de los estados socialista y capitalista.

Esta carrera surgió desde la Segunda Guerra Mundial con la detonación de la bomba atómica en Hiroshima. Para los años cincuenta, la bomba de hidrógeno representó una forma de comunicación silenciosa; Estados Unidos, la Unión Soviética e Inglaterra comenzaron a desarrollar pruebas termonucleares en las que demostraron su poder militar y político a las demás potencias. Gran Bretaña, por su parte, entró a la carrera armamentista para demostrar su supremacía ante Estados Unidos y para mantenerse alerta sobre cualquier ataque sorpresa de los soviéticos. David Holloway comenta sobre esta rivalidad: «*Each side feared that the other was seeking the capacity to launch a surprise attack and each stressed the importance of preempting such an attack if it appeared to be imminent. Nuclear threats were both a product of the Cold War and a factor contributing to the great tension of those years*» (2010: 396). A partir de la década de los cincuenta, las amenazas de una nueva guerra generaron tensión social y paranoia debido a la presión constante de las potencias enemigas por tener supremacía sobre las demás. Año tras año, la innovación militar y la preparación ante cualquier ataque causaron que la lucha por la información sobre los bandos enemigos fuera de vital importancia. Las redes de inteligencia y espionaje fueron figuras clave para informar acerca de cualquier amenaza nuclear de países enemigos.

2. LA TRAMA DE ESPÍAS: LA SÁTIRA, LA VEROSIMILITUD Y LA CRÍTICA POLÍTICA

Durante la Guerra Fría, las tramas de espías representaron una respuesta a los problemas internacionales y la decadencia del sistema gubernamental. David Seed (2003: 115) escribe sobre estas historias en «Spy fiction»:

The action is self-evidently political since it involves national rivalries and constantly veers towards a paranoid vision of 'violation by outside agencies' and 'violation of individual autonomy by

internal agencies'... Espionage fiction became popular in two periods –the turn of the century and the 1960s– when popular anxieties were growing over the credibility of government processes.

Es decir, la trama de espías centraba su atención en los conflictos políticos entre naciones, ya que funcionaba como un escape de la ansiedad y paranoia. El espía es un personaje con agencia que cumple los deseos insatisfechos de la sociedad. La trama constituye un escape de la realidad en la que los lectores tienen acceso a historias semejantes a las que el gobierno intentaba esconder. Al mismo tiempo de que estas historias satisfacían los deseos del público, los autores, como Greene, también decidían insertar una postura política que visibilizara lo que ocurría en su tiempo.

La sátira es el hilo conductor que une las tres obras de *Our Man in Havana*. Northrop Frye (1990: 224) en *Anatomy of Criticism* plantea:

Satire demands at least a token fantasy, a content which the reader recognizes as grotesque, and at least an implicit moral standard, the latter being essential in a militant attitude to experience. [...] The satirist has to select his absurdities, and the act of selection is a moral act.

Es justamente el toque grotesco de la sátira lo que promueve un comentario moral por medio de peculiaridades e, incluso, hechos absurdos en la obra. De esta forma, es necesario que haya un objeto que recibirá una crítica por parte de los personajes o del mismo protagonista, quien será el móvil para hacer una denuncia de tipo social o política. El toque grotesco del que habla Frye está presente en esta obra debido a que el autor utiliza la invención como un arma capaz de poner una nación en caos.

La trama de *Our Man in Havana* trabaja por medio de la verosimilitud del conocimiento. El diccionario de la *Real Academia Española* define el concepto de verosímil como aquello «que tiene apariencia de ser verdadero» y «que es creíble por no ofrecer carácter alguno de falsedad» ('verosímil'). El papel de Wormold como espía le confiere autoridad sobre la información que dirigirá a sus receptores. Así, el mensaje a transmitir residirá en un umbral de verosimilitud que permitirá a los lectores creerlo o no. En el caso de *Our Man in Havana*, la autoridad del espía causará una difuminación de los rastros de falsedad o ambigüedad en los reportes de Wormold. El carácter frágil de la información obligará a los receptores a aceptar de forma incuestionable el mensaje proveniente de La Habana. Lindsay Thompson comenta:

Wormold's institutional affiliation guarantees his veracity: they cannot conceive of somebody fabricating reports for the government. [...] After all, if people accepted as a matter of course that spies routinely lied to their superiors, then readers would have had a difficult time appreciating the novel's humor (2009: 142).

Cuando los agentes en Londres reciben nuevos reportes de Wormold, el contenido de estos pasa por un proceso de adaptación en el que los agentes adhieren su propia realidad al carácter ficticio de la información.

Hacia el final de la obra, Beatrice, la secretaria e interés amoroso de Wormold, explica a este cómo los dibujos de los misiles habían sido aceptados por Londres en un principio:

Then they said he [Hawthorne] ought to have recognized the parts of a vacuum cleaner when he saw [the drawings]. So he said he had, but there was no reason why the principle of a vacuum cleaner might not be applied to a weapon (Greene, 2007: 216).

Es este sentido, al ser el eje central de la obra, Wormold representa la primera fuente de saber que transfiere información a la oficina del servicio secreto en Londres. La autoridad del protagonista como fuente de los hechos obliga a su audiencia a firmar un pacto de verosimilitud en el que aceptarán la «credibilidad» de los hechos recibidos.

Jim Wormold es el sujeto encargado de transferir la información a los altos mandos de la inteligencia británica. Sin embargo, su papel como espía demuestra, finalmente, que la manipulación de la información pone al sujeto en una posición privilegiada. Al inventar reportes, el personaje principal crea verdades que, según William M. Chace, convierten al espía en una especie de dios, cuya autoridad obliga a sus lectores a caer en las redes de una atracción en la que el espía tiene el poder de decidir lo que es verdad y lo que es mentira (1990: 160). El acto de espíar se convierte en una forma de dominación sobre los demás personajes que gravitan la trama. Obligado a ser espía, Jim Wormold decide crear su propia información al verse incapaz de conseguirla realmente. Gracias a esto, este personaje toma un papel activo en el que no solo cambia las vidas de quienes lo rodean, sino que también dirige su propia trama como si él mismo fuera el autor del relato. Hacia el final de la novela, las muertes de personas inocentes hacen ver a Wormold las consecuencias de la autoridad y las implicaciones políticas de manipular la realidad ya establecida.

En cuanto a la producción del texto base —la novela—, como ya se dijo antes, Greene intentaba hacer un comentario satírico meramente de la inteligencia británica. Como tal, la noción del espía y el entrenamiento del protagonista va en aumento conforme transcurre la novela y culmina con el asesinato de Carter, el espía enemigo infiltrado en Cuba y quien tiene la misión de asesinar a Wormold. Al principio de la novela, Hasselbacher y el protagonista hablan sobre el trabajo como vendedor de aspiradoras y la difícil situación económica debido a los caprichos de Milly. El primer diálogo entre los dos hombres construye al protagonista como un hombre ansioso, atareado, planificador de su tiempo y dinero de forma excesiva. El semblante de Wormold es descrito como: «*anxious, criss-crossed and fortysh: much younger than Dr Hasselbacher's —the shadow was there already, the anxieties which are beyond the reach of a tranquilizer*» (2007: 7-8). Wormold (2007: 9) hace énfasis en la nueva aspiradora «*Atomic Pile Cleaner*» y habla sobre el miedo de la gente hacia la bomba atómica y la percepción de la gente sobre el tema:

They don't realize that sort of name may go down in the States, but not here, where the clergy are preaching all the time against the misuse of science. Milly and I went to the Cathedral last Sunday —you know how she is about Mass, thinks she'll convert me, I wouldn't wonder. Well, Father Mendez spent half an hour describing the effect of a hydrogen bomb. Those who believe in heaven on earth, he said, are creating a hell —he made it sound that way too— it was very lucid.

Esta primera presentación de Wormold genera un ambiente de mofa. El protagonista muestra más preocupación por su hija y su estabilidad económica que por la tensión y paranoia en la que vivía la sociedad. Así, tanto el contexto histórico como los problemas personales del protagonista se presentan desde las primeras páginas: la evolución de Wormold en un pseudo-espía introducirá el carácter satírico de la obra. Como Frye (1990: 224) explica:

Two things, then, are essential to satire; one is wit or humor founded on fantasy or a sense of the grotesque or absurd, the other is an object of attack. Attack without humor, or pure denunciation, forms one of the boundaries of satire.

Así, la novela cumple la función de hacer un comentario satírico en el que se presentan los dos puntos esenciales. El primero es el sentido grotesco de la mentira como mecanismo en el que la autoridad de Jim Wormold hace que sus lectores sucumban a la

verosimilitud de sus reportes. El segundo, el objeto de ataque, es el contexto histórico que envuelve la obra, es decir, la Guerra Fría y la amenaza de la bomba como fuente de paranoia que alimenta el carácter iluso de los agentes en Londres y de la sociedad.

3. ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA: LA HABANA DE CAROL REED

Mientras que la novela centra su atención en construir el personaje de Wormold desde la perspectiva del hombre ansioso y preocupado por el bienestar económico de su hija, la película tiene un interés en la construcción del espacio. La secuencia de apertura del filme, por ejemplo, es crucial para apreciar todo lo que sucede en La Habana en la que vive Wormold. Las primeras tomas de la ciudad muestran grandes edificios y la sociedad trabajadora de La Habana. Hombres y mujeres caminan por la calle, piden limosna o coquetean unos con otros. La filmación de la película con formato *cinemascope* hace que el fondo juegue un papel primordial ya que determina las acciones de los personajes en cuanto a la apreciación de la trama¹.

La secuencia de apertura de *Our Man in Havana* muestra una mujer que nada en una piscina; la cámara hace un paneo hacia la izquierda mientras sigue a la mujer. De fondo suena el danzón «La bella cubana», que acentúa el carácter popular de la sociedad retratada en La Habana de los años cincuenta. La iluminación de esta primera secuencia intenta imitar la luz natural. Después, la cámara hace un gran plano general de La Habana (véase fot. 2) y aparece una leyenda en letras blancas que dice: «*This film is set in Cuba before the recent revolution*». Esta imagen es central para el resto de la película ya que informa al espectador sobre el contexto histórico y político de una manera específica: al igual que en la novela, se deja en claro que todo ocurre en La Habana durante los años cincuenta.

La leyenda desaparece de la pantalla y hay un corte que muestra una calle de La Habana durante el día. Luego, la cámara hace un plano medio de un hombre recostado sobre un costal de comida. Un plano en contrapicado presenta al hombre mientras este se levanta y ve una mujer parada del otro lado de la calle. Después hay un corte y una toma del plano medio en la mujer; esta come una manzana mientras ve al hombre. La posición de la cámara genera un *eyeline*

¹ El formato *cinemascope*, según Stephen Huntley, es una técnica cinematográfica cuya función era la de comprimir la pantalla y mostrar un panorama amplio y horizontal del espacio en el que se encontraban los personajes. La experiencia del espectador se basaba en la visión panorámica de la pantalla, por lo que su atención hacía un énfasis de la relación de los personajes con el espacio en que se encontraban (1993: 298).

match tanto del hombre como de la mujer. De nuevo un corte muestra un plano medio del hombre; a continuación, un *travelling* sigue al hombre mientras cruza la calle y camina hacia la mujer. Un plano de dos (*two shot*) exhibe cómo el hombre y la mujer se encuentran. El hombre se acerca más a la mujer; esta le lanza la manzana; él toma la fruta y la huele. Acto seguido, la toma se congela (*freeze frame*) y comienzan a aparecer los nombres de los actores de la película y, finalmente, el título: *Our Man in Havana*.

Posteriormente, la cámara se descongela; el hombre y la mujer caminan el uno junto al otro; los dos desaparecen en la calle. En el mismo plano aparece Hawthorne, un *tracking shot* sigue a este mientras camina por la avenida. La toma se centra en un auto; dentro del auto, un plano medio muestra al capitán Segura, quien sigue a Hawthorne mientras camina por la acera. Hawthorne se dirige a la tienda de Wormold. A esta escena de acecho le sigue un corte y un plano de dos del doctor Hasselbacher y Wormold. Hawthorne ve a los dos hombres y camina hacia ellos. Hawthorne entra a la tienda; Wormold se despide de Hasselbacher y también entra. El protagonista y Hawthorne comienzan a hablar. Wormold pregunta si este último quisiera comprar una aspiradora.

Otro corte presenta un plano medio de un policía. Detrás de él está el auto del capitán Segura. El policía llama a Hasselbacher, quien camina por la calle después de despedirse de Wormold. El policía pregunta al hombre por sus papeles; este, desconfiado, se rehúsa y se dirige al auto de Segura, quien sigue dentro del auto. La cámara hace una toma por encima del hombro de Hasselbacher inclinado hacia la ventanilla del auto; Segura pide los papeles del doctor y este se los da. Segura le pregunta si conoce al hombre inglés que caminaba por la calle hace unos momentos (Hawthorne). Un primer plano muestra el semblante desconfiado de Hasselbacher, quien argumenta no conocer al hombre. Acto seguido, la cámara hace un primer plano de Segura, quien, insatisfecho, le devuelve los papeles al médico y se va.

Enseguida hay un corte y la cámara abre de nuevo en la tienda de aspiradoras. Un plano de dos exhibe a Hawthorne y Wormold mientras hablan. A su vez, Hawthorne, en su papel de espía encubierto, indaga sobre los asuntos personales de Wormold mientras este se mueve por la tienda, presenta la aspiradora a Hawthorne y responde sus preguntas de forma vaga. Luego la cámara hace una toma por encima del hombro de Wormold, quien mira a Hawthorne. Este se despide después de hacer su cuestionario y dice: «*I'll be seeing you again. Here or there*». Después, Hawthorne desaparece de la escena.

Como se describió antes, la primera escena de la película muestra un plano general de La Habana y también el año en el que esta se filmó, por lo que la atención del espectador cae sobre el espacio y el contexto sociopolítico de la película. La cámara hace un uso constante de los paneos y del *tracking shot* de los personajes; así pues, en el fondo siempre están a la vista las calles de La Habana y la gente que la habita. Hay una descripción visual de los vendedores, músicos, bares y la pobreza de la gente (véase fot. 3). Así, las primeras escenas de la película establecen el aspecto histórico de la película por encima de construir el personaje de Wormold, quien no aparece en cámara sino hacia el final de la primera escena.

Las escenas de La Habana exponen el panorama que se vivía en los años cincuenta con el régimen de Fulgencio Batista y los abusos de la policía. Este aspecto es un punto importante dentro de la novela, pero la diferencia recae en que el narrador hace énfasis en los personajes más que en lo que los rodea. La trama de la novela pone en primer lugar la construcción de Wormold como un hombre común que se convierte en espía para el servicio británico y cuyas mentiras desatan un caos para Inglaterra durante la Guerra Fría.

La primera secuencia incluye la relación de la policía con la gente de Cuba. La aparición del capitán Segura en el auto demuestra el temor de la gente hacia la imagen imponente de Segura. Durante la persecución de Hawthorne, la música incidental se torna de misterio e incertidumbre mientras un hombre se aproxima al auto del capitán y grita en español: «Canalla, miserable, asesino. Ya verás, deja que esto se caiga, la vas a pagar» (véase fot. 4). Este primer comentario denota una posición política contra el gobierno de Fulgencio Batista. A manera de contraste, la banda sonora de la película, también en español, ayuda a construir el contexto sociopolítico del filme. Mientras que la música representa la Cuba que ven los turistas (seducción, ritmo, constante movimiento y alegría), los diálogos que ocurren de fondo por parte de la gente cubana tienen la función de mostrar las preocupaciones de esa sociedad durante los años cincuenta. El hombre que decide lanzarse hacia el auto de Segura es la representación del pueblo. Esta escena se convierte en una *sinécdoque*: la acción de confrontar a la policía indicará el deseo de revolución y futura rebelión de los cubanos hacia el régimen de Batista². En otro momento de la película, Wormold camina por la

² Según el diccionario de la *Real Academia Española*, «*sinécdoque*» es una figura retórica que indica el intercambio de una cosa con el nombre de otra. Una de sus características es que una parte tomará la posición del todo o viceversa.

calle y una voz de fondo dice la siguiente línea: «La revolución es lo único que puede vencer esto. Mira, Batista todos los días está matando gente en la calle. Los periódicos censurados. ¿Tú qué te crees?». Así, la voz del pueblo vuelve a escucharse con un mensaje indirecto, que, al estar en español, difícilmente será entendido por los turistas, pero que indica la represión y miedo de la gente a las políticas del gobierno cubano de mediados del siglo XX.

Asimismo, la gente en las calles se aproxima a Hawthorne para ofrecerle música, recorridos por la ciudad, e incluso mujeres. La música violenta que caracterizaba a Segura ahora cambia a la canción «¿Dónde vas, Domitila?», lo que, de nuevo, introduce el ambiente popular en el filme. Esta canción vuelve a oírse durante el resto de la película y se transformará en un motivo recurrente que suena mientras la cámara hace paneos de la ciudad o, incluso, de los burdeles de La Habana.

Es así que el contexto político de Cuba se convierte en una constante durante la película. Los diálogos y la presentación del fondo en el que se desarrollan los personajes funcionan como un móvil en el que, además de presentar una trama de espías, también se espera que haya un comentario sutil sobre el aspecto de la Cuba prerevolucionaria.

4. ADAPTACIÓN TEATRAL: LA HABANA DE CLIVE FRANCIS

El tercer medio a analizar de *Our Man in Havana* es una obra de teatro con el mismo nombre y adaptada por Clive Francis en dos actos. Esta obra se caracteriza por recrear la historia de sucesiones rápidas cuyo único fin es crear una trama de enredos centrada en los personajes. Las acciones de Wormold como espía tienen como fin la resolución de los problemas generados por el encadenamiento de la serie de reportes ficticios. Es decir, el contexto histórico y los comentarios hacia la Guerra Fría quedan minimizados por las acciones de los personajes. La guía de estudio de la compañía de teatro *Vertigo* explica sobre la adaptación: «*In Clive Francis' adaptation, Graham Greene's classic satirical novel becomes a wonderfully funny and fast-moving romp. Our Man in Havana is a play with dozens of characters played by only four actors*» (2016: 7). Así, las veintisiete escenas del acto uno y las dieciocho escenas del acto dos ocurren de una forma vertiginosa: la sucesión de hechos en la trama y la creación de momentos cómicos se hallan en una posición privilegiada. Los cuatro actores tienen la misión de cambiar de vestuario y posiciones en cada

una de las escenas, por lo que es indispensable mantener un diálogo corto, rápido y constante para que el espectador sea capaz de seguir la trama.

La primera escena de la obra menciona la situación sociopolítica de Cuba y el año en el que está insertada la trama, por medio de narradores extradiegéticos que mencionan los aspectos importantes de la Cuba de Batista durante los años cincuenta:

3. NARRATOR: Havana was always a city to visit, never a city to live in.

4. NARRATOR: Where every vice was permissible and every trade was possible.

2. NARRATOR: This was the Cuba Wormold first came to. Where hope seemed as hopeless as trying to sell vacuum cleaners...

3. NARRATOR: And where the impossible was possible, if you knew the right person at the appropriate price (Francis, 2015: 1.1).

Aunque haya una presentación del contexto histórico de la trama desde el acto uno, la obra de teatro parece prescindir de una presentación detallada acerca de la presencia de Wormold en La Habana. El rápido diálogo de los personajes no permite una apreciación del entorno ni del contexto en el que se encuentran los personajes. Más adelante, la escena dos del primer acto introduce a Wormold y a su ayudante, López, en la tienda. El primer diálogo de estos personajes gira en torno a la extraña presencia de un hombre inglés en la tienda (Hawthorne). Seguidamente, los dos ingleses proceden a hablar del negocio y a responder preguntas personales acerca del vendedor. De esta forma, las primeras dos escenas introducen la trama de la historia de una forma rápida: Hawthorne interroga a Wormold; los dos hombres se despiden y el protagonista queda en un estado de confusión. Más adelante, en la escena seis del acto uno, Hawthorne obliga al personaje principal a aceptar el trabajo, lo cual lo deja perplejo e incapaz de negarse:

HAWTHORNE: Don't be difficult. I'm having traces of him sent out from London. A good tip –if you run out of ink use bird shit, am I going too fast?

WORMOLD: I haven't even said I was willing.

HAWTHORNE: London agrees to pay \$150 a month, with another hundred and fifty as expenses –you'll have to justify those of course (Francis, 2015: 1.6).

La trama no se detiene y las acciones principales de la obra tienen un toque cómico que inclinan a la obra al género de la farsa y la alejan

de la sátira. Chris Bladick en el *Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* define la farsa como «*a kind of comedy that inspires hilarity mixed with panic and cruelty in its audience through an increasingly rapid and improbable series of ludicrous confusions, physical disasters, and sexual innuendos among its stock characters*» ('Farce'). La adaptación teatral de *Our Man in Havana*, en efecto, exhibe una trama de acción más que ser una que induzca a una moraleja. El veloz intercambio de líneas tiene como motivo el hacer comentarios forzados en los que la sucesión de eventos absurdos acompaña una trama de confusiones donde el contexto histórico queda relegado o incluso olvidado. El uso de acontecimientos absurdos es un elemento sustancial en la farsa ya que exalta el cómo los personajes intentan resolver un predicamento que da inicio a la trama. Sin embargo, la búsqueda de esta resolución inducirá a la creación de un encadenamiento de acciones fuera de lo común, que culminará de una forma improbable y exagerada. Este último aspecto difiere del elemento grotesco del que habla Frye porque la sátira tiene el motivo primigenio de hacer un comentario moral como razón de la creación de la trama. La farsa, por otro lado, mantiene la exageración y el absurdo al nivel de los personajes y el seguimiento de acciones en el argumento.

Un evento que desemboca en lo absurdo se presenta en las escenas finales de la obra. Hawthorne cita a Wormold en su oficina para informarle que Londres ha descubierto su red de mentiras. Para evitar la ridiculización del servicio secreto al exponer al público los hechos inexistentes que casi ocasionan una nueva guerra mundial, los altos mandos deciden ocultar los verdaderos motivos de Wormold. El servicio secreto lo contrata como conferencista y lo premian como oficial de la Orden del Imperio Británico. Aunque estos hechos también ocurren en la obra original, la obra teatral decide llevar este último acto cómico al extremo y hace que la misma reina interrumpa la escena y condecere a Wormold:

Lights change. THE QUEEN enters followed by a Corgi

QUEEN: Congratulations, sir James.

(WORMOLD steps forward and kneels. THE QUEEN places a sword on his shoulder.)

WORMOLD: Thank you, ma'am.

QUEEN: Now remind me what it is you do exactly.

WORMOLD: (Beat.) Well, ma'am, I'm a... (WORMOLD receives a little cough from HAWTHORNE) I'm a vacuum cleaner salesman, ma'am.

QUEEN: Really?

WORMOLD: Yes, ma'am. I sell vacuum cleaners.

QUEEN: Fascinating (Francis, 2015: 2.18).

Como ya mencionado, según Frye, hay dos instancias para hacer sátira: humor basado en lo grotesco o absurdo de algún evento específico y un objeto de ataque que llevará la trama hacia un comentario moral. Sin embargo, la adaptación de Francis retoma la trama absurda de la obra original y relega el objeto de ataque a un segundo plano. Hay una mención del carácter histórico de la obra en la primera escena, pero su función es, simplemente, la de contextualizar una comedia en la que hay una presentación de humor grotesco y eventos absurdos, cuyo único fin es el cómico.

5. CONCLUSIONES

En conclusión, con el estudio de una obra en dos medios diferentes queda demostrado cómo la adaptación es un proceso de re-interpretación en el que el adaptador se ocupa de los aspectos que más le interesen de una obra con el motivo de reescribir una nueva lectura de la postura original. El autor que decide adaptar un texto toma los aspectos relevantes de la obra original, pero cambia la perspectiva primera con la que se concebía la trama. Las tres obras estudiadas utilizan el modelo de la trama de espías como base para hacer tres tipos de comentarios distintos. En primer lugar, la novela sigue las convenciones de la sátira, ya que establece una dicotomía entre el personaje principal y la trama en la que se circunscribe. El acto grotesco de la trama muestra cómo Jim Wormold se convierte en un pseudo-espía que utiliza la invención para tomar agencia en la trama y dirigirla hacia sus fines personales. Así, los conceptos de verdad y ficción quedan diluidos debido, principalmente, a la credulidad de los agentes ingleses que reciben sus reportes. Como resultado, el comentario moral de la trama indica las fallas en el servicio secreto británico en cuanto al manejo de información durante la Guerra Fría.

En segundo lugar, la película de Carol Reed, a diferencia de la novela, aunque también guarda relación con el comentario satírico del manejo de información, se vale del modelo del pseudo-espía para presentar el trasfondo político de Cuba por medio de los espacios. La situación de pobreza y corrupción vivida en Cuba durante el gobierno de Fulgencio Batista reencarnará en el personaje del Capitán Segura, quien aparece desde el inicio de la película y dirige la trama hacia una presentación de las injusticias de la policía cubana. Así, el ambiente de tensión que se vivía en Cuba a finales de la década de los cincuenta opacará el comentario satírico acerca de la inteligencia británica. Finalmente, la obra de Clive Francis sale del género satírico para entrar en la farsa. La adaptación no cumple con la dicotomía de la

sátira debido a que se toma la trama cómica de la obra original para convertirla en una sucesión de eventos absurdos en los que el contexto histórico queda relegado a un segundo plano.

Las dos adaptaciones carecen del balance satírico de la novela. La obra base trabaja con una dicotomía en la que el personaje principal funciona para conducir al lector a un comentario moral. Las dos adaptaciones, no obstante, rompen con esa dicotomía y optan por trabajar con sus elementos por separado. En el caso de Carol Reed, el contexto histórico llega a tener más peso que el del crecimiento de Wormold como creador de sus propias verdades. Clive Francis decide, por otra parte, diluir el contexto histórico para darle más peso a la relación de los personajes con los eventos absurdos de la trama, por lo que cae en el género de farsa. Así se demuestra cómo la literatura es un género maleable que permite la constante transformación de tramas y personajes a gusto del adaptador. La relación entre obra base y secundaria indica cómo la adaptación exige la reinterpretación y la segunda lectura con el propósito de satisfacer a distintos y nuevos tipos de audiencia de acuerdo con su contexto histórico.

IMÁGENES



Fot. 1. Escena de apertura de *Our Man in Havana* (1959).



Fot 2. Uso de la técnica *Cinemascope* para dar privilegio a los fondos y espacios de la trama.



Fot. 3. La vida de la gente trabajadora en La Habana.



Fot. 4. Un hombre confronta al capitán Segura. Al fondo, un policía arrastrará al hombre y lo golpeará.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BENZ, Stephen (1988), «Graham Greene and Cuba: A Commitment», *Confluencia*, 4/1, págs. 109-117 [En línea www.jstor.org/stable/27921813. Fecha de consulta: 4/05/2021].
- BRENNAN, G. Michael (2010), «Chapter 6. The Writer in Search of New Directions: 1955-1965», *Graham Greene: Fictions, Faith and Authorship*, Londres, Continuum Books, págs. 103-119.
- CARROLL, Jacob (2009), *Authors of Truth Writers, Liars, and Spies in Our Man in Havana*, Haverford College [Tesis Doctoral].
- CHACE, M. William (1990), «Spies and God's Spies: Greenes's Espionage Fiction», en Jeffrey Meyers (ed.), *Graham Greene: A Reevaluation*, Nueva York, Palgrave Macmillan, págs. 156-181.
- CONCISE OXFORD DICTIONARY OF LITERARY TERMS, THE (2015), Nueva York, Oxford University Press.
- DEIGHTON, Anne (2010), «Britain and the Cold War, 1945-1955», en Melvyn P. Leffler y Odd Arne Westad [eds.], *The Cambridge History of the Cold War: Volume 1: Origins*, Cambridge, Cambridge University Press, págs. 112-132.
- FRANCIS, Clive (2015), *Our Man in Havana*, Londres, Oberon Books.
- FRYE, Northrop y Robert D. DENHAM (1990), «THIRD ESSAY. Archetypal Criticism: Theory of Myths: The Mythos of Winter: Irony and Satire», *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Oxfordshire, Princeton University Press, págs. 223-43.
- GREENE, Graham (2007), *Our Man in Havana*, Nueva York, Penguin Books.
- HULME, Peter (2008), «Graham Greene and Cuba: Our Man In Havana?», *NWIG: New West Indian Guide / Nieuwe West-Indische Gids*, 82/3/4, págs. 185-209 [En línea: www.jstor.org/stable/43390733. Fecha de consulta: 4/05/2021].
- HOLLOWAY, David (2010), «Nuclear weapons and the escalation of the Cold War, 1945-1962», en Melvyn P. Leffler y Odd Arne Westad (eds.), *The Cambridge History of the Cold War: Volume 1: Origins*, Cambridge, Cambridge University Press, págs. 376-397.
- HUNTLEY, Stephen (1993), «Sponable's CinemaScope: An Intimate Chronology of the Invention of the CinemaScope Optical System», *Film History*, 5/3, págs. 298-320 [En línea: www.jstor.org/stable/3815144. Fecha de consulta: 4/05/2021].
- HUTCHEON, Linda (2013), «Beginning to Theorize Adaptation: What? Who? Why? How? Where? When?», *A Theory of Adaptation*, Nueva York y Londres, Routledge, págs. 1-32.
- DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2021) [En línea: <https://dle.rae.es/>]

- SEED, David (2003), «Spy Fiction», en Martin Priestman (ed.), *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, Nueva York, Cambridge University Press, págs. 115-135.
- Study Guide: Graham Greene's Our Man in Havana* (2016), Vertigo Theatre, Alberta, Pembina.
- THOMPSON, Brian Lindsay (2009), «Our Man in Havana and Auteurism», *Graham Greene and the Politics of Popular Fiction and Film*, Hampshire, Palgrave Macmillan, págs. 135-155.

Fecha de recepción: 14/02/21.

Fecha de aceptación: 19/04/21.

**La violencia y lo abyecto
en *Bajo este sol tremendo* (2009) de Carlos Busqued
y *El otro hermano* (2017) de Israel Adrián Caetano¹**

**Violence and the abject
in *Bajo este sol tremendo* (2009) of Carlos Busqued
and *El otro hermano* (2017) of Israel Adrián Caetano**

SABINE SCHLICKERS

Universität Bremen

Sabine.Schlickers@uni-bremen.de

ORCID ID: 0000-0001-8645-9119

Resumen: Israel Adrián Caetano adaptó con *El otro hermano* (2017) congenialmente la novela *Bajo este sol tremendo* de Carlos Busqued (2009) en la que el pasado de la dictadura se vincula con el presente narrativo a través de la violencia de un exmilitar de la fuerza aérea. Duarte es un tipo sórdido, horrible y a la vez extrañamente atrayente, por lo que se correlaciona con la noción de lo abyecto de Kristeva (1982). Su representación se distingue de la de los militares de la dictadura en el «cine de desaparecidos», como se demuestra con un breve análisis de *Garage Olimpo* (1999). La ambigüedad de la violencia representada en *El otro hermano* provoca los mismos efectos de atracción y rechazo en el espectador implícito y lo llevan a una reflexión mediática y genérica.

Palabras clave: adaptación filmica, violencia sistémica y subjetiva, lo abyecto, cine de desaparecidos, posdictadura, Carlos Busqued, Adrián Caetano.

Abstract: Israel Adrián Caetano's *El otro hermano* (2017) is a congenial adaptation of Carlos Busqued's novel *Bajo este sol tremendo* (2009), in which the past of the dictatorship is linked to the narrative present through the violence of an ex-military member of the air force. Duarte is a sordid, horrible and at the same time strangely appealing type, thus correlating with Kristeva's (1982) notion of the abject. His representation is distinguished from that of the dictatorship's military in the «cinema of the disappeared», as a brief analysis of *Garage Olimpo* (1999) demonstrates. The ambiguity of the violence depicted in *El otro hermano* provokes the same effects of attraction and rejection in the implicit viewer and leads to a mediatic and generic reflection.

Keywords: Film Adaptation, systemic and subjective violence, the abject, cinema of the disappeared, postdictatorship, Carlos Busqued, Adrián Caetano.

¹ Durante el proceso de edición de este trabajo, recibimos la noticia del fallecimiento de Carlos Busqued el 29 de marzo de 2021. La autora dedica este artículo a su memoria.

El otro hermano (2017), de Israel Adrián Caetano, es una adaptación cinematográfica de la novela *Bajo este sol tremendo* (2009), la primera novela de Carlos Busqued. Nacido en 1970 en el Chaco, Busqued reside actualmente en Buenos Aires, donde publicó asimismo su segunda novela, también en Anagrama (*Magnetizado*, 2018). Según la presentación en la contratapa de *Bajo este sol tremendo*, se trata de

una novela poderosa, sin reflexiones psicológicas ni demasiados datos concretos del porqué de la anestesia emocional de sus protagonistas. [...] Está construida desde el relato de las acciones de estos *outsiders* casi absolutos, sin guiños generacionales ni discursos éticos o políticos sobre la tortura, el crimen, la culpa, el vacío existencial o la historia reciente del país. Y, sin embargo, estos temas asoman en la trama [...].

En adelante trato de mostrar que «estos temas» –presentados por un narrador heterodiegético tan impasible como sus personajes– se relacionan en la película de Caetano con el pasado de la dictadura y que asoman a través de la violencia representada por el protagonista Duarte (fot. 1).

Este ex militar de la fuerza aérea (interpretado genialmente por Leonardo Sbaraglia) es un villano sórdido, pero también seductor, simpático –en argentino se diría que es un *chanta*, expresión del lunfardo para referirse a un descarado, desvergonzado, un insolvente moral². Su mayor pasión es la *guita*, y hace de todo para conseguirla, por lo que no es una persona fiable. Organiza, por ejemplo, un seguro de vida fingido para que Javier cobre dinero después del cruel asesinato de su madre y de su hermano, pero él cobra la mitad como coima. O, en otra ocasión, se entera a través de «un dato» comprado que cierta mujer tiene mucho dinero en el banco y la secuestra. Estas escenas demuestran que la corrupción forma parte de la violencia sistémica que el cine cuestiona, al igual que otros géneros y medios como, por ejemplo, la novela criminal –pero no es tarea del arte encontrar una solución a la misma–.

A la hora de darle el dinero del seguro *trucho* a Javier, Duarte le dice que tuvo que pagar más de lo previsto a la gente que había sobornado, pero el espectador implícito duda que miente.

La mayor fuente de ingresos de Duarte proviene de secuestros. Para gestionarlos, tiene un ayudante, un joven llamado Daniel, que

² En la novela es más viejo y obeso y carece de la atracción ambigua del personaje de Caetano.

fuma constantemente porros mientras mira documentales de animales³.

Daniel esconde a los secuestrados en el sótano de su casa —esta desaparición de civiles en la postdictadura vincula la película implícitamente con el «Proceso de Reorganización Nacional» e intertextualmente con la película *El Clan* (2015), de Pablo Trapero—.

A lo largo de *El otro hermano* se hace evidente la conexión entre los personajes: Javier llega desde Buenos Aires en su auto destartado a un pueblo ubicado cerca de Resistencia, capital de la provincia del Chaco, porque había recibido una llamada de Duarte para avisarle que su madre y su hermano habían sido asesinados por el amante de la madre, y que posteriormente este mismo se había suicidado. El motivo no se aclara. Así, por lo menos, reza la versión de los hechos de Duarte a la que vuelvo más adelante. El asesino-suicida había sido compañero militar de Duarte y era el padre de Daniel. Por consiguiente, la madre de Daniel —interpretada por Ángela Molina— es la exmujer de este asesino. Pero el título *El otro hermano* —no muy acertado ni atractivo— no se refiere a Javier, el hermano del muerto, sino a otro hermano de Daniel que había muerto pocos meses después de haber nacido y que se llamaba igual que él.

En fot. 2 se ve a Daniel y a su madre desde el punto de vista del hermanito muerto en su tumba. Esta perspectiva «imposible» remite a *Pulp Fiction* (1994), donde el extremo ángulo contrapicado se encuentra en una escena en la cual los criminales están focalizados desde el punto de vista de unas armas que se guardan en el baúl del coche.

A pesar de que Duarte es un tipo sórdido, a la vez, es extrañamente atrayente. De ahí que me parezca interesante correlacionarlo con la noción de lo abyecto de Kristeva (1982). Lo abyecto no es lo grotesco, sino lo que reside en cierta transgresión del orden: «*It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules*» (Kristeva, 1982: 4). Lo abyecto está en el *borderline*, por ello fascina y horroriza a la vez. *Mutatis mutandis*, esta mezcla contradictoria entre lo fascinante y lo tremendo caracteriza asimismo la ambigüedad de la violencia representada en las imágenes filmicas, que provocan los mismos efectos de atracción y rechazo en el espectador implícito.

³ En la novela Daniel se retrata solo hacia el final (Busqued, 2009: 159), cuando coincide con Javier: es mayor y grandote, lo que no impide que Duarte lo apode «Danielito». Además, se hace repetidas veces pis en la cama.

Para obtener estos efectos, Duarte necesita un antagonista, y lo encuentra en Javier, un hombre común e indolente que, al no haber tenido nunca contacto ni con su madre ni con su hermano, se queda sorprendido cuando Duarte le cuenta que había obtenido su número de teléfono a través de su madre.

Javier vive en Buenos Aires y ha perdido su empleo en una oficina pública simplemente porque no ha ido a la misma durante un año entero. Con ello se puede decir que está excluido voluntariamente del sistema social, es decir, lo contrario de lo que suele tratar el cine argentino, para el que normalmente la exclusión social se presenta como «producida [...] por un nivel extraordinario de disciplina y control, formas latentes de una violencia sistémica» (Kantarís, 2005: 40).

Javier se deja llevar mansamente por Duarte a una casa chata que sirve como morgue. Allí Duarte le pasa un cubo antes de mostrarle los cadáveres para identificarlos –escena grotesca porque los rostros están completamente destrozados–. Javier necesita el cubo para vomitar, pero fuera de eso se muestra impasible: más tarde tira incluso la ceniza de las urnas al retrete de la casa de su hermano, en la cual se instala. Su hermano padecía del síndrome de acumulación compulsiva. Sin embargo, Javier se vuelve lentamente activo y tira toda la basura para luego venderla a un chatarrero.

Bajo el influjo de Duarte, Javier se convierte paulatinamente «en un delincuente, casi sin darse cuenta y sin hacer casi nada», como advierte Caetano en una entrevista⁴: primero acepta el fraude con el seguro, luego recibe una llamada de Duarte pidiéndole hospedaje para sí mismo y una «tía enferma», que resulta ser una mujer mayor secuestrada. Duarte le ofrece 5 *lucas*, o sea 5000 pesos (que serían 225 euros), pero Javier dice que no quiere meterse en un *quilombo*. Cuando Duarte redobla la suma, acepta sin más. Después Duarte le pide acompañar a la «tía con Alzheimer» –la habían dopado y puesto en una silla de ruedas– al banco, ofreciéndole 25.000 pesos, más de mil euros. Javier saca allí 300.000 pesos –el dato que Duarte había comprado era bueno–.

Duarte ejerce la violencia de manera sádica: golpea, viola y sodomiza brutalmente a sus víctimas secuestradas. La violación es un ejercicio de poder, uno redoblado porque las víctimas de Duarte están

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=o6aWxmJaySs> [28.10.2020]. Aquí Caetano añade algunas escenas, aumentando las actividades criminales de Javier que se queda en la novela indolentemente en casa de su hermano, fumando porros día y noche y mirando la televisión.

atadas y no pueden defenderse. En el primer caso se trata de un chico (00:21: 15-23), y en esta ocasión la violación no se muestra, pero se insinúa claramente por el pánico del chico cuando Duarte se abre la hebilla del cinturón —con lo cual queda claro que no es la primera vez que Duarte abusa de este chico, más vulnerable todavía por tener el síndrome Down⁵.

En el segundo caso —la iteración hace otra vez suponer que hubo más casos— se trata de una mujer mayor secuestrada (1:17:27-1:18:15). El hecho de que los secuestradores no le venden los ojos es mala señal, porque esto indica que la van a matar. La violencia corporal, sexual, verbal y emocional de Duarte⁶ corresponde a los efectos que produce en el receptor, quien se siente afectado emocional, cognitiva e incluso fisiológicamente.

Concluyo que, con esta puesta en escena de la violencia subjetiva, individual de Duarte, este filme contradice la teoría vigente (Kantarís, 2005), según la cual el cine latinoamericano de violencia cuestiona la violencia sistémica (lo que demuestro más adelante con algunos ejemplos del «cine de desaparecidos»).

Uno no se puede fiar de un *chanta* sádico como el exsuboficial Duarte. La madre de Daniel le cuenta antes de suicidarse con ratificada que su marido se había vuelto malo debido a la nefasta influencia de Duarte. El suicidio de la madre es un acto desesperado para salvar a Daniel y no sirve, obviamente, para nada —porque Daniel ya está en manos de Duarte, y ella lo sabe perfectamente—. La madre es otra

⁵ De modo parecido, el autor implícito Busqued insinúa tan solo la violencia a través de los gritos del chico con «la horrible cara [...], pegada desprolijamente a una cabeza dos números más grande», que se calma con unos dibujos japoneses en el canal televisivo. Cuando llega Duarte, empero, grita nuevamente, lo que se transmite a través de la auricularización interna de Daniel, que escucha después de que la puerta del sótano se haya cerrado: «Primero sonaban agudos, como un cerdo asustado. Después se apagaron un poco, como si al cerdo le hubieran envuelto la cabeza en una toalla» (Busqued, 2009: 34 y ss.).

⁶ El autor implícito Busqued trabaja con vacíos, delegando los actos de violación y de violencia a la fantasía del lector. Al igual que en el caso del chico con síndrome Down, Daniel no asiste a los actos de tortura, sino que registra solo las huellas que dejaron en el cuerpo: «Cuando Danielito bajó a llevar la cena (hamburguesas con puré), el aire estancado estaba espeso y con olor a una mezcla de porro, esperma y jabón, rastros de la visita de Duarte a la señora [secuestrada]. Duarte la había limpiado, pero eran evidentes los golpes y pequeños tajos en la boca y arcos superciliares. En el resto del cuerpo también la había castigado y algunas partes estaban empezando a hincharse» (Busqued, 2009: 130).

víctima de Duarte, ni siquiera puede imponerse sobre los perros de Daniel, razón por la cual uno la muere fuertemente.

La violencia de y contra animales resulta ser otro tema recurrente, tanto en la novela como en la película; llamativa es, por ejemplo, la escena en la cual Duarte pisa a un escarabajo enorme (fots. 3 y 4).

No sorprende a nadie que Duarte quiera matar a Javier y a la secuestrada cuando tiene los 300.000 pesos en el bolsillo. Sin embargo, Javier parece no darse cuenta de nada, ya que sube ingenuamente otra vez a la camioneta para que Duarte lo lleve a la estación. Pero Daniel y Duarte lo conducen junto con la mujer a un terreno abandonado donde estalla un tiroteo absurdo del cual sale como único sobreviviente Javier.

Las referencias al género del *western* destacan no solo por el duelo con armas de fuego, sino asimismo por la desaceleración atormentadora del ritmo narrativo. Pero destacan también diferencias: en la película de Caetano, el duelo no corresponde a un asunto de honor ni los contrayentes se miden largamente parados con la mirada fija esperando a ver quién saca primero el arma. Además llama la atención que los tres hombres tiren con la mano izquierda, mientras que en el *western* clásico el arma aparece en la mano derecha, a no ser que los *cowboys* tiren con ambas manos a la vez⁷.

En *El otro hermano* la sangre brota de las heridas que se muestran en primeros planos con todo lujo de detalle. Los golpes fuertes de Duarte en la cara de Javier producen un eco extraño en el *off*. Todos estos recursos filmicos producen cierta estetización abyecta que lleva a una reflexión mediática y genérica del espectador implícito. La puesta en escena extrañante e hiperbólica de la violencia hace recordar las películas de Tarantino y también su reminiscencia a *Relatos salvajes*, filme en el cual Leonardo Sbaraglia actúa (en el segundo episodio de los coches).

En la película de Caetano, en cambio, la exageración no produce ni comicidad ni distancia. Tan solo al final Daniel y Javier demuestran reacciones emocionales: Daniel no logra matar a Javier; él, que ha mantenido escondidos los ojos a lo largo de la película bajo una visera, ahora, en su agonía, mira directamente a los ojos de Javier. Este le presiona la herida mortal y le pide perdón por retirar la mano y dejarlo morir (fot. 5). Javier, el tipo inofensivo que se deja convertir en

⁷ El final de la novela carece de este *showdown* irónico, termina sobriamente con un accidente nocturno en la ruta en el cual el conductor, Daniel, ha fumado tanto que no puede reaccionar a tiempo cuando aparece una vaca en la ruta. El único sobreviviente es Javier, quien se apodera del dinero y se va.

delincuente y que confía hasta el último minuto en Duarte, no solo lo remata sino que sigue disparándole muchas veces seguidas aunque Duarte ya está muerto. Después de este ataque de violencia, que le sirve tal vez para recuperarse de su propio miedo de morir experimentado pocos minutos antes, saca tranquilamente el dinero del coche y se marcha, posiblemente a Brasil, como planeaba, para comenzar una vida nueva. Además no puede quedarse en Argentina: las cámaras en el banco lo han grabado junto con la secuestrada, que ahora también yace muerta en el suelo.

La película tiene, entonces, una estructura circular: al principio, Javier llegó al pueblo de provincia y se topó con la sangre de la masacre de tres personas disparadas, ahora es él el que se marcha dejando a tres cadáveres disparados. No obstante, diría que la estructura no es cerrada, porque queda abierto si Duarte le había contado la versión correcta de los hechos o si él mismo es el responsable de la muerte de la madre, del hermano y del amante de la madre de Javier. Me inclino a creerlo, porque así se resolvería el dato extraño de que Duarte tuviese el contacto de Javier que la madre de Javier probablemente no tenía. Y lo primero que hizo Duarte fue proponerle el fraude con el seguro de vida, recurso que quiere repetir, por cierto, con la madre muerta de Daniel. También supongo que engañó a Javier sacándole una provisión demasiado alta como “propina” para sus compinches en el seguro o en el Estado.

Resulta obvio que el malvado ex militar Duarte es un carácter fascinante, lo que expliqué con la noción de lo abyecto. La interpretación de este carácter es una concretización genial de Caetano, porque el Duarte de Busqued no es ni fascinante ni atrayente. En una página gallega sobre cine europeo (lo que es algo raro porque se trata de una película latinoamericana), Nunes (2017) critica, no obstante: «*El Otro Hermano* acerta no tratamento da violéncia mas nom na exploraçom psicológica dos seus personagens. Ficarà na memória do público de Cineuropa como uma peça de cinema bestial». Parece persistir cierta «mirada tercermundista» que considera a los latinoamericanos como bárbaros. Espero haber podido demostrar que la película es mucho más sutil y compleja al presentar a un exmilitar que atrae y repugna a la vez, a otro protagonista indolente que se convierte en delincuente sin hacer casi nada y al poner en escena de un modo particular la violencia que lleva tanto a la inmersión e identificación como a la distancia reflexiva del espectador implícito.

Duarte remite a la degradación moral de los militares de la dictadura argentina, y en este sentido la violencia subjetiva representada por él cumple una función alegórica. Pero esta no se

vuelve tan transparente y didáctica como en el así llamado «cine de desaparecidos» argentino, donde predomina, en cambio, la violencia sistémica (ver supra) y una consiguiente representación estereotipada de guerrilleros guapos y militares malvados⁸. Para comprobarlo, analizo en adelante brevemente una película de este cine que destaca por concentrar su trama en un campo de concentración. Porque tan solo la posterior *Crónica de una fuga* (2006), también de Caetano, como la anterior *La noche de los lápices* (1986), de Héctor Olivera, situaron su trama en estos campos, de los cuales no había habido registro audiovisual:

Las imágenes que conocemos son a posteriori, a partir de la Conadep (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas) por ejemplo, siendo en su gran mayoría ruinas o instalaciones desmanteladas. La otra fuente proviene de las películas: el cine fue la que moldeó el imaginario del pasado dictatorial (Zylberman, 2013).

Garage Olimpo (1999), de Marco Bechis, muestra el trabajo cotidiano dentro de un centro de detención: los torturadores son jóvenes, con aspectos físicos normales. Ejercen su trabajo metódicamente, aunque a veces se sobrepasan con la picana, calculando mal la dosis, como sucede con la protagonista en su primera sesión (21:00). Sucede que cometen errores de negligencia, como no percatarse en la revisión de un recién llegado que llevaba escondida una pastilla de cianuro para suicidarse (24:00). Tienen horarios, fichan al entrar y se turnan. Regularmente el jefe los cita en su oficina para hablar sobre los resultados; siempre se le ve con listas en la mano en las que apunta meticulosamente las entradas y salidas de los detenidos.

A uno de los *patotas*, Félix, le toca el segundo turno —¡después de diez horas de tortura sin pausa!—, con una «maestría de pobres» de la que no se llega a saber ningún «otro delito» a lo largo de la película, es decir, ni siquiera es una montonera o guerrillera del ERP. Se llama María, es una chica linda de 18 años que convive con Félix en la pensión de su madre. Félix está enamorado de ella, pero ella *no le da bola*.

⁸ «El cine de ficción carece [del] nivel metaficcional [de las novelas sobre la dictadura] y juega más con los afectos y emociones de los espectadores, recurriendo a ciertas estructuras melodramáticas ubicadas en el ámbito familiar. Los guerrilleros son siempre guapos, simpáticos y admirables mártires de la causa que queda, no obstante, por lo común muy poca clara —en *Cordero de Dios* no se llega a saber ni siquiera si la pareja simpatiza solamente con los guerrilleros o si forman parte activa de ellos—, o bien son víctimas guapas e inocentes, como en *Crónica de una fuga* [y *Garage olimpo*]» (Schlickers, 2010: s. pág.).

Acostada y desnuda, apenas recuperada la conciencia, María reconoce en seguida a Félix, sin entender qué hace en este lugar, y él la tranquiliza diciéndole que no le habían hecho nada, que estaba allí en un control. Esta escena tierna y esperanzadora se interrumpe abruptamente con la entrada del jefe de Félix, quien le da quince minutos para hacerla hablar y lo manda a venir después a su oficina. Félix saca rápidamente la picana y le insiste a María en hablar. Pero la hipótesis del espectador implícito de que Félix actúe así porque la obediencia puede más que el amor se resquebraja en el siguiente plano, que muestra que las celdas de tortura se vigilan continuamente con cámaras.

Félix vive bajo la identidad falsa de ser mecánico, lo que corresponde irónicamente al hecho de que su lugar de trabajo sea un garaje en pleno centro de Buenos Aires, que lleve allí siempre un maletín de acero (con la picana dentro) y que actúe de modo mecánico. Hace todo pausada y tranquilamente —comer, andar, moverse— y habla quedo con sus víctimas, a quienes saca, no obstante, impasiblemente la ropa cuando ya no les sirve más.

En los recreos, los torturadores juegan al ping-pong, llaman a sus esposas, hojean revistas. En contraposición, en las sesiones de tortura ponen música alegre, muy alta, para que no se escuchen los gritos de dolor en la calle. Pero los torturadores no parecen tener la inclinación sádica de Duarte, sino que actúan guiados por su tarea de arrancarles datos a los «subversivos». Al lado de Félix destaca tan solo el Turco, que se parece a Duarte por el afán de querer enriquecerse. Por ello arma inteligentemente toda una historia cuando se entera de que la madre de María es la propietaria única de una grand casa. Con la promesa de sacar a su hija, ella lo acompaña a un notario para que él le compre la casa en efectivo; luego, la conduce a las afueras donde le pega un tiro y se lleva el sobre con el dinero (1:04). Este episodio se parece, de hecho, al último secuestro en *El otro hermano*, en el cual Duarte hace llevar a la mujer dopada en silla de ruedas al banco.

Pero comparando ahora las dos películas más detenidamente, resulta que *Garage Olimpo* representa la violencia sistémica, mientras que *El otro hermano* la violencia subjetiva. La violencia sistémica tiene que ver con la temática de la película de Bechis: *Garage Olimpo* revela las prácticas de la desaparición de miles de personas y denuncia a los militares responsables de este crimen que caminaban en la época del estreno de la película, en 1999, libremente por la calle, como se

escribe en el último título de crédito⁹. De ahí se explica que el autor implícito coloque un atentado como acto de justicia poética dentro de la diégesis: el general del *Garage Olimpo* se convierte en víctima de la amiga de su hija, una joven montonera que se aprovecha del acceso a su casa supervigilada para ponerle una bomba debajo de la cama.

Lo que distingue a Félix de los demás victimarios no es su aspecto —es, como los demás, joven, delgado, ni feo ni hermoso—, sino el hecho de que esté enamorado de su víctima. Su conducta es, empero, ambigua: no se llega a saber si hace todo lo que puede para ayudarla por amor, como sobornar a sus compañeros para que no la golpeen demasiado duro, traerle comida de la calle o incluso salir con ella a dar una vuelta. O si, por otro lado, se aprovecha de la situación para holgarse con quien lo había desdefiado antes, cuando convivían en la pensión de la madre de ella. Tras el intento de escape de María, él le hace una escena de amante traicionado, al que hubiera «querido dejar». Ella se somete a todo porque Félix es su ancla, el único que podría salvarla, pero de hecho Félix la manda involuntariamente a la muerte al salir con ella sin autorización. Esta transgresión de las estrictas normas de conducta que reinan dentro del centro de detención será duramente sancionada, y carcajeada por sus compañeros que están celosos o hartos de las extravagancias caballerescas de Félix, como decorarles cursivamente la celda o llevarle flores a María. Cuando Félix vuelve tarde con María al garaje, se está preparando otro «traslado». Ya han subido a casi todos los detenidos a un carro, cuando un compañero le dice a Félix que el general había dado la orden de mandarla a María también. Félix presencia con impotencia cómo le quitan los zapatos y cómo le inyectan una jeringa. Ella sube y lo mira dudando, intuyendo lo que pasa, porque los prisioneros no creen en el cuento del traslado a otro penal. Félix debe marcharse en seguida, porque el general lo cita a su oficina¹⁰, como al principio, cuando había «entrevistado» por primera vez a María.

⁹ Bajo el gobierno de Menem (1989-1999) reinaba la impunidad; la ley de amnistía fue cancelada en 2003. «Sólo en el año 2005 se hallaron los primeros cadáveres de los llamados vuelos de la muerte. Esta “práctica” llegó a conocerse en 1995, cuando el periodista Horacio Verbitsky publicó *El vuelo*, basándose en las confesiones del oficial Adolfo Scilingo. Liliana Heker trató los vuelos un año después en su novela *El fin de la historia*. En 1997, Scilingo se presentó voluntariamente ante el juez estrella Baltasar Garzón en España porque en Argentina existía la “Ley de Punto Final” que prohibía reabrir el caso» (Schlickers, 2010: s. pág.).

¹⁰ Debe de ser otro general, porque el anterior fue asesinado y su voz es distinta, pero no aparece en la pantalla.

El siguiente plano muestra en ángulo picado un avión moviéndose lentamente en las nubes, acompañado por la canción a la bandera argentina *Aurora*, una bella ópera al estilo italiano creada en 1908. Esta puesta en escena estetizante del atroz vuelo de la muerte refiere intermedialmente a la escena de *Apocalypse Now* (1979) en la que los vietnamitas huyen desamparados mientras que se acercan los helicópteros con los norteamericanos armados con armas de tiro rápido y bombas. La crueldad de esta escena se mezcla con el sentimiento ambiguo de lo sublime (Chung, 2016), que se produce por el hecho de que los soldados escuchen en este momento una ópera de Wagner, «La cabalgata de las valquirias», que los anima al tiroteo que sigue. La diferencia con respecto a *Garage Olimpo* reside en el hecho de que la música sublime se reproduce en la película norteamericana a nivel intradieético, contrastando fuertemente con la matanza alegre; en el filme argentino, en cambio, la música se reproduce a nivel extradieético. Así, la sensación de lo sublime queda perversamente relegada al espectador implícito que mira cómo se abre lentamente la escotilla de carga del avión. Debido al típico acto de protención, el espectador implícito se imagina cómo los cuerpos narcotizados de los prisioneros caerán al mar, porque la película ya no muestra lo evidente, la desaparición, que se vuelve aquí horriblemente concreta.

Como se mencionó al principio, en la novela de Carlos Busqued y en la adaptación de Israel Adrián Caetano el pasado de la dictadura asoma solo indirectamente a través de la violencia cruel y arbitraria de Duarte, el exmilitar de la fuerza aérea. El narrador de la novela es absolutamente impasible, pero a la vez es más discreto que la instancia narrativa audiovisual, puesto que insinúa tan solo los actos de violencia. Para ello recorre a la auricularización de Daniel, que escucha impasiblemente los gritos de los secuestrados en el sótano y huele, cuando entra allí, el esperma eyaculado de Duarte. En concordancia con el tono lento de la narración, que menciona todos los porros que los personajes fuman —y fuman varios por día—, y que transcribe largos fragmentos de los documentales sobre animales que Daniel mira cada día por horas, el autor implícito Busqued eligió un final menos dramatizado y espectacular que Caetano. Pero gracias a lo que sigue a su *showdown*, o mejor dicho *shutdown*, hay en la película una escena de gran ternura entre Javier y Daniel que tiñe el filme de un aire triste del que la novela carece.

IMÁGENES



Fot. 1



Fot. 2





Fots. 3 y 4



Fot. 5

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BUSQUED, Carlos (2009), *Bajo este sol tremendo*, Barcelona, Anagrama.
- CHUNG, Jihae (2016), *Das Erhabene im Kinofilm: Ästhetik eines gemischten Gefühls*, Marburg, Schüren.
- KANTARIS, Geoffrey (2005), «Visiones de la violencia en el cine urbano latinoamericano», *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 18, págs. 39-46.
- KRISTEVA, Julia (1982), *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, New York, Columbia UP.
- NUNES (2017), «Crónicas de Cineuropa 2017: *El Otro Hermano* (Israel Adrián Caetano, 2017)», *Mola!*, s. pág. [En línea: <http://mola.gal/cronicas-de-cineuropa-2017-el-otro-hermano/>. Fecha de consulta: 13/12/2019].
- SCHLICKERS, Sabine (2010), «La representación literaria y cinematográfica de las dictaduras militares sudamericanas», *Amerika: La Mémoire et ses représentations esthétiques en Amérique latine*,

3, s. pág. [En línea: <http://amerika.revues.org/1468>. Fecha de consulta: 28/10/2020].

ZYLBERMAN, Lior (2013), «Estrategias narrativas de un cine posdictatorial», *Revista Afuera*, VIII/13, s. pág. [En línea: <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=280&nro=13>. Fecha de consulta: 25/08/2020].

Fecha de recepción: 06/11/20.

Fecha de aceptación: 09/02/21.

Seconds: la distopía que dejó de serlo

Seconds: the dystopia that stopped being one

ENRIC MAS AIXALÀ

Universitat Politècnica de Catalunya

enricmas@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-1552-7775

Resumen: Analizamos la importancia de *Seconds* (1963), de David Ely, a través de un análisis literario-filmico y político-social que pone al descubierto aspectos no descritos en las escasas investigaciones publicadas hasta la fecha. Exponemos la relación de esta obra con el sistema político-económico vigente basado en la obsolescencia programada. Asimismo, desvelamos la influencia que *Seconds* haya podido tener en el actual programa internacional de protección de testigos o, incluso, si dicho programa podría haberse inspirado en esta novela, aspectos que han convertido a *Seconds* en una distopía que ha dejado de serlo.

Palabras clave: adaptación filmica, David Ely, John Frankenheimer, masculinidad, distopía, obsolescencia programada, programa de protección de testigos, avatar.

Abstract: We analyze the importance of *Seconds* (1963) by David Ely through a literary-filmic and political-social analysis that uncovers aspects not described in the few papers published to date. We expose the relationship of this work with the current political-economic system based on planned obsolescence. Likewise, we reveal the influence that *Seconds* may have had on the current international witness protection program or, even, whether this program could have been inspired by this novel, aspects that have made *Seconds* a dystopia that has stopped being one.

Keywords: Film Adaptation, David Ely, John Frankenheimer, masculinity, dystopia, planned obsolescence, witness protection program, avatar.

1. INTRODUCCIÓN: ASPECTOS DESCONCERTANTES

Hay aspectos muy desconcertantes que planean sobre *Seconds* (1963), de David Ely. Por ejemplo, no existe ni una sola edición del libro en castellano. No es que no se encuentre, es que no ha existido nunca, ni en España ni en ningún otro país de habla hispana. En cambio, en nuestro territorio, se editó en catalán (en 1982), pero dentro de una colección dedicada a la novela negra, como si se tratara de un error. Además, la página que Wikipedia dedica al autor, David Ely, ni siquiera está en inglés, su idioma nativo, como tampoco lo está en castellano. Por si esto fuera poco, de las siete novelas y dos colecciones de relatos que ha escrito, solo una se ha vertido al castellano, *Pánico organizado* (traducción de *The Tour*), en una única edición de 1969. A todo ello hay que añadir que dicho autor seguía activo hasta 1997, cuando publicó su novela *The Drum*, y que no es precisamente un escritor desconocido en sus EE. UU. natales¹.

Más síntomas intrigantes los encontramos en las pocas investigaciones relacionadas con *Seconds*, las cuales se basan, sobre todo, en la carrera cinematográfica del director John Frankenheimer. Si comparamos los escritos dedicados a *Seconds* con la cantidad de artículos (además de películas y documentales) que versan, por ejemplo, sobre la mayoría de las obras de Philip K. Dick, coetáneo de Ely y con un legado literario similar, tanto en volumen como en originalidad, nos damos cuenta de que existe una desproporción notable. Pasados 57 años desde la publicación de *Seconds*, debemos considerar la importancia de un análisis literario-fílmico y político-social de esta distopía que, como veremos, ha dejado de serlo.

2. SECONDS: MASCULINIDAD Y OBSOLESCENCIA PROGRAMADA

Seconds explica la historia de Arthur (John Randolph), un empleado de banca de mediana edad que recibe una llamada telefónica de Charley (Murray Hamilton), un viejo amigo suyo (también empleado de banca) que supuestamente se había suicidado meses atrás. Este le explica que no solo no está muerto, sino que, gracias a una empresa, ha podido vivir lo que describe vagamente como un «renacimiento». Arthur, seducido por la idea de *renacer*, sigue las instrucciones dictadas por Charley, que lo llevan a una empresa secreta que proporciona una nueva identidad, vocación y apariencia (más

¹ La agente literaria de David Ely me ha manifestado recientemente que el autor ha fallecido (Alison Picard, comunicación personal, 21/12/2020), aunque desconozco la fecha exacta de su fallecimiento. Otro aspecto desconcertante: en las enciclopedias y portales especializados de Internet, David Ely sigue constando como vivo a día de hoy.

juvenil y viril) a sus clientes para que puedan *renacer* y empezar de nuevo como personas *libres*, solteras, sin lazos familiares (su muerte será simulada a la perfección), sin responsabilidades profesionales, puesto que se les otorga otro *oficio*, que no necesitarán para mantenerse, y liberadas de las asfixiantes necesidades económicas.

Arthur M. Schlesinger Jr., en *The Vital Center* (1949), utilizó un lenguaje plural para describir la crisis de la identidad masculina en la sociedad norteamericana de mediados del siglo XX. Alejado de los argumentos polarizados típicos del inicio de la Guerra Fría, propuso que la ansiedad de la época se había originado en el estado posindustrial, dominado por burócratas corporativos, gubernamentales y académicos que dirigen la vida estadounidense. Argumentaba que la crisis, como suele pasar en todas las civilizaciones, era interna. Así, en palabras de Schlesinger, el conservadurismo estaba dominado por una plutocracia aterrorizada por el cambio, carente de confianza y resolución, que generaba una política fundada en la cobardía de la clase media y basada en la «paz en nuestro tiempo» (1949: 14), siempre cediendo ante las amenazas de violencia. Sirvan como ejemplo no solo las políticas de Gran Bretaña y Francia ante los avances iniciales de Hitler, sino también las estadounidenses. Sin embargo, los progresistas de izquierda eran aún más peligrosos, pues tampoco estaban preparados para Hitler. «¿Por qué el progresismo no estaba preparado para Hitler?» (Schlesinger, 1949: 39). Porque, como hijo del racionalismo del s. XVIII y del Romanticismo de medianos del s. XIX, «el progresismo estaba comprometido con un optimismo injustificado sobre el hombre» (Schlesinger, 1949: 40). La corrupción del poder no se encontraba en sus cálculos, que eran demasiados optimistas, y los progresistas tenían una concepción suave y superficial de la naturaleza humana, así como de la política. Dichas concepciones resultaron totalmente inadecuadas. Por un lado, Schlesinger nos muestra que el conservadurismo estadounidense, que comenzó en un plano alto, fue finalmente castrado y capturado por el líder empresarial permanente (Thompson, 1950). Además, los capitalistas carecen de habilidad y voluntad para gobernar, originando un proceso de suicidio capitalista que se fundamenta en la *impersonalización* de la propiedad y de la organización empresarial (Thompson, 1950). Por otro lado, el progresista basa su filosofía en una creencia sentimental en el progreso, en una concepción suave y superficial de la naturaleza humana: el hombre puede ser reformado únicamente con argumentos y lógica, con el fetichismo económico (Thompson, 1950). Schlesinger propuso que la síntesis de los liberales de la Guerra Fría y los capitalistas

corporativos construyó en EE. UU. una coalición de moderados que conforma, todavía hoy, una alianza bipartidista de centro.

Estos aspectos político-sociales están estrechamente unidos a la idea de la masculinidad imperante en la época. Así, Schlesinger argumentó algo totalmente nuevo: que los conservadores encarnaban una potencia masculina gastada, mientras que los liberales representaban «una fascinación femenina por el poder rudo y musculoso del proletariado» (1949: 46), unos y otros con un miedo enorme a la responsabilidad. Entonces llegó J. F. Kennedy, no solo la encarnación del liberal viril que Schlesinger había imaginado años antes, sino que representaba el antídoto necesario para la crisis de masculinidad de la nación (Cuordileone, 2000), mediante discursos de «coraje, no complacencia, es nuestra necesidad hoy, liderazgo, no ventas» (Kennedy, 1960).

Al analizar las tesis de Schlesinger, se ha remarcado que «el texto ofrece un notable estudio de caso de la forma en que las imágenes eróticas y los dualismos de género pueden estructurar una narrativa histórica [...]. El género organiza *The Vital Center*» (Cuordileone, 2000: 519). También se ha evidenciado que dentro del papel que jugaron la autoimagen individual y la reputación institucional en el proceso de formulación de políticas, el culto a la dureza y la virilidad no debe subestimarse (Cuordileone, 2000). Incluso se ha relacionado este culto a la virilidad con eventos históricos tan importantes como la invasión de Bahía de Cochinos o la Guerra de Vietnam (Barnet, 1972; Halberstam, 1972; Dean, 1998; Cuordileone, 2000). Además, debemos formular una de las preguntas clave: «Si nuevas organizaciones económicas de poder incomparable convocan a un gobierno de nuevo poder para regularlas, ¿cómo evitar que las organizaciones económicas dominen al gobierno?» (Thompson, 1950: 146).

Seconds escenifica de una forma magistral el ambiente político, social y sobre todo moral de medianos del siglo XX. El trasfondo social de la masculinidad es, sencillamente, abrumador. Tal como ya se ha expuesto en investigaciones anteriores, *Seconds* internaliza los dualismos de género que estructuran el lenguaje de la política estadounidense de posguerra (Michaud, 2005). Así, el personaje de Arthur es un empleado de banca, hombre profesional, símbolo de la masculinidad complaciente en una era de capitalismo de consumo desenfrenado (Michaud, 2005). Estos hombres liberales de mediana edad, maridos, padres, trabajadores responsables, adolecen de una masculinidad desgastada y son muy receptivos a la idea del *renacimiento*. David Ely utiliza las metáforas del útero, de la niñez y otras que

expresan la idea del renacimiento —al fin— de forma repetida en *Seconds*, ya que, desde que Arthur es seducido por la empresa secreta para *renacer*, desde ese instante, Arthur desea renacer: ya no hay vuelta atrás. En una primera llamada de Charley, Arthur ya sintió que «estaba terriblemente enternecido. Creo que incluso lloré» (Ely, 1982: 18). Esas llamadas son una onda de interferencia que se propaga por el subconsciente de Arthur certificándole que ha de cambiar de vida, que lo desea. Una vez que entra físicamente en las instalaciones de la empresa (referida en todo momento como «Compañía»), su director aumenta la amplitud de estas ondas al interrogarle sobre su «vida de cada día», ante lo que Arthur/Wilson únicamente suelta lo que su subconsciente le deja —«¿Me pregunta si me gustaba mi vida? [...] Supongo que era una vida confortable. No tenía que pensar mucho» (Ely, 1982: 18)— y habla a sí mismo *en pasado*. Poco después, una empleada le comunica que al día siguiente irá a la Sala de Partos —«así es como lo denominamos, Sala de Partos. ¿Usted está renaciendo, verdad?» (Ely, 1982: 32)— y, bajo los efectos de las drogas suministradas por la Compañía, esta misma empleada le desnuda: «En la condición somnolienta en que se encontraba, fue transportado a las épocas de niñez, y se imaginó que era una niño pequeño, al que cambiaban los pañales» (Ely, 1982: 34). Pero la empleada va más allá y «los dos cuerpos se unieron armoniosamente» (Ely, 1982: 35). La metamorfosis, en tan solo cuatro páginas, mujer-esposa-madre-amante de la empleada, desde el punto de vista de los sentimientos semiconscientes de Arthur/Wilson, es admirable, sobre todo porque se le presenta al lector una última metamorfosis: la de prostituta.

Se ha evidenciado el papel particular que tienen los trabajadores de la Compañía para vender el concepto de renacimiento y su relación con un sistema endémico de manipulación más allá del nivel de nuestra conciencia (Michaud, 2005). Es un sistema utilizado por los denominados «persuasores ocultos» (Packard, 1957), de los cuales, sin duda, Ely debía ser un buen conocedor. Así, Packard afirma que «Se están haciendo esfuerzos a gran escala para canalizar nuestros hábitos irreflexivos, nuestras decisiones de compra [...] mediante el uso de conocimientos extraídos de la psiquiatría y las ciencias sociales» (Packard, 1957: 11) y que estos persuasores ocultos hablan el lenguaje del «manipulador en profundidad».

Una vez que han fallado el producto o los servicios que la Compañía ofrece (como veremos), se vuelve a la idea de la ausencia de responsabilidad: la empresa vende, pero carga la responsabilidad al cliente. Esta es otra novedosa idea que nació poco antes de *Seconds* (y que Ely también debía conocer a la perfección): la obsolescencia

programada. Este término fue popularizado por el diseñador industrial Brooks Stevens en 1954, y con él se refirió al proceso por el que se «inculca en el comprador el deseo de poseer algo un poco más nuevo, un poco mejor, un poco antes de lo necesario» (Adamson, 2003: 129), algo en lo que Stevens no veía nada de malo (Chapman, 2013). Posteriormente, se ha definido como «*death dating*» (Chapman, 2013: 370), es decir, como el diseño de los productos con fecha de caducidad preestablecida, y con ello al objeto, principalmente, de que sean poco duraderos, lo que proporciona a la economía únicamente ventajas y traslada a los consumidores (y al medio ambiente) los inconvenientes. Algunos autores ya han alertado de que dicho diseño provoca una dualidad en el consumidor: una obsolescencia funcional y otra psicológica, la cual provoca una manipulación deliberada y centrada únicamente en las ganancias provenientes del gasto del consumidor, a través del fomento de comportamientos de compra derrochadores (Chapman, 2013; Packard, 1961).

Este es un aspecto realmente importante de *Seconds* que ha pasado desapercibido. En un estudio de la filmografía de John Frankenheimer se ha indicado que *Seconds* (el filme) subraya la vulnerabilidad del ciudadano ante una industria cultural que cultiva el descontento para acelerar el ritmo del consumismo (Cornea, 2011). También se ha descrito que Arthur/Wilson no entiende que debe adoptar la mentalidad consumista para que su vida como renacido resulte satisfactoria (Easton, 2012), y que su destino implica una inversión de roles que ahora lo coloca en la posición del cliente impotente (Easton, 2012), cuando en su *otra vida* era él, como empleado de banca, quien podía denegar préstamos a los clientes. Un matiz que John Frankenheimer enfatizó al incluir una escena inicial en su filme que no aparece en la novela: Arthur está en la entidad bancaria dictando a su secretaria la denegación de un préstamo, sin estar el cliente siquiera presente, sin que este pueda ejercer ningún derecho, si es que lo tiene. Además, el traspaso de la responsabilidad al consumidor origina un mecanismo de sacrificio que permite a la Compañía reclamar un sentido de identidad moral a pesar de comercializar un producto que es peligroso y posiblemente fatal para cualquier persona (Easton, 2012). Además, como se ha indicado en otros textos, la Compañía parece depender del fracaso y la insatisfacción de sus clientes para proporcionar nuevos clientes (Easton, 2012), puesto que —como le ocurre a su amigo Charley— a sus clientes (productos) fracasados se les pide que, antes de ser sacrificados físicamente yendo al departamento de Procuración de Cadáveres para ser el cuerpo de otro cliente cuya muerte haya que simular, piensen en algún conocido a quien llamar y

convencer para que este se transforme en un nuevo cliente de la Compañía.

Pero hay claros indicios de que la Compañía no solamente depende de su propio fracaso, sino que es un ejemplo claro de la obsolescencia programada como base económica principal, incluso adoptando al ser humano como producto. Este argumento se evidencia en el episodio de la novela en el que el abogado de la Compañía (Rudy) le explica a Arthur los tres tipos de muertes simuladas que puede comprar, mencionando que la de primera clase (por causas naturales, «sencillas», para que los familiares puedan encontrar un cadáver y que, además, no esté desfigurado) cuesta treinta mil dólares. No se menciona el precio total del *renacimiento*, pero basta con plantearse qué cifra se necesitaría para simular una muerte con el cadáver de otra persona (aplicando al fallecido una cirugía de la hemorragia cerebral, como en el caso del libro) y pagar los otros servicios necesarios para completar el proceso: realizar al cliente una cirugía estética de transformación, entregarle una casa en la playa de California con un sirviente interno, falsificación de títulos de su nuevo oficio, arreglo de los aspectos del seguro de su muerte (cuyos beneficios deben cobrar sus familiares o beneficiarios, no la Compañía), viajes, una total manutención durante el resto de su vida, etc. Es lógico pensar que no se le podría cobrar a un empleado de banca, fuese cual fuese su nivel profesional, la suma de dinero que cubriera todo esto y dejara, además, un beneficio a la Compañía. Ello únicamente sería viable si fuera un servicio enfocado a clientes muy ricos o a empresarios con un poder adquisitivo enorme y no a trabajadores por cuenta ajena. Se menciona que algunos clientes «lo consiguen», se adaptan a la nueva vida. De hecho, lo que también se desprende de la novela es que en California los clientes viven en una comunidad relativamente aislada y muchos de ellos llevan años con una nueva identidad sin problemas aparentes y sin impulsos de querer volver a su antigua vida o de contactar con sus exfamiliares. Pero —siguiendo la lógica económica antes expuesta— este no puede ser el balance general de la mayoría de los clientes, hecho que también se deduce del discurso final del director de la Compañía, en el que se refiere a los fracasos que ha tenido:

Al principio no les prestaba demasiada atención, ya que estaba absorbido con la cosa administrativa [...] los fracasos cada vez iban aumentando y, al fin, tuve que admitir que había basado mis sueños en una idea falsa y que me basaba también en un engaño [...] Y, respecto a esta idea falsa y este engaño, era sencillamente eso: que mi negocio parecía atraer a los clientes que precisamente no quería.

Todavía más, muchas veces me he preguntado si realmente he llegado a atraer otros clientes que no aquellos que no quería (Ely, 1982: 117).

Asimismo, el director se lamenta de que, cuando llegó a la conclusión de seguir con un negocio un poco «deshonesto», ya «había construido toda una organización. Centenares de personas trabajaban para mí [...] yo ya no era el único en tener toda la autoridad, porque esto es una empresa moderna [...] con su Consejo de Directores, Socios, etc.» (Ely, 1982: 118).

Aunque se ha argumentado que la propia concepción de la juventud de la Compañía es defectuosa (Easton, 2012), lo que es efectivamente cierto, si la obsolescencia programada es el motor de la historia, la realidad de la sinopsis del libro resulta mucho más siniestra, ya que la Compañía sabe perfectamente de antemano que la juventud que ofrece es defectuosa —lo es de forma premeditada— y que no es más que otra pequeña pieza defectuosa que colocar a los clientes/productos para hacerlos fracasar, para convertirlos en obsoletos. Por tanto, las personas no son defectuosas antes de ser clientes de la Compañía (como argumenta su director), sino que es la propia Compañía quien provoca su fracaso —y a cuantos más, mejor—. Todo el discurso final del director de la Compañía huele a falsas lamentaciones, como si el máximo responsable de una gran multinacional de hoy se apenara de que su compañía fuera enorme y no hubiese deseado que creciera tanto ni captar a tantos clientes. En realidad, aunque cabe hacer la lectura del arrepentimiento, hay que situar el discurso en el contexto de la gran obra que consiguió crear David Ely, donde todo gira en torno al engaño y al autoengaño. De este modo, en primer lugar, se crea una sociedad dentro de otra a base del engaño que va en dirección Compañía-empleados-cliente. En segundo lugar, existen otros núcleos de autoengaño centrados tanto en la propia dirección de la Compañía, provocando el fracaso de sus propios productos, como en el cliente. Esto provoca que el usuario solo tenga dos opciones: o bien acepta el engaño —en el caso de que esté satisfecho—, o se niega a creerlo —en el caso de Arthur. Y es dentro de estas estratagemas de engaño y de autoengaño, donde el director de la Compañía se encuentra verdaderamente cómodo porque, tal como se desprende de su discurso final, hubiera podido abandonarlas en cualquier momento (dimitiendo), ya que hay un «Consejo de Directores, Socios, etc.».

3. *SECONDS*: ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE JOHN FRANKENHEIMER

Plan diabólico (nos referiremos a ella con su título original, *Seconds*, 1966) forma parte, junto con *El mensajero del miedo* (*The Manchurian Candidate*, 1962) y *Siete días de mayo* (*Seven Days in May*, 1964), de la trilogía de la paranoia de John Frankenheimer (Pratt, 2011). Este director no solo captó intensamente la esencia de la novela de Ely, sino que trasladó al cine sus sensaciones, tanto en la forma argumental como técnica, optando, como veremos, por una filmación no ausente de riesgos.

Una de las claves visuales del filme partió de la decisión de incluir al veterano director de fotografía James Wong Howe, de 67 años, quien se desenvolvía de forma excelente en multitud de formatos cinematográficos, desde el blanco y negro con escenas en gran angular (*Hud*, Martin Ritt, 1963) hasta el color fotografiado en VistaVision (*The Rose Tattoo*, Daniel Mann, 1955). Además, se incorporó al director de arte Ted Haworth, capaz de crear decorados que se distorsionasen en perspectiva y poderlos filmar así con lentes estándar (LoBrutto, 1997). Cabe recordar la escena en la que Arthur, drogado, es seducido por una empleada de la Compañía, la cual tiene relaciones sexuales con él sin su consentimiento (ver punto 2, párrafo 5). Esta secuencia contiene una puesta en escena psicodélica que está en consonancia con el estado del personaje, lo que crea un efecto perturbador: las paredes de la habitación se inclinan en ángulos extremos para crear una falsa sensación de perspectiva, con un suelo ondulante de tablero de ajedrez en blanco y negro.

La psicodélica sensación de pesadilla kafkiana de la novela se consigue trasladar a la película gracias, en gran medida, a la puesta en escena. Otro avance distópico que se ha hecho realidad a día de hoy es la filmación del personaje desde un punto de vista subjetivo (y mientras se mueve) con una cámara fijada a su cuerpo, a la vez que objetivo (pues él mismo aparece), algo totalmente inusual en 1966. De hecho, esta idea marcó la creación de la *SnorriCam* (también conocida como *chestcam* o *bodycam*), utilizada por primera vez en *Pi* (1998), de Darren Aronofsky. Aunque su concepto se había usado antes en una escena de *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960), en que el detective Milton Arbogast (Martin Balsam) cae por las escaleras (filmada mediante una superposición que da ese efecto), fue en *Seconds* cuando la técnica fue usada físicamente, con una cámara adosada al cuerpo de los actores, y de una forma más amplia (Rebello, 1990; Swinney, 2015; Snorri, 2021). Lo más importante de esta idea es que nos recuerda de forma sorprendente a los vídeos actuales grabados con teléfonos móviles a

modo de *selfie* y al hecho que este concepto aparecido reiteradamente en *Seconds* se haya generalizado mundialmente. El tándem Frankenheimer-Howe se adelantó a la realidad, en su forma técnica, mediante la ficción, del mismo modo (como veremos) que David Ely se adelantó en el contenido. Hay que añadir la utilización de grandes angulares extremos, de 18 mm y de 9,8 mm, fijados en los lugares más insólitos imaginables: en camillas de hospital mientras trasportan al actor Rock Hudson tumbado, en sillas con ruedas para poder desplazarlas, escondidas en cubos de basura o dentro de maletas mientras son llevadas por los operadores de cámara. Es muy probable que Frankenheimer estuviese influido por trabajos recientes en el momento de la filmación, tales como *Soy Cuba* (*Ja Kuba*, Mijaíl Kalatózov, 1964) –cuyo director de fotografía, Serguéi Urusevski, afirmó en 1965 que «la posibilidad de esta lente [de 9,8 mm] todavía me asombra» (Turner, 2019)–, así como por el *cinema vérité* y sus características tomas con cámara en mano, sumamente frecuentes en *Seconds*. Influencias del *cinema vérité* ya pudieron verse en su film *El mensajero del miedo* (1962), con escenas durante la convención política culminante –con una iluminación de contrastes marcados y carteles ondeando que recuerdan al documental *Primary* (Robert Drew, 1960)–, así como en las escenas de las audiencias del senado que parecen copiar el aspecto de las retransmisiones televisivas de la audiencia del senado dirigida por el senador Joseph McCarthy en 1954 contra oficiales del ejército por presunta actividad comunista (Bowie, 2006).

Frankenheimer y su equipo tampoco se quedaron atrás en la parte argumental. Aunque hay secuencias de la novela que no aparecen en el filme (aparte de algunas que se rodaron pero se eliminaron en el montaje final, como la visita de Arthur/Wilson a la casa de su hija, escena que se ha perdido y de la que, parece ser, solo se conserva un fotograma [Lewis, 2013]), se incluyeron otras (con gran acierto) no existentes en la novela, o modificadas respecto a cómo se presentan en esta, además de nuevos personajes. Así, ya al principio, durante el reclutamiento de la Compañía, Arthur/Wilson es derivado desde una sastrería-tintorería a un almacén «con cajas llenas de polvo, amontonadas de cualquier forma» (Ely, 1982: 7), mientras que, en la película, el almacén es una planta empaquetadora de carne, con hileras interminables de animales colgados y abiertos en canal –lo que subraya en el subconsciente del espectador lo que le espera al protagonista, la realidad de la obsolescencia programada–. Como espectador, la amplificación de este efecto en el filme toma unas dimensiones que

únicamente se reconocen analizándolo a su término, a modo de bucle sensorial.

Otro cambio notable lo encontramos en la llegada (en la novela) del protagonista a la comunidad de California, donde su sirviente (John, interpretado en el film por Wesley Addy) se toma la libertad de contratar a una modelo (Sarah Jane, personaje que no figura en el film) que «no parecía tener más edad que una chica de escuela» (Ely, 1982: 52) y que inmediatamente empieza a quitarse la ropa, lo que acaba en un intento de «perversión de una menor de edad» (Ely, 1982: 54) pero a la inversa, pues es Sarah Jean la agresora. Es otra prostituta al servicio de la Compañía (recordemos la escena de las relaciones sexuales no consentidas de un Arthur/Wilson drogado con otra empleada). En tan solo dos páginas después, el protagonista se encuentra en la playa a una mujer de mediana edad que «sonreía con aire de complicidad sexual» (Ely, 1982: 58) y que, tras una corta conversación, le dice que vive en una casita tan pequeña y tan sencilla... , pero que tiene una cama. En estos momentos, el Arthur/Wilson con reminiscencias del empleado de banca se siente traicionado: «¿Qué derecho tenía la Compañía a fabricarle una fachada que desdecía completamente su naturaleza interior?» (Ely, 1982: 58).

En el filme, esta persecución kafkiana sobre alguien que no desea practicar el consumismo corporal se transforma en algo muy interesante. No aparece Sarah Jane, y la mujer de la playa se convierte en Nora, por la que se siente atraído y quien resulta ser otra empleada de la Compañía, una chica *de compañía*. En el film, Arthur/Wilson sí cae en la tentación porque cree que ella es un espíritu libre, en todos los sentidos. Ella le invita a un festival con supuestos amigos, que resulta ser una fiesta báquica. Como se ha indicado en un interesantísimo estudio (Easton, 2012), este ritual báquico es uno de los puntos de contacto de la película con el mundo clásico grecorromano, a modo de experiencia bautismal de Arthur para renacer en Wilson, quien se llama Antiochus tanto en la novela como en la película, otro punto de unión grecorromano. Para el público estadounidense de medianos del siglo XX, el Antíoco más conocido probablemente sería Antíoco IV Epífanes, el villano bíblico del Libro de los Macabeos, donde se presenta a este monarca helenístico como una amenaza a la identidad judía, conectándolo con la introducción del gimnasio y la supresión de la circuncisión, hecho que es aprovechado por algunos varones judíos para disfrazar sus circuncisiones y participar en la cultura del gimnasio para obtener ventajas en los círculos helenísticos (Gruen, 2005; Easton, 2012). Según este punto de vista, la cultura helénica, bajo Antíoco IV, amenazó a la cultura judía, no solo

directamente como es conocido históricamente, sino también indirectamente al incitar a los hombres a alterar la apariencia de sus cuerpos. Se ha planteado que Arthur puede asociarse con un individuo no griego que se siente seducido por el atractivo de una nueva identidad helénica (la de Wilson), que le daría acceso a una nueva vida de privilegios y oportunidades (Easton, 2012).

Además, continúan los vínculos con la cultura grecorromana: en la fiesta se consagra ritualmente a Arthur/Wilson al dios Baco. De esta manera, aparece una estatua —en dos planos—, posiblemente identificada con Dionisio (deidad griega a quien originariamente se dedicaba el ritual, asimilada posteriormente en el mundo romano con Baco) y se desnudan todos los personajes, quienes entran en una tina enorme llena de uva. Luego, desnudan a un Arthur todavía molesto, el cual sale de ella sin sus inhibiciones (Easton, 2012). Además, Nora se llama Marcus de apellido, lo que continua la cadena de motivos clásicos de la película (Easton, 2012). Este énfasis filmico en el mundo grecorromano brinda posibilidades infinitas al espectador para una interpretación en clave de tragedia griega. Curiosamente, el código Hays, vigente entonces en EE. UU., hizo que la secuencia del festival se acortara y que algunas escenas fueran eliminadas. En palabras de Frankenheimer: «El resultado fue que parecía una orgía [...] y no lo filmé de esa manera» (Champlin, 1995: 94). Ironías del momento: la edición original era mucho más inocente que la censurada. Dicha edición fue incluida por primera vez en 1997 en LaserDisc y más recientemente ha sido restaurada para su edición en Blu-ray y DVD.

Hay otra divergencia importante entre el filme y la novela: el final. La novela presenta un Arthur/Wilson «divorciado de su propio cuerpo» que se limita a «encogerse de hombros» (Ely, 1982: 118) ante el discurso de autojustificación del director de la Compañía. Ya no queda casi nada de Arthur: es una sombra en el cuerpo de Wilson. Su ocaso llega, línea a línea, a través de diálogos donde nadie contesta a lo que se le pregunta. Primero, con su amigo Charley, quien se preocupa más por su colección de sellos que por Arthur/Wilson: otro fracaso de la Compañía. Después, con el doctor Redfield, a quien solamente le interesa que el protagonista capte otro potencial cliente para la Compañía de entre sus conocidos o amigos. También con un técnico que le realiza un examen médico final, así como con el doctor Morris (un sacerdote), quien le dice: «nuestro tiempo es solo una sombra que pasa y se va» (Ely, 1982: 115). Es un final hilarante, como si Winston (1984) entrara en la Habitación 101 y se encontrara con unos torturadores que no le infligieran daño físico, sino que lo condujeran a un viaje kafkiano por los pasillos de su propia alma castigada. El

personaje orwelliano en un mundo kafkiano. El efecto es tan penetrante como actual: huele a consumismo y miseria. Arthur/Wilson acepta finalmente su destino en su mensaje final: «NO IMPORTA» (Ely, 1982: 119).

El filme, en cambio, muestra el viaje final de un Arthur/Wilson quien comprende demasiado tarde que no va a renacer otra vez (no va a ser reciclado). Él es trasladado al quirófano, amordazado y atado a una camilla, como si se tratara de un loco peligroso, incluso de un animal rabioso, hacia el sacrificio. En este caso, el sacerdote se limita a acompañarle por los pasillos mientras lee pasajes de la biblia a modo de extremaunción, mientras él se mueve y babea convulsionando al intentar quitarse las ligaduras. A diferencia de lo que ocurre en la novela, Arthur no acepta el final de Wilson y a la inversa. Cuando ya es anestesiado, le aparecen, como un sueño final, las imágenes de él con su hija cuando era pequeña acompañados de su perro correteando por la playa, única reminiscencia de felicidad.

4. TRAS LAS OTRAS HUELLAS DE *SECONDS*

Es posible rastrear las huellas que *Seconds* ha dejado en el catálogo fílmico. Una de ellas es, curiosamente, el título que se le dio al libro en su versión en catalán, *Substituts* (sustitutos). Aunque pueda parecer que este título no es adecuado y llama al equívoco, como se afirma en alguna web de análisis literario (Aguilera, 2015), debemos hacer un voto particular. *Seconds*, 'segundos', puede leerse como un doble mensaje: como unidad de tiempo (tan presente en la historia) y como «aquél que ocupa el número dos en una secuencia o está subordinado», aunque también puede interpretarse como alusivo a una «segunda oportunidad» o incluso a una «segunda persona que tiene la misma fama o rasgos destacados que la primera» (por ejemplo, «*She is often described as a second Marilyn Monroe*») —posiblemente los anglófonos tengan este significado mucho más interiorizado que los hablantes de otros idiomas—. Si elegimos esta vertiente, llegamos a la película *Los sustitutos* (*Surrogates*, Jonathan Mostow, 2009), la cual está basada, en teoría, en la serie de cómics del mismo nombre de Robert Venditti, publicados entre 2005 y 2006, pero que, como ya se ha advertido, presenta una trama casi idéntica al cuento *Alter Ego* (1967). Este cuento, del autor chileno Hugo Correa, está incluido en la colección de narraciones cortas que conforman *Los títeres* (1969), que presentan a «*avatars biomecánicos* como figuras centrales» (Pizarro, 2018). *Alter Ego* reformuló el antiguo motivo del doble: Demetrio, un exitoso comerciante, ha adquirido recientemente un *alter ego*, pero su manejo implica el uso de un «casco introyectador», una suerte de escafandra

con la que el dueño puede interactuar y comunicarse con el mundo a través del títere (Pizarro, 2018). Aunque se desconocen los entresijos de las creaciones de Correa, Venditti y Ely, hay que recordar que *Seconds* (1963) reformuló antes el antiguo motivo del doble, así como del renacimiento, actualizándolo a la sociedad, la técnica y la cultura de medianos del siglo XX. Para ir de aquí a *Avatar* (James Cameron, 2009), solo necesitamos dar un pequeño paso. Cuando se le preguntó a Cameron por la inspiración de su guion, respondió que «son todos los libros de ciencia ficción que leí cuando era niño» (Jensen, 2007). No tardaron en acusarle de muchos plagios o deudas. El público ruso se apresuró a señalar que *Avatar* tiene elementos en común con *The Noon Universe*, de Arkadi y Boris Strugatski: el planeta llamado Pandora, la situación temporal (en el siglo XXII) e incluso el nombre del grupo de humanoides que habitan en Pandora, «the Nave» en el mundo de los hermanos Strugatski, «the Na'vi» en *Avatar* (Harding, 2010; Marquardt, 2010). Cameron siempre ha salido al paso insistiendo en que la idea de *Avatar* es original (Marquardt, 2010). Hay que añadir que su base vertebradora debe mucho más al mundo de *Surrogates* y, retrocediendo, al de *Seconds*, de David Ely.

5. *SECONDS*: DE LA DISTOPÍA A LA REALIDAD

Aunque se ha señalado que David Ely toma prestadas de la obra *Babbitt* (1922), de Harry Sinclair Lewis, las críticas a la clase media o la práctica del autoengrandecimiento como vía hacia el éxito (Easton, 2012), lo cierto es que Thorstein Veblen, en su *The Theory of the Leisure Class* (1899), ya criticó la competencia en la sociedad y la cultura del consumidor de finales del s. XIX (Ames, 1948). Así, podríamos seguir retrocediendo en el tiempo y hallar continuas fuentes escritas. Idéntica circunstancia encontramos, en lo referido a la creación/destrucción, a la dualidad y a la identidad fracturada, en el término *doppelgänger* de la narrativa romántica (acuñado por el escritor alemán Jean Paul en 1796) que dominó gran parte del siglo XIX. Si continuamos viajando hacia atrás, nos encontramos con el mito de Frankenstein, con el Fausto de Marlowe, con la mitología judeocristiana medieval, con el Prometeo griego, con las mitologías acadia y babilónica, con el Enki sumerio... y así hasta los albores de la humanidad.

Pero lo que hace de *Seconds* una obra innovadora es que fue capaz de trasladar esta clásica temática que impregna nuestro folklore a la mentalidad moderna de posguerra, actualizándola y refrescándola. Todavía más impactante: fue capaz de construir una distopía que, como veremos, no solo es posible, sino que se ha hecho realidad. Así, a diferencia de Philip K. Dick (con obras llenas de robots, alienígenas

o seres sobrenaturales), David Ely se adentró como pocos en la consciencia del ciudadano de clase media y en su vertiginoso descenso a los infiernos, auspiciado por la alianza político-económica bipartidista, instalada ya no solamente en EE. UU., sino en la mayoría de Occidente.

Cabe destacar la flagrante ausencia de *Seconds* en la lista de distopías que aparecen continuamente, incluso en medios especializados. Ironías del destino: estas descuidadas ausencias hacen justicia a la novela, ya no es una distopía. Lo descubrimos analizando (otra vez) la base política y económica de mediados del siglo XX. ¿Puede existir una necesidad de cambiar físicamente a las personas (sin alterar su psique), de aislarlas de sus lugares de origen, de sus personas queridas? ¿Puede desaparecer alguien literalmente sin que se den cuenta en su trabajo ni en sus relaciones sociales estables? ¿Puede existir o existe una empresa que realice tales servicios? La respuesta es sí: muchos gobiernos de países actuales se asemejan a la Compañía descrita en *Seconds*. Es decir, las posibilidades que ofrecen son inusitadas y, por extraño que pueda parecer, perfectamente legales.

En 1963, Joseph Valachi, miembro de la mafia italoamericana, rompió el *omertà*, o código de silencio, al testificar sobre la estructura interna de la mafia y de la delincuencia organizada ante una comisión del Congreso de EE. UU. Fue la primera persona en EE. UU. a la que se ofreció protección por prestar testimonio antes de que se estableciera un programa oficial de protección de testigos (ONU, 2008). En 1970 se aprobó la ley RICO (*Racketeer Influenced and Corrupt Organizations Act*), una normativa federal que garantiza la seguridad física de los testigos que se hallen en situación de riesgo, que fue reformada y ampliada en 1984. En su articulado, se establece que, para que un testigo pueda acogerse al programa, debe cumplir unas condiciones relativas a su perfil psicológico y a su capacidad de respetar las normas y restricciones impuestas por el programa (ONU, 2008). Desde entonces, programas parecidos se han implantado en muchos otros países, desde Australia hasta Sudáfrica, así como la protección de testigos en los tribunales penales internacionales. Asimismo, la Oficina de las Naciones Unidas (ONU) contra la droga y el delito aprobó un manual de buenas prácticas para la protección de los testigos en 2008. En este programa, encontramos un capítulo dedicado a la reubicación y cambio de identidad donde se establece que

el cambio de identidad consiste en la creación de un nuevo perfil personal [...] ocultando su identidad original mediante la emisión de documentos personales con un nombre nuevo, reasentándolo en una zona nueva y creando un pasado sustitutivo (2008: 86).

Hallamos afirmaciones sorprendentes: «El principio fundamental es que el programa de protección de testigos no debe resultar beneficioso ni perjudicial para el testigo» (2008: 86). Las características personales que son alteradas varían según los países: los hay donde las autoridades no reinventan completamente la vida del testigo, sino que se limitan a cambiar únicamente lo que es «necesario», y los hay donde se cambian elementos «adicionales» (2008: 86). Y, a este respecto, se deben adoptar varias medidas para resolver problemas prácticos como, por ejemplo, dejar un número de apartado de correos, a modo de dirección de correspondencia, perteneciente a la «dependencia de protección» (es decir, a la «Compañía»). Además, la dependencia también puede solicitar que se prohíba la publicación de fotografías antiguas del testigo, y, a pesar de los avances en la identificación biométrica, y dado que las características físicas ordinarias son las más utilizadas para identificar a las personas, la ley de algunos países permite recurrir a la cirugía plástica como «modo de dar una nueva identidad al testigo alterando sus rasgos faciales» (2008: 86). El número y tipo de documentos nuevos que se entregan a los testigos incluye desde el pasaporte hasta los títulos profesionales o de oficio y títulos académicos. Se indica también que puede no ser aconsejable que los testigos conserven determinados elementos en sus antecedentes personales, como su experiencia laboral o sus estudios, ya que otros podrían rastrearlos con facilidad (2008: 87), y que es infrecuente que las personas que se acogen al programa deban recibir una capacitación nueva o incluso que se empleen como trabajadores no cualificados. En el contexto sociocultural, «si se ubica a un testigo protegido en una comunidad nueva, la identidad asumida debe poder resistir el escrutinio» (2008: 88). Así, es fundamental comprender la existencia de lazos familiares fuertes en una sociedad, de forma que, en sociedades cerradas, «las personas de fuera llaman la atención, lo que dificulta la integración» (2008: 88). Y en lo referido al hogar,

los participantes reciben alojamiento en zonas seguras con protección personal durante períodos que oscilan entre unas pocas semanas y varios meses, después de los cuales se les traslada de nuevo. Obviamente, esas prácticas exigen muchos recursos y repercuten gravemente sobre la condición psicológica del testigo. La reubicación en el extranjero puede ser la única opción disponible a largo plazo (2008: 89).

Leyendo estos puntos del programa (ya internacional), no podemos dejar de pensar en la fecha del primer caso de un testigo protegido, 1963, el mismo año en el que se publicó *Seconds*. Plantearse si David Ely se inspiró en el caso para desarrollar una nueva –por aquel entonces– distopía o, más insólito todavía, si partió de cero y creó esta distopía, que se ha ido haciendo realidad casi punto por punto –hasta el extremo de que *Seconds* parece, pasados cincuenta años, casi una sátira del programa– resulta obligado para todo analista. Incluso cabe plantearse si algún legislador de EE. UU. conocía la novela *Seconds* y hasta qué punto pudiera haber inspirado ciertos aspectos del programa de protección de testigos². Las lecturas son infinitas y el tema da para preguntas todavía más inquietantes: si una persona que vive en los EE. UU. de hoy retrocediera a 1963 y escribiera un libro en cuyo argumento situara el futuro del programa de protección de testigos, ¿sería muy diferente a *Seconds*?

Y es que, hasta donde tenemos conocimiento, *Seconds* se ha convertido en el primer caso de distopía convertida en realidad, quizás no en todos sus detalles, pero sí en el trasfondo, en las posibilidades y en los medios, además de en los factores psicológicos que afectan (nos afectan) al ciudadano actual. No son meros aspectos aislados los que coinciden hoy en día con lo real –aspectos que sí han predicho incontables ficciones literarias (bastaría con recordar a Jules Verne, por ejemplo)–, sino la posibilidad de que un sistema político-económico basado en la obsolescencia programada, con todas sus graves consecuencias (como los delitos), pueda alterar, literalmente, a las personas en pro de su protección, su mejora o su reciclaje.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ADAMSON, Glenn (2003), *Industrial Strength Design: How Brooks Stevens Shaped Your World*, Cambridge, Milwaukee Art Museum Press.
- AGUILERA, Christian (2015), «Substituts/Seconds (1963) de David Ely. Una novela de culto bajo una doble identidad», *El mundo de Haldane*, s. pág. [En línea: <http://elmundohaldane.blogspot.com/2015/03/substituts-seconds-1963-de-david-ely.html>. Fecha de consulta: 11/05/2021].

² En un intento de encontrar alguna respuesta a estas cuestiones, me he dirigido recientemente al autor David Ely a través de su agente literaria en EE.UU., quien me ha manifestado su fallecimiento, como indico en nota 1.

- AMES, Russell (1948), «Sinclair Lewis Again», en H. Bloom (ed.), *George F. Babbitt* (2004), Broomall, Chelsea House Publishers, págs. 3-6.
- BARNET, Richard (1972), *Roots of War: The Men and Institutions behind U.S. Foreign Policy*, New York, Atheneum Publishers.
- BOWIE, Stephen (2006), «Frankenheimer, John», *Sense of Cinema*, s. pág. [En línea: <https://www.sensesofcinema.com/2006/great-directors/frankenheimer/>. Fecha de consulta: 10/05/2021].
- CHAPMAN, Jonathan (2013), «Emotionally Sustaining Design», en S. Walker y J. Giard (eds.), *The Handbook of Design for Sustainability*, London, Bloomsbury Academic, págs. 363-374.
- CHAMPLIN, Charles (1995), *John Frankenheimer: A Conversation With Charles Champlin*, Bristol, Riverwood Press.
- CORNEA, Christine (2011), «Frankenheimer and the Science Fiction/Horror Film», en M. Pomerance y R. Barton Palmer (eds.), *A Little Solitaire: John Frankenheimer and American Film*, New York, Rutgers University Press, págs. 229-243.
- CUORDILEONE, Kyle A. (2000), «“Politics in an Age of Anxiety”: Cold War Political Culture and the Crisis in American Masculinity, 1949-1960», *The Journal of American History*, 87/2, págs. 515-545.
- DEAN, Robert D. (1998), «Masculinity as Ideology: John F. Kennedy and the Domestic Politics of Foreign Policy», *Diplomatic History*, 22/1, págs. 29-62.
- EASTON, Sean (2012), «The Old Vines Are Buried Deep: Classical Motifs in John Frankenheimer's *Seconds*», *Illinois Classical Studies*, 37, págs. 199-216. [En línea: <https://doi.org/10.5406/illiclasstud.37.0199>. Fecha de consulta: 29/11/2020].
- ELY, David (1982), *Substituts*, ed. de M. de Pedrolo, Barcelona, Edicions 62.
- GRUEN, Erich (2005), «Jews and Greeks», en A. Erskine (ed.), *A Companion to the Hellenistic World*, Oxford, Blackwell, págs. 264-79.
- HALBERSTAM, David (1972), *The Best and the Brightest*, New York City, Barrie & Jenkins.
- HARDING, Luke (2010), «James Cameron rejects claims Avatar epic borrows from Russians' sci-fi novels», *The Guardian*, s. pág. [En línea: <https://www.theguardian.com/film/2010/jan/13/james-cameron-avatar-plagiarism-claim>. Fecha de consulta: 08/12/2020].

- JENSEN, Jeff (2007), «James Cameron talks “Avatar”», *Entertainment Weekly*, s. pág. [En línea: <https://ew.com/article/2007/01/15/james-cameron-talks-avatar>. Fecha de consulta: 08/12/2020].
- KENNEDY, John Fitzgerald (1960), «Address of Senator John F. Kennedy Accepting the Democratic Party Nomination for the Presidency of the United States, Los Angeles, July 15, 1960», en *John F. Kennedy Library and Museum* [En línea: <https://www.jfklibrary.org/asset-viewer/archives/TNC/TNC-191-E5-EX/TNC-191-E5-EX>. Fecha de consulta: 08/11/2020].
- LEWIS, Edward (2013), *A Second Look with Evans Frankenheimer and Salome Jens*, en J. Frankenheimer (dir.), *Seconds* [DVD], New York City, Criterion Collection.
- LOBRUTTO, Vincent (1997), «The Surreal Images in *Seconds*». *American Cinematographer*, 78/11, s. pág. [En línea: <https://theasc.com/magazine/nov97/seconds/>. Fecha de consulta: 10/11/2020]
- MARQUARDT, Alexander (2010), «Did Avatar Borrow from Soviet Sci-Fi Novels?», *ABC News*, s. pág. [En línea: <https://abcnews.go.com/Entertainment/avatars-james-cameron-borrow-soviet-sci-fi-novels/story?id=9561339>. Fecha de consulta: 08/12/2020].
- MICHAUD, Marilyn (2005), «The Double as Failed Masculinity in David Ely's *Seconds*», *eSharp*, 6/1 (Autumn), págs. 1-18 [En línea: https://www.gla.ac.uk/media/Media_41179_smxx.pdf. Fecha de consulta: 28/11/2020].
- ONU (2008), *Manual de buenas prácticas en las actuaciones penales que guarden relación con la delincuencia organizada*, Nueva York, Naciones Unidas [En línea: <http://www.unodc.org/documents/organized-crime/V0852046%20WP%20Good%20Practices%20%28S%29.pdf>. Fecha de consulta 12/12/2020].
- PACKARD, Vance (1957), *The Hidden Persuaders*, London, Penguin.
- PACKARD, Vance (1961), *The Waste Makers*, London, Longmans / Green and Co, Ltd.
- PIZARRO, Francisco (2018), «Ciencia ficción chilena y saberes Psi: El problema del doble en la obra *Los títeres* de Hugo Correa», *Atenea* [Concepción], 518, págs. 25-40.
- PRATT, Ray (2001), *Projecting Paranoia: Conspiratorial Visions in American Film*, Lawrence, University Press of Kansas.
- REBELLO, Stephen (1990), *Alfred Hitchcock and the Making of Psycho*, New York City, Dembner Books.

- SCHLESINGER, Arthur Meier Jr. (1949), *The Vital Center: The Politics of Freedom*, Boston, Houghton Mifflin Harcourt.
- SNORRI, Einar y Eiour (2021), «Snorri Bros: origins», s. pág. [En línea: <https://snorribros.com/origins/>. Fecha de consulta: 09/05/2021].
- SWINNEY, Jacob T. (2015), «A Video History of the SnorriCam, the Ultimate Cinematic Shorthand for Disorientation», *Slate*, s. pág. [En línea: <https://slate.com/culture/2015/04/snorricam-super-cut-from-scorsese-s-mean-streets-to-aronofsky-s-requiem-for-a-dream-a-video-history-of-the-disorienting-camera-technique.html>. Fecha de consulta: 09/05/2021].
- THOMPSON, Charles A. H. (1950), «The Vital Center, by Arthur M. Schlesinger, Jr.; the Twilight of World Capitalism, by William Z. Foster», *Indiana Law Journal*, 26/1, págs. 140-150 [En línea: <https://www.repository.law.indiana.edu/ilj/vol26/iss1/15>. Fecha de consulta: 09/11/2020].
- TURNER, George E. (2019), «The Astonishing Images of *I Am Cuba*», *American Cinematographer. An International Publication of the ASC*, s. pág. [En línea: <https://ascmag.com/articles/flashback-soy-cuba>. Fecha de consulta: 06/12/2020].

Fecha de recepción: 03/01/21.

Fecha de aceptación: 19/04/21.

Doctor Zhivago (David Lean, 1965):
la creación poética y su representación en el cine¹

Doctor Zhivago (David Lean, 1965):
poetic creation and its representation in cinema

JUAN CARLOS PUEO
Instituto de Patrimonio y Humanidades
Universidad de Zaragoza
jcpueo@unizar.es
ORCID ID: 0000-0002-0761-2865

Resumen: La adaptación cinematográfica de *El doctor Zhivago* se vio obligada a respetar la condición de poeta, muy relevante en la novela, del protagonista. No obstante, las digresiones sobre poesía hubieron de suprimirse para no lastrar el ritmo del relato, por lo que el director David Lean hace algunas alusiones a lo poético a partir del poder simbólico de la imagen para sugerir que la condición de poeta de Zhivago tiene un peso real.

Palabras clave: *Doctor Zhivago*, Borís Pasternak, David Lean, poesía.

Abstract: The film adaptation of *Doctor Zhivago* was forced to respect the poet's status, very relevant in the novel, of the protagonist. However, the digressions on poetry had to be suppressed in order not to weigh down the rhythm of the story, so director David Lean makes some allusions to the poetic based on the symbolic power of the image to suggest that Zhivago's status as a poet has a real weight.

Key Words: *Doctor Zhivago*, Borís Pasternak, David Lean, poetry.

¹ Este trabajo ha sido realizado en el marco del Grupo de Investigación de Referencia HERAF: Hermenéutica y Antropología Fenomenológica H05-17R de la Universidad de Zaragoza, financiado por el Gobierno de Aragón y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional.

El protagonista de la novela de Borís Leonídovich Pasternak *El doctor Zhivago* (1957), al igual que el de su casi inmediata versión cinematográfica, es presentado en el título de ambas como médico, dejando de lado la otra faceta del personaje, que es la que realmente le define: su condición de poeta y escritor. La profesión de Zhivago es la que le trae y le lleva por los escenarios por los que transcurre su peripetia vital, sobre todo en las dos ocasiones en que es movilizado para ir a la guerra como médico militar, pero esto no es lo que le define en el relato de Pasternak. Lo importante es la mirada que Zhivago proyecta sobre los escenarios que le rodean y los personajes que le acompañan. Mirada de poeta que traspaasa la novela de un lirismo que la película de David Lean trató de llevar a la pantalla de forma discreta, teniendo en cuenta que lo que se pretendía hacer era, más que otra cosa, una historia de amor de dos personas de corazón sensible en los difíciles tiempos de la Revolución Soviética.

Pasternak señala en alguna ocasión que la forma que tiene Zhivago de practicar y enseñar la medicina no es nada ortodoxa, lo que provoca las reticencias, los celos y la enemistad de sus colegas, antes y después de la Revolución. Sus diagnósticos, realizados de forma intuitiva, y sus ideas, poco acordes con la racionalidad científica, le convierten en un profesional sospechoso, incluso a pesar de sus aciertos. El mismo Zhivago, al hablar de su forma de entender la medicina, le da ese toque de lirismo que le descubre como poeta, con los consiguientes recelos de sus colegas:

[...] Sin embargo, ellos gritan al unísono: «¡Qué genial diagnóstico, qué genial diagnóstico!». Y es cierto, raro es que yo me equivoque a la hora de determinar una enfermedad. Pero se trata justamente de esa intuición que ellos aborrecen y de la cual parece que yo peco, una comprensión íntegra que abarca todo el cuadro de golpe.

Estoy obsesionado con la cuestión del mimetismo, la adaptación externa de los organismos al color del ambiente que los rodea. Aquí, en esta adaptación cromática, se esconde la sorprendente transición del interior al exterior.

Me atreví a tocar este tema en mis clases. Y otra vez la misma cantinela: «Idealismo, mística. Filosofía goetheana de la naturaleza, neoschellingianismo» (Pasternak, 1957: 549-550).

No es desdeñable la alusión a Goethe y a Schelling, vinculados a un pensamiento idealista que pondría al sujeto por encima de cualquier otra instancia, ya que el subjetivismo es el gran pecado que la presunta ortodoxia marxista del Realismo Socialista reprochó a la «poesía burguesa». Sin necesidad de entrar en esta cuestión, valga el ejemplo

para destacar lo poético de la mirada de Zhivago sobre la medicina². Añádase a ello que las dificultades que surgen de esta mirada llevarán al doctor a abandonar su profesión, que solo retomará, de forma trágicamente irónica, el último día de su vida.

Mayor importancia tienen en la novela las ocasiones en las que se describen las ideas de Zhivago sobre poesía y arte, así como los momentos en que lleva a cabo su labor literaria. En la más ajustada tradición de la novela histórica, Pasternak propone un ejercicio narrativo sobre el efecto que ejercen en el protagonista los acontecimientos en que se vio inmersa Rusia en el primer tercio del siglo XX, precisando que dicho protagonista es un poeta que proyecta su especial mirada tanto sobre lo personal —su biografía— como sobre lo colectivo —la historia—. De ahí que el narrador intervenga a menudo para dar a conocer la poética de Zhivago, que empieza a tomar forma ya desde su adolescencia:

Yura sabía pensar bien y escribir todavía mejor. Ya durante los años de colegio, soñaba con una obra en prosa, un libro autobiográfico en el que incluiría, como cargas explosivas ocultas, las cosas más sorprendentes que había visto y pensado. Pero era todavía demasiado joven para un libro semejante, así que se limitaba a escribir versos, como un pintor que durante toda su vida pinta estudios para el gran cuadro que tiene en la cabeza.

A esos versos Yura les perdonaba el pecado de haber nacido por su energía y originalidad. Yura juzgaba que esas dos cualidades, la energía y la originalidad, representaban la realidad en el arte, el cual era en todo lo demás abstracto, ocioso e inútil (Pasternak, 1957: 92).

Las ocasiones en que aparece en la narración la vocación literaria de Yuri Zhivago son bastante numerosas, culminando con una sección al final de la novela en la que se incluyen veinticinco poemas, sin especificar si se trata de la totalidad o de una antología³. En todas estas ocasiones puede asaltar al lector la tentación de identificar la poética de Yuri Zhivago con la de su creador, Borís Pasternak, reconocido

² De hecho, los estudios de medicina de Zhivago están fuertemente vinculados a su vocación poética. Al culminarlos con una tesis doctoral dedicada a los elementos nerviosos de la retina, se nos informa de que «ese interés por la fisiología de la vista revelaba otros aspectos de la naturaleza de Yura: las inclinaciones creativas y las reflexiones sobre la esencia de la imagen artística y la estructura del pensamiento lógico» (Pasternak, 1957: 110).

³ Zhivago no es solo poeta: escribe también ensayos y artículos a los que se alude en algunos momentos de la narración, sin llegar a incluirlos en el apéndice final, además de un diario del que se reproducen algunos fragmentos.

como uno de los principales poetas rusos del siglo XX. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que *El doctor Zhivago* no es un relato autobiográfico, y que las circunstancias vitales de Pasternak no fueron, ni mucho menos, las de su personaje. Pero tampoco es casual que la novela de un poeta narre las andanzas de un poeta. Hay una complicidad entre el autor y su personaje que permite ver el texto, entre otras muchas perspectivas posibles, como un testimonio acerca de las dificultades que suponía escribir cierto tipo de poesía en la Unión Soviética⁴. Una poesía en la que, a grandes rasgos, lo real aparece filtrado por la emoción individual de quien lo expresa, tal como se plantea escribir Zhivago tras el entierro de su madre adoptiva:

Yura caminaba solo, dejando rezagados a los otros con su paso veloz, y de vez en cuando se detenía a esperarlos. En respuesta a la desolación que la muerte había causado en aquel grupo de personas que marchaba lentamente a sus espaldas, con la imperiosidad con que el agua, retorciéndose por un embudo, se precipita hacia el fondo, él sentía el deseo de soñar y pensar, de trabajar sobre las formas, de producir belleza. Ahora más que nunca veía claro que el arte se ocupa siempre, sin interrupción, de dos cosas. Con insistencia reflexiona sobre la muerte y con insistencia, de ello, crea vida. El arte grande, auténtico, es aquel que se llama revelación de san Juan y aquel que sirve para completarlo.

Con anhelo, Yura saboreaba de antemano el momento en que desaparecería por dos o tres días del horizonte familiar y universitario y en que vertería, en los versos que escribiría a la memoria de Anna Ivánovna, todo lo que le pasaba en aquel instante, todo lo casual que la vida le ponía delante: dos o tres de los mejores rasgos distintivos de la difunta, la imagen de Tonia de luto; algunas observaciones hechas por la calle, en el camino de regreso del cementerio; la ropa lavada en aquel lugar donde, mucho tiempo antes, había aullado la tormenta y él, un niño, había llorado (Pasternak, 1957: 124-125).

Sin pretender agotar el tema de la poética de Zhivago y su posible vínculo con la de Pasternak —cabría incluso la posibilidad de considerar

⁴ «Dr. *Zhivago* is above all the poetic biography of a richly endowed individual and the story of his unremitting efforts to maintain his creative integrity amid the overwhelming pressures of an age of wars and revolutions. True, Yury Andreyevich Zhivago cannot wholly be identified with Boris Pasternak: to confuse a literary character with its creator is always a dubious procedure. But the kinship between the two is not easily overestimated; and it is nowhere more apparent than in Zhivago's religious reverence for life and love, in his striving for absolute freshness of perception and the utmost directness of statement, and in his stubborn refusal to subordinate the dictates of his poetic vision to the ever-shifting demands of totalitarian bureaucracy» (Erlich, 1959: 335).

a Zhivago un heterónimo, en la misma línea que los de Antonio Machado o Fernando Pessoa⁵, solo que ofrecido al lector como personaje novelesco, en todos los sentidos—, es preciso señalar que no son escasos los pasajes en los que la poesía o el arte se presentan como algo que se aprovecha de lo biográfico o de lo histórico para convertirse en una experiencia trascendente que, ciertamente, va más allá de la dinámica que pueda establecerse entre el creador y lo creado⁶, tal como escribe Zhivago en su diario:

Hace tiempo que estoy convencido de que el arte no es la denominación de una categoría o de un ámbito que comprende una cantidad ilimitada de conceptos y de fenómenos con sus ramificaciones, sino, al contrario, que es algo restringido, concentrado, la designación de un principio que integra la obra de arte, el nombre de la fuerza aplicada en ella o de la verdad que se ha trabajado. El arte nunca me ha parecido un objeto o un aspecto de la forma, sino más bien la parte misteriosa y oculta del contenido. Para mí está claro como la luz del día, lo siento con todas las fibras de mi ser, pero ¿cómo formular y expresar este pensamiento?

Las obras hablan de muy diversas formas: con los temas, las situaciones, las tramas y los personajes. Pero sobre todo hablan con la presencia de arte en ellas contenida. El arte presente en las páginas de *Crimen y castigo* trastorna más que el crimen de Raskólnikov.

El arte primitivo, el egipcio, el griego, el nuestro son, con toda probabilidad, en el transcurso de muchos milenios, una misma cosa, siempre arte en singular. Es una especie de pensamiento, de cierta afirmación de la vida, que por su amplitud lo abarca todo, no puede ser disgregado en palabras separadas y, cuando una pizca de esta

⁵ No es una idea nueva: «Pasternak may be said to have invented Zhivago to go along with the poems. Pasternak both as man and as poet works through a mask, through—literally—the *persona* Zhivago, to whom he is tied more by the poems than by any biography or any history. Although Zhivago's poems contain images and thematic material linking them to Pasternak's other poetry, the poet's attitude is different» (Reeve, 1960: 124).

⁶ Esta idea del arte haría, quizás, ociosa toda pretensión de precisar las posibles diferencias entre las respectivas poéticas de Pasternak y Zhivago, pues de lo que se trataría es de la capacidad del poeta, sea quien sea, para alcanzar esa experiencia estética trascendente y saber comunicarla a sus lectores: «By attributing his views and feelings to a fictional character, Pasternak makes a highly personal statement with an appearance of objectivity. He fashions a poet in his own image, and endows him with his own need to immortalize the significant moments of life. Pasternak is saying that the work of art survives the artist. The poems of the *Appendix* live on after the death of Zhivago as Pasternak's poetry and his *Doctor Zhivago* will live on after him» (Lamont, 1960: 621).

fuerza integra cualquier compuesto más complejo, el aditivo del arte aumenta el significado de todo lo demás y se revela como la esencia, el alma y el fundamento de todo lo representado (Pasternak, 1957: 383).

La caracterización de Zhivago como poeta es, por tanto, asunto fundamental en la novela que no puede pasarse por alto –se ha dicho incluso que la narración no es sino el marco que sirve para exponer la colección de poemas que Pasternak había escrito previamente⁷–. Aun así, la adaptación de *El doctor Zhivago* realizada por David Lean y el guionista Robert Bolt atiende a la cuestión de forma muy tangencial, lo que no puede extrañar a nadie si se tiene en cuenta que la perspectiva de Pasternak no tiene por qué coincidir con la de Lean, a quien le interesaba más la accidentada historia de amor de Yuri Zhivago (Omar Sharif) y Lara Antípova (Julie Christie) que la vocación poética del primero. De hecho, la poesía de Zhivago aparecerá supeditada casi siempre al melodrama, en una decisión consecuente con el trabajo de poda que guionista y director se vieron obligados a realizar respecto a la novela original para llevarla a la pantalla sin traicionar las líneas maestras de la narración⁸.

No obstante, la caracterización del protagonista tiene en cuenta su condición de poeta desde el primer momento. Ya en la primera secuencia, cuando el general Yevgrav Zhivago (Alec Guinness) nombra a su hermanastro Yuri lo hace sacando de su cartera un libro titulado *Lara*, de cuyo interior se ofrece un inserto (Fot. 1) que no deja lugar a dudas: la página derecha muestra un texto cuya disposición tipográfica indica que se trata, efectivamente, de un poemario. Con todo, es igualmente significativo que en la página izquierda aparezca el retrato de Lara, y que Yevgrav se refiera inmediatamente al libro dándole el título de *Poemas a Lara*, siguiendo la tradición poética que ha inducido a nombrar determinados conjuntos de poemas invocando a la amada del poeta, como ocurre con las *Rime in vita e morte di Madonna Laura* de Petrarca o los *Sonnets pour Hélène* de Ronsard. Hay que tener en cuenta

⁷ «Pasternak wrote the novel as the frame of reference for the poem he wrote in the role of Zhivago. In this sense, the novel completes the poems, as it completes Pasternak's "own" poetry and his vision of reality. In this sense, the poems are the beginning of the novel» (Reeve, 1960: 129).

⁸ «Tras un largo proceso en el que no faltaron discusiones, desacuerdos y enfrentamientos entre guionista y director, se dejó lista una adaptación de la obra de Pasternak, de la que se habían eliminado personajes, situaciones, matices. El guion definitivo daba un esencial protagonismo a la historia de amor del protagonista con Lara Antípova y reducía al máximo el trasfondo histórico y político de la narración» (Aparicio, 2008: 89).

que la novela de Pasternak no da nombre al libro póstumo de Zhivago en ningún momento, que este recoge no solo textos poéticos, sino también artículos y ensayos, y que de los veinticinco poemas que forman la decimoséptima sección de la novela —titulada, sencillamente, *Poesías de Yuri Zhivago*—, tan solo nueve pueden leerse en clave amorosa, sin que en ninguno de ellos haya una referencia explícita al personaje de Lara. Ciertamente es que, en algunos casos, la referencia a Lara se deduce de la narración previa que permite al lector contextualizar el poema, pero tampoco es seguro que en el «tú» que aparece en otros textos —«La noche blanca», por ejemplo— haya de reconocerse necesariamente a Lara. Por lo demás, el narrador había indicado previamente que algunos de estos poemas, si acaso no todos, serían «olvidados luego, más tarde perdidos y nunca encontrados por nadie» (Pasternak, 1957: 586).

El poemario que aparece en esta primera secuencia es, pues, invención de los adaptadores, y no cabe duda de que si bien sirve para integrar en la caracterización de Zhivago su condición de poeta desde el primer momento, su función narrativa va más allá, pues tanto el título que nombra a Lara como la foto que acompaña a los poemas buscan sobre todo dejar claro el vínculo amoroso entre los dos personajes, caracterizándolos a la manera clásica como el poeta y su amada. Una caracterización nada inocente, dado que el imaginario colectivo considera que la pasión amorosa se sublima por medio del arte, en este caso la poesía. La historia de amor de Yuri y Lara que anticipa el poemario, y a la que Yevgrav añade algunos detalles como el nacimiento de una niña que sería fruto de su unión, no será una vulgar historia de amor como las demás, sino que vendrá avalada por la condición de los dos amantes: la de poeta y musa, respectivamente⁹.

El poeta Zhivago aparecerá en la película en pocas ocasiones más, sin que el tema de la poesía tenga otra función que la de destacar la

⁹ Se añade a todo ello algunos rasgos caracterizadores más: el ingeniero (Marc Eden) con quien está conversando Yevgrav declara ser lector devoto del poeta: «Nosotros admiramos mucho a su hermano», dice. Ese «nosotros» hace referencia a toda su generación, a la que Yevgrav acaba de aludir, y que seguramente ha tenido que leer a Zhivago de forma clandestina, dado que, tal como se nos informa inmediatamente, su obra ha estado prohibida por las autoridades soviéticas durante algún tiempo. A la condición de poeta apasionado hay que añadir, por tanto, la de portavoz de esa rebeldía juvenil que la propaganda antisoviética presentaba ya en los años sesenta como tímida reacción de las nuevas generaciones —siempre vigiladas y reprimidas— hacia las anquilosadas estructuras de poder de la URSS. Con todo, la prohibición de las poesías de Zhivago tampoco aparece en la novela de Pasternak.

sensibilidad del personaje y su apasionado amor por Lara. Como ya se ha señalado, Pasternak se preocupa en su novela de exponer los procesos creativos que culminan en la escritura de los poemas que aparecerán en la sección final, lo que supone un grave problema para una adaptación que no puede dejar de tener en cuenta el hecho de que Zhivago atiende a su peripecia vital, por encima de todo, escribiendo. Así ocurre, por ejemplo, cuando una imagen sirve de estímulo poético para un par de versos que nacen de un primer chispazo de inspiración, pero que necesitan tomar forma por medio de un trabajo más concienzudo:

Estaban pasando por Kamerguerski. Yura dirigió su atención a una negra rendija que se iba abriendo en la costra de hielo de una de las ventanas. A través de la rendija se filtraba la luz de una vela, que penetraba en la calle casi con la conciencia de una mirada, como si estuviese espionando quién pasaba y esperaba a alguien.

«Sobre la mesa ardía una vela, una vela ardía...», susurró Yura para sí el inicio de algo confuso, todavía informe, con la esperanza de que la continuación viniese por sí sola, sin esfuerzo. Pero no venía (Pasternak, 1957: 112-113).

Los versos aparecerán como estribillo del poema de la sección final «Una noche de invierno» (Pasternak, 1957: 715-716), haciendo ver al lector cómo lo que se manifestó en un momento en la forma de percepción estética de una circunstancia trivial acaba convirtiéndose en un texto poético complejo. Para el relato literario, esto resulta tan importante como la coincidencia que supone el hecho de que al otro lado de la ventana esté Lara —a la que Zhivago aún no conoce más que de vista— pidiéndole a su amigo Pasha que se case con ella. No es que el poema haga referencia a esta cuestión, puesto que no es posible que ninguno de los personajes pueda saber que esa vela que vio Zhivago al pasar por la calle una noche de febrero era la misma que iluminaba a Lara en ese instante decisivo de su vida. No obstante, el motivo de la vela tiene un carácter premonitorio que justificará a lo largo del relato el hecho de que Yuri y Lara se encuentren casi siempre por casualidad —uno de los reproches del que ha sido objeto la narración, tanto en su versión literaria como en su versión fílmica—.

Es esta premonición —al fin y al cabo, el espectador ya sabe desde que vio el libro *Poemas a Lara* que los dos personajes están destinados a encontrarse— la que destaca Lean al adaptar el episodio en su película. Las circunstancias son distintas, pues el filme aprovecha la ocasión para hacer que, en el interior de la casa, Lara confiese a Pasha (Tom Courtenay) la relación que ha mantenido previamente con Komarovski

(Rod Steiger), lo que produce un efecto diferente en la narración¹⁰, ya que esta confesión ocurre en la novela más tarde. Aun así, la casual mirada de Zhivago a la ventana de Lara permanece: mientras Yuri y Tonia (Geraldine Chaplin) vuelven a casa en trineo, la mirada de él se dirige a la ventana iluminada (Fot. 2). Se destaca así el carácter premonitorio de la situación, pero sin atender a la inspiración poética que surge de ella, tal como observa Ramón Moreno Cantero:

[...] Lean conserva tanto la simultaneidad de ambas acciones como la observación de Yuri hacia esa ventana parcialmente opaca por el hielo que la empaña, aun separando unas existencias destinadas a caminar juntas. Cuando ese cristal se desempaña del todo, su transparencia contagiará a la narración, que al fin correrá fluida entre los destinos de ambos personajes [...]. El determinismo de Pasternak queda preservado por el de Lean, unidos, por una vez, en un mismo discurso; lo único relevante eximido del guion es el pensamiento de Yuri, acerca de un verso que le inspira la vela, pero que no acierta a terminar (Moreno Cantero, 2000: 47).

Esta omisión se lleva a cabo en aras de la economía del relato, que no puede detenerse en un poema que, en definitiva, aporta poco o nada a la narración. Lo cierto es que la mirada de Zhivago habría podido interpretarse —en un nuevo ejemplo de cómo funciona el efecto Kuleshov— como una mirada poética si el espectador estuviese al tanto de la inspiración que le llevará a escribir los versos citados por Pasternak. Sin embargo, ya he señalado que el poema «Una noche de invierno» no está vinculado a la historia de amor de Yuri y Lara, y es esto sin duda lo que lleva a Lean a prescindir de él en la construcción de esta secuencia.

¹⁰ «El dolor entre Pasha y Lara al revelarle esta su aventura con Komarovskiy es objeto de otra planificación silenciosa, separando la acción en sí con una ventana que a duras penas logra transparentarla entre el hielo derretido y la luz de una vela. En este caso, la suciedad visual —enormemente colorista— cubre la fotografía y lo que en ella sucede: en lugar del romanticismo, lo que surge del cristal es el lado turbio, convertido así en un elemento de doble función. Algo que Lean enfatiza cuando, en mitad de la escena, introduce el trineo de Tonia y Yuri pasando debajo de esa ventana: el doctor mira hacia arriba y solo ve una luz, dejando intuido que la admiración más propia de su tendencia al idealismo se ha apropiado del cristal que, para nosotros, significa algo muy diferente. Un cristal tan recio por su gruesa capa de hielo que bien podría materializar ese muro leaneano que nos separa de la experiencia estética impactante, que amortigua el contacto directo con la emoción pura» (Moreno Cantero, 1993: 284-285).

La creación poética solo resulta relevante en la narración cinematográfica cuando resalta el período de plenitud absoluta de la relación amorosa de los dos personajes, el momento en que pueden alejarse de los vaivenes de los acontecimientos históricos para centrarse exclusivamente en su pasión. Es la ocasión, según la novela de Pasternak, para que Zhivago pueda dedicarse a escribir desde una situación de ideal aislamiento:

Y de nuevo, como en otro tiempo, Yuri Andréyevich se quedó petrificado, como clavado en el suelo, en el umbral del estudio, admirando su amplitud y sorprendiéndose de la anchura y la comodidad del escritorio junto a la ventana. Y de nuevo pensó que aquella austera comodidad disponía e invitaba a un trabajo paciente y fructífero (Pasternak, 1957: 578).

En efecto, Zhivago escribe. No solo mientras permanece con Lara en la finca de Varikino, sino también cuando ella ya se ha marchado con Komarovski. Pasternak narra el proceso de escritura atendiendo a todos los detalles que su propia experiencia como poeta le permite recrear, desde las sensaciones físicas que el personaje experimenta en ese momento hasta los impulsos inconscientes que vienen marcados por la naturaleza del lenguaje, pasando por el acto material de escribir a mano:

Un silencio plácido, colmado de felicidad y que exhalaba el sopro delicioso de la vida envolvía a Yuri Andréyevich. La lámpara derramaba una luz de un amarillo tranquilo que incidía sobre la blancura del papel y con un reflejo dorado nadaba sobre la superficie de la tinta dentro del frasco. Al otro lado de la ventana azuleaba la gélida noche invernal. Yuri Andréyevich fue a la habitación de al lado, fría y sin iluminar, desde la que se veía mejor el exterior, y miró por la ventana. La luz de luna llena ceñía la llanura nevada con una viscosidad que casi se podía tocar, de clara de huevo o albayalde. La paz llenaba el alma del doctor. Volvió a la habitación luminosa y bien caldeada y se puso a escribir.

Con una caligrafía amplia, procurando que el aspecto de lo que escribía transmitiese el vivo movimiento de la mano y no se desfigurase perdiendo el alma y enmudeciendo, recordó y escribió, con una redacción que poco a poco iba mejorando, alejándose de la forma inicial, los versos más definidos y memorables: «La estrella de Navidad», «Noche de invierno» y muchos otros poemas del mismo género, olvidados luego, más tarde perdidos y nunca encontrados por nadie.

Después pasó de estas cosas, asentadas y maduras en su interior, a otras que había iniciado y abandonado, aprehendió su tono y a vuelapluma bosquejó su continuación, sin la menor esperanza de

darles término enseguida. Una vez se hubo lanzado, absorbo en el trabajo, pasó a cosas nuevas.

Tras dos o tres estrofas que brotaron con facilidad y de varias comparaciones que a él mismo le sorprendieron, el trabajo se adueño de él y sintió la proximidad de aquello que se llama inspiración. La correlación de fuerzas que rige la creación parecía tomar la iniciativa. La prioridad ya no la ostenta el autor ni el estado de ánimo que trata de expresar, sino la lengua con la que quiere expresarlo. La lengua, patria y receptáculo de la belleza y el sentido, comienza a pensar y a hablar por el individuo, y todo se convierte en música, no en el sentido de sonido exterior, sino en virtud de la impetuosidad y la potencia de su flujo interno. Entonces, como el inmenso torrente de un río que con su movimiento tornea las piedras del fondo y hace girar las ruedas de los molinos, el propio flujo del discurso, con la fuerza de sus leyes, crea en su camino, de paso, el metro y la rima, y otras mil formas y figuras, aún más importantes, pero desconocidas hasta ese momento, inexploradas, sin nombre.

En aquellos minutos, Yuri Andréyevich sentía que no era él quien ejecutaba la parte esencial del trabajo, sino algo que lo superaba, que se encontraba por encima de él y lo guiaba, a saber: el estado del pensamiento mundial y de la poesía, lo que a la poesía le estaba reservado en el porvenir, el siguiente paso que tendría que dar en su desarrollo histórico. Y él se sentía solo un pretexto, un punto de apoyo para que ella pudiera ponerse en movimiento (Pasternak, 1957: 585-587).

El progreso de la escritura poética se llevará a cabo en varios días, y Pasternak ofrecerá diversas perspectivas, desde la escritura serena que realiza su protagonista mientras convive con Lara hasta el enajenamiento que siente después de separarse de ella, que le lleva a adquirir «una contención interna que no le permitía poner demasiado en evidencia sus sentimientos personales y los acontecimientos reales» (Pasternak, 1957: 607). No es necesario poner más ejemplos, basta con dejar constancia de la importancia que tiene la creación literaria en este momento de la narración, que los adaptadores cinematográficos no pueden soslayar, sobre todo si recordamos que en la primera secuencia se había mostrado el libro *Poemas a Lara*, que aludía a esa sublimación de la pasión amorosa que va a alcanzar su momento álgido cuando los dos enamorados consigan aislarse del mundo.

¿Cómo representar, sin embargo, la inspiración poética que describe Pasternak en su novela? Entre la imagen que muestra a Zhivago meditando antes de ponerse a escribir a la luz de una vela, y la que poco después ofrece el fruto de su trabajo —con la vela ya consumida— media una elipsis que suprime todas las consideraciones que había planteado la novela en torno a la creatividad del protagonista

y su manera de enfocar la tarea de la escritura. Evidentemente, hay hojas de papel estrujadas, rasgadas, emborronadas y tachadas que hablan de un proceso complejo que comenzaría con una primera redacción, imprecisa y titubeante, y que proseguiría con diferentes correcciones hasta alcanzar su estado definitivo. Sin embargo, todo eso ha quedado elidido. Ni siquiera se da al espectador la oportunidad de conocer el resultado, cuya calidad solo conocemos a través de la emocionada lectura que realiza Lara a la mañana siguiente.

Con esta elipsis, debemos entender que Lean renuncia a expresar los complejos mecanismos de la creación literaria expuestos por Pasternak, ya que lo único que se ofrece al espectador es el momento en que Zhivago se dispone a trabajar y el resultado final de su trabajo, pero no el trabajo de escritura en sí. Se hace preciso aducir, una vez más, que la economía narrativa no hubiera soportado, tanto en lo referido a la duración de la película como a su ritmo, una digresión sobre la escritura poética como las que se permite el novelista.

Ahora bien, las circunstancias que rodean la creación poética no quedan silenciadas del todo. Lean lleva a sus personajes a un espacio particular, el de la finca campestre de Varikino, que presenta de forma completamente distinta a como han aparecido los demás espacios del relato. Se trata de un espacio simbólico, un palacete nevado tanto en su exterior (Fot. 3) como en su interior (Fot. 4) y dotado de un aura de irrealidad y de magia¹¹ que el espectador no tarda en apreciar como espacio propio a actividades tan extraordinarias como la creación poética:

[...] el diseño de la mansión constituye un acierto evidente, inexistente en la novela. La casa está completamente cubierta de nieve por fuera y permanece congelada por dentro: no cabe mejor visualización de lo que los amantes pretenden, esto es, la preservación de su vida común, a refugio de un mundo que los ha colocado en su punto de mira, ámbito fortificado por un doble amurallamiento blanco y cuyo frío interior parece hecho para conservar. Zhivago entra, y en su recorrido va personalizando dicho interior, hasta llegar al gran escritorio en el que aprendió a escribir durante su infancia:

¹¹ En el documental *Doctor Zhivago. The Making of a Russian Epic*, el diseñador de la producción, John Box, recordaba que era esa sensación precisamente la que quería producir: «Muy emocionante. Estos dos personajes regresan allí y entran. ¿Qué van a encontrar? No sabía qué hacer y vi una imagen de los últimos días de Scott en la Antártida en la habitación. Había un agujero y el viento soplabla nieve a través de él. Se habían formado figuras extrañas. Eso me dio la idea. Coge el decorado, que es algo irreal y real a la vez, y cúbrelo de hielo» (Benson, 1995: 32.05-32.40).

mesa que volverá a utilizar para retomar su inspiración poética. Intuímos así que este ámbito, solitario y privado, será también lugar de creación artística: y para que lo sea, su iconicidad filmica ha optado sin vacilar por la irrealidad, noción equivalente a la del refugio intemporal que pretenden obtener en medio de una tormenta imposible de evitar (Moreno Cantero, 2000: 72).

No cabe duda de que este espacio maravilloso tiene la función de alojar la escritura poética, que es en sí misma algo «mágico», genial e inspirada expresión de lo que, por lo general, se percibe como inexpresable. Esta presencia de lo simbólico no es ajena a la novela de Pasternak, también en el episodio de Varikino. Los lobos que interrumpen con sus aullidos la escritura de Zhivago aluden con toda claridad a los peligros que amenazan a los dos amantes en el mundo exterior. El poeta se ve obligado a salir de su estado de inspiración para echar un vistazo fuera de la casa, hasta que los lobos salen huyendo, acción que Lean recoge en el filme, añadiendo además el gesto que realiza Zhivago para espantar a los lobos, con el que subraya la voluntad del protagonista de sustraerse de las imposiciones provenientes del exterior. Es importante tener en cuenta el significado simbólico de estos lobos para relacionarlo con el siguiente objeto que atrapa la mirada del poeta, que no es otro que la vela que ilumina la estancia en la que ha estado trabajando (Fot. 5), y que él ve desde el exterior.

No se trata solo de enfatizar la calidez e iluminación del interior frente al frío y oscuridad del amenazante exterior. Lo curioso del caso es que esta mirada de Zhivago, tan similar a la que ya habíamos visto en el episodio moscovita de la calle Kamerguerski, no aparece en la novela de Pasternak, sino que es producto de la intervención de David Lean, junto con el guionista Robert Bolt y el diseñador de producción John Box, que recogen la sugestión poética silenciada en dicho episodio para colocarla allí donde la creación poética tiene verdadera relevancia para el relato. Obsérvese que la luz resplandece rodeada por los caprichosos dibujos que el hielo ha formado en el cristal de la ventana, vinculados a la mágica ambientación del palacio nevado donde tiene lugar la escritura poética de Zhivago. Y tampoco se pueden olvidar las connotaciones simbólicas asociadas a la imagen de la vela, tal como la explica Gaston Bachelard en su sagaz ensayo sobre *La llama de una vela*:

Entre todas las imágenes, las imágenes de la llama –tanto las ingenuas como las alambicadas, las prudentes como las locas– ostentan el signo de la poesía. Todo soñador de llama es un poeta en potencia. Todo ensueño frente a una llama es un ensueño admirable. Todo soñador de llama se encuentra en un estado de ensoñación primordial. Esa admiración primordial hunde sus raíces en un pasado

lejano. La llama nos provoca una admiración natural, una admiración innata, nos atreveríamos a decir. La llama implica una agudización del gusto de mirar, un más allá de lo ya visto. Nos obliga a mirar (Bachelard, 1961: 8).

No es extraño, por tanto, que la imagen que sigue a la de la vela desde el exterior vuelva a mostrar el escritorio donde Zhivago se dispone a escribir un poema, sobriamente dispuesto con los útiles de escribir —papel, tintero, pluma— y esa vela que, indiscutiblemente, hay que relacionar con la inspiración poética. Para el doctor Zhivago de David Lean, la poesía es el espacio mágico donde puede concentrarse en su amor por Lara —los cuatro caracteres del alfabeto cirílico que componen su nombre son lo único que el espectador ve escribir a Yuri— y dejar de lado los peligros que para esta relación amorosa supone la agitación del mundo exterior, el proceso histórico de la Revolución Soviética que, según preconizaba la propaganda antisoviética en los años de la Guerra Fría, acabaría arrasando con todo lo que se le pusiera por delante para imponer su orden igualitario sobre la libertad individual.

Las connotaciones simbólicas que relacionan la llama de la vela con el espíritu de la poesía tampoco son ajenas a la novela de Pasternak. Es evidente que estaban ahí, en el episodio de la calle Kamerguerski y en el primer chispazo de inspiración que llevaría a Zhivago a componer más tarde el poema «Una noche de invierno»¹². Lo están igualmente en el la decimocuarta parte, dedicada a la estancia de Yuri y Lara en Varikino, aunque de otro modo, ya que la luz de la vela no consigue que el poeta se olvide de los peligros que le amenazan:

La lámpara alumbraba con una luz viva y acogedora, como antes. Pero no pudo escribir más. No conseguía serenarse. No pensaba sino en los lobos y otras dificultades amenazantes. Además estaba cansado. En aquel momento se despertó Lara:

—¡Ardes y das calor siempre, mi querida velita! —dijo en un suave susurro, húmedo y lleno de sueño—. Siéntate un momento aquí a mi lado, muy cerca. Te contaré el sueño que he tenido.

Y apagó la lámpara (Pasternak, 1957: 588).

¹² Es posible que en un estadio inicial del guion se incluyese alguna referencia a esa inspiración poética, lo que explicaría la mirada que Zhivago dirige a esa vela mientras pasea en trineo con Tonia, mirada que ya no sería entonces una simple premonición de su relación sentimental con Lara, sino algo más complejo, en el que podría incluirse el papel que juega la poesía como exaltación sublimadora del sentimiento amoroso. Lamentablemente, no es posible —al menos, por ahora— salir en esta cuestión de lo meramente especulativo.

La acción de Lara al apagar la lámpara, habiendo caracterizado antes al poeta como «mi querida velita», supone la desconexión de la inspiración poética a la que Pasternak había dedicado el capítulo, terminándolo ahí, en el momento en que los dos amantes se abrazan. Zhivago ya no escribirá más esa noche, y al día siguiente tendrá que dedicarse a otras labores más prosaicas como llevar leña a la casa o ayudar a Lara en otras tareas domésticas. En la película, en cambio, la luz de la vela brilla resplandeciente, y Zhivago prosigue con su trabajo de escritura hasta que el amanecer nos muestra el escritorio con el poema ya terminado —junto con las redacciones previas desechadas—, y la vela consumida. La ausencia del poeta es signo igualmente de que el trabajo de escritura ya ha concluido y es el momento en que ya está listo para producir su efecto: Lara se acerca al escritorio, coge el poema y lo lee emocionada.

No debe olvidarse que la función de la poesía en el relato cinematográfico es la de sublimar la relación amorosa de los protagonistas. De ahí la emoción, casi angustiosa, de la lectura que lleva a cabo Lara del poema que lleva su nombre, acompañada en la banda sonora por el *tema de Lara* de Maurice Jarré en todo su esplendor orquestal. Al terminar, Lara le dice a Zhivago: «Ésa no soy yo, Yuri». «Sí lo eres», responde él. «No. Eres tú», replica ella. Zhivago señala entonces el título del poema, y ella lo lee en voz alta mientras le coge de la mano: «Lara». El poema cumple la función de unir a los dos amantes en una sola individualidad en la que ambos se reconocen: el texto es a la vez Yuri y Lara, unidos por el poder de la poesía en una sola entidad que remite al mito platónico del andrógino (*Banquete*, 189d-193d).

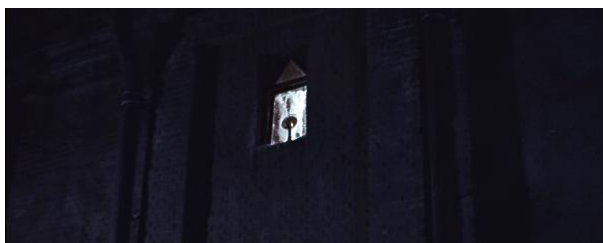
Como ya señalé antes, no hay en el epílogo de la novela ningún poema que nombre de forma explícita a Lara, menos aún en su título. La mirada poética de Zhivago es para Pasternak mucho más amplia que la que le concede Lean. Hay que reconocer, de todas formas, que la novela en que se basa el filme tiene un espacio mucho mayor —más de setecientas páginas— para poder incluir todo tipo de digresiones sobre la creación literaria, mientras que Lean hubo de ceñirse únicamente a los episodios más importantes de la trama para atender a lo único que podía expresarse dramáticamente, esto es, la historia de amor de los protagonistas. No obstante, el director supo aprovechar el poder simbólico de la imagen —el palacete nevado, la llama de la vela— para sugerir, a su manera y con sus propios objetivos, que la condición de poeta de Zhivago tiene un peso real en el relato, brillantemente

resumido en la mirada que dirige Lara, en la excepcional actuación de Julie Christie, sobre el poema que lleva su nombre.

IMÁGENES



Fot. 1



Fot. 2



Fot. 3



Fot. 4



Fot. 5

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- APARICIO, José (2008), «Borís Pasternak y *Doctor Zhivago*», en J. Angulo, R. Cueto y A. Santamarina (coords.), *David Lean*, San Sebastián, E. P. E. Donostia Kultura, págs. 86-93.
- BACHELARD, Gaston (1961), *La llama de una vela*, trad. de Carlos Schilling, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2015.
- BENSON, Scott (1995), *Doctor Zhivago. The Making of a Russian Epic*, Turner Home Entertainment [documental].
- ERLICH, Victor (1959), «The Concept of the Poet in Pasternak», *The Slavonic and East European Review*, XXXVII/89, págs. 325-335.
- LAMONT, Rosette A. (1960), «“As a Gift...” Zhivago, the Poet», *Publications of the Modern Language Association*, 75/5, págs. 621-633.
- MORENO CANTERO, Ramón (1993), *David Lean*, Madrid, Cátedra.
- MORENO CANTERO, Ramón (2000), *David Lean: Doctor Zhivago*, Barcelona-Buenos Aires, Paidós.
- PASTERNAK, Borís L. (1957), *El doctor Zhivago*, trad. de Marta Rebón y Ferran Mateo, Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 2010.

Juan Carlos Pueo

REEVE, F. D. (1960), «*Doctor Zhivago: From Prose to Verse*», *The Kenyon Review*, 22/1, págs. 123-136.

Fecha de recepción: 16/03/21.

Fecha de aceptación: 09/05/21.

La adaptación de *Le Mépris* (Moravia/Godard): aspectos arquitectónicos

The adaptation of *Le Mépris* (Moravia/Godard): architectural aspects

ÒSCAR CANALÍS HERNÁNDEZ
Universitat Politècnica de Catalunya
canalisoscar@gmail.com
ORCID ID: 0000-0001-5450-1781

Resumen: *Il disprezzo*, novela de Alberto Moravia, y *Le Mépris*, film de Jean-Luc Godard. El trasvase de la una al otro es el objeto del presente artículo. Siempre existe un paso intermedio: es el guion, escrito pero prefigurando ya imágenes en movimiento. Así como en el film *La pelle*, de Liliana Cavani, la casa Malaparte es necesariamente la misma que en la novela autobiográfica de su propietario, donde aparece descrita explícitamente, en el caso de *Le Mépris* se trata de una elección de Godard. Alguna de las localizaciones al adaptarse a la configuración de la Malaparte extraen de su arquitectura posibilidades originales específicas del filme y aportan nuevos planteamientos de mayor plasticidad a las escenas que sin embargo conservan casi intactos los diálogos entre los personajes.

Palabras clave: Adaptación fílmica, Arquitectura y cine, Teoría interartística, Moravia, Godard, *Le Mépris*, Malaparte, Capri.

Abstract: *Il disprezzo*, novel by Alberto Moravia, and *Le Mépris*, film by Jean-Luc Godard. The transfer from one to the other is the subject of this article. There always exists an intermediate step: it is the script, a written piece but already prefiguring images in motion. In Liliana Cavani's film *La pelle*, the Malaparte house is necessarily the same as in its owner's autobiographic novel, where it appears and is explicitly described. However, in the case of *Le Mépris*, this is Godard's choice. When adapting to Malaparte's configuration, some of the locations are extracting its specific original architectural possibilities of the film and they bring new approaches of greater plasticity to the scenes. Despite this, the dialogues between the characters remain almost intact.

Keywords: Film adaptation, Architecture and Cinema, Interartistic Theory, Moravia, Godard, *Le Mépris*, Malaparte, Capri.

INTRODUCCIÓN

Podríamos referirnos a la casa Malaparte como el escenario de dos películas: *Le Mépris* y *La Pelle*. *Le Mépris* (1963), producción franco-italiana dirigida por Jean-Luc Godard y protagonizada por Brigitte Bardot y Michel Piccoli, que contó también con la actuación del conocido director alemán Fritz Lang en el papel de sí mismo. El filme se basó en la novela de Alberto Moravia, titulada *Il disprezzo* (1954). El argumento versa sobre el guionista de una adaptación de *la Odissea* que se traslada a Capri a fin de inspirarse y escribir. *La pelle* (1981), dirigida por Liliana Cavani, adapta la novela del mismo título y es interpretada por Marcello Mastroianni en el papel del propio escritor Curzio Malaparte, propietario de la casa.

Nos centraremos en uno de los dos casos: la adaptación al cine de la novela de Moravia. Esta investigación plantea el estudio de las correspondencias entre los pasajes de la novela *Il disprezzo* y su transposición a escenas y planos de la versión cinematográfica. Uno de los ejemplos es el modo en que un elemento singular como es la terraza superior o cubierta de la casa sustituye a la sala en la que se encuentran Molteni, el guionista, y su mujer Emilia en el caso de la novela *Il disprezzo*. La misma terraza hace las veces de plató de la versión de *la Odissea* que empieza a rodarse precisamente al finalizar *Le Mépris*.

Es uno de los propósitos de este trabajo estudiar el papel del edificio como escenario cinematográfico del filme *Le Mépris*, de Jean-Luc Godard. Se trata de identificar la aportación que hace la arquitectura como escritura en un sitio dado al proceso de transformación de este en un lugar, entendido como una especie de receptáculo que comprende todo lo que allí haya ocurrido, ocurre y podrá ocurrir. Esto incluye su devenir y sus secuelas artísticas, literarias y cinematográficas.

Se trataría de una especie de viaje de ida y vuelta de la arquitectura a la literatura y al cine, y viceversa. Viaje en suma a través de las artes en un caso concreto. Aparentemente todo un complejo proceso creativo previo, simultáneo y posterior a su construcción se da en el caso de la casa Malaparte, cargada de valores literarios en su sentido amplio, es decir, incluyendo todos los componentes metafóricos y simbólicos, y en este sentido puede ser un adecuado caso de estudio para un análisis de este tipo. Así, Juan Deltell analiza los catorce planos de *Le Mépris* filmados en la Malaparte, reconstruyendo incluso gráficamente la situación de las cámaras y de los personajes:

La casa se utiliza en el desenlace de la película, a partir del minuto 79 aproximadamente. Sí que es cierto que en el minuto 55 aparecen Paul y Camille en una breve toma *flash-forward* en la terraza, recuperada más adelante en su escena completa. Se ha dicho que nunca en una película JLG ha trabajado el arte del montaje como en ésta que nos ocupa [...]. Es desde esta intencionalidad formal, trabajando casi en el ámbito del collage, que JLG introduce esta primera toma de la casa en un fragmento de la película compuesto por frenéticas imágenes y la voz en off de la pareja protagonista relatando el pasado, presente y futuro –esto último gracias a la toma que nos ocupa– del conflicto de la pareja (2009: 189).

1. LA ADAPTACIÓN COMO RECUPERACIÓN Y COMO HIPERTEXTO

El placer que se encuentra en una obra literaria está compuesto por dos sensaciones: la de novedad y la de reconocer algo [...]. La pauta totalmente familiar y reiterativa es aburrida; la forma enteramente nueva sería ininteligible; es, en rigor, inconcebible. El género representa, por así decir, una suma de artificios estéticos a disposición del escritor y ya inteligibles para el lector (Wellek y Warren, 1981: 282).

Esta constatación, que se refiere a la obra literaria en sí misma, puede hacerse extensiva a la versión cinematográfica como un paso más en la cadena de «sensación de reconocer» que en este caso encontramos en el *revival*, o «hipertexto» si seguimos el vocabulario de teoría de la literatura, que supone una adaptación. Como ya dijo Kierkegaard, «la repetición nos hace felices, mientras el mero recuerdo nos entristece, pues si la primera supone avanzar prolongando la existencia de algo que nos interesa retener, el segundo es en sí mismo un retroceso que conduce a la melancolía» (Kierkegaard, 2009: 27).

Análogamente a lo que sucede con cualquier ser humano, único pero con características comunes con el resto, también cualquier obra literaria tiene sus propias características al mismo tiempo que comparte otras con distintas obras anteriores.

Para Wellek y Warren (1981: 32) no es cierta la teoría, muy extendida, según la cual la literatura siempre necesita de imágenes visuales. Generalizar la necesidad de visualizar cualquier metáfora poética puede a su entender abocar a la confusión. Puede parecer que entre las artes, la literatura sea la que en mayor medida persiga «la verdad», aunque quizá todo estribe en cuestiones semánticas y, por lo tanto, en lo que entienda cada uno por «verdad». En todo caso hay

que destacar que en una buena obra literaria las dos funciones, utilidad y placer, deben aparecer fundidas además de coexistir.

Se considera que la hermandad entre las letras y la pintura se debe a Horacio, que con su célebre aforismo llamaba la atención sobre las similitudes que se podían detectar entre pintura y poesía, aunque probablemente sin pretender establecer una teoría crítica comparativa de las artes. Una obra que estudia estas relaciones entre literatura y artes plásticas es la de Carolina Corbacho Cortés:

Las proximidades entre las artes han sido especialmente prolíficas entre ciertas disciplinas como la literatura, la pintura y la música: de ahí que la máxima horaciana —«*Ut pictura poesis*»— invocada por el poeta latino para subrayar ciertas afinidades que acontecían en el proceder del poeta y del pintor, se haya consagrado como emblema de las correlaciones entre el arte visual y el literario (1998: 23).

Según Eric Rohmer (Vila, 1997: 21), toda organización de formas en el interior de una superficie plana, delimitada, deriva del arte pictórico. Esto incluye al cine, que al igual que la pintura implica la representación de las tres dimensiones del espacio en solo dos, ya se trate de un lienzo o de una pantalla. La única diferencia importante sería la dimensión temporal añadida en el caso del cine. Peter Greenaway en *El contrato del dibujante* se inspira en Constable y Turner, y en pinturas como *Carro de Heno* o *Vistas de la Catedral de Salisbury*, que contienen paisaje y también elementos cotidianos.

Por otro lado, en los años 70 aparece el término *New Pictorialism*, que define un estilo de películas mayoritariamente de época muy influenciadas en sus encuadres y ambientaciones por obras pictóricas o bien autores concretos. Una de las primeras películas de esta tendencia fue *Barry Lyndon*, de Kubrick, deudora de Gainsborough y Reynolds.

Después de los distintos movimientos artísticos que se suceden a lo largo del XIX y de la aparición de la fotografía, que aporta nuevos matices a la clasificación de las artes, las vanguardias de principios del XX señalarán una tendencia hacia la fusión de las artes que de algún modo cuestionará y desdibujará los límites establecidos entre ellas. El *collage* y la poesía visual serán aportaciones híbridas al nuevo panorama de la expresión artística.

Por otra parte, el cine, que evolucionará de una fase documental y descriptiva a un colosal desarrollo como medio narrativo, permitirá disponer de versiones de obras literarias que por fin se materializarán en sucesiones de imágenes, como quizá intuyeron algunas de las

teorías anteriormente citadas. Se generarán así nuevas cadenas de hipotextos e hipertextos en las que se alternarán distintos géneros artísticos.

2. LA CASA MALAPARTE COMO ESCENARIO CINEMATOGRAFICO

Como parte de un estudio comparativo cabe analizar los textos literarios de Malaparte referidos a la casa, y por otra parte el tránsito de los pasajes literarios de *Il Disprezzo* a la película de Jean-Luc Godard correspondiente.

Según una interpretación de Kevin Lynch, la lectura de un lugar abarca la comprensión de su pasado, presente y también de lo que allí puede llegar a ocurrir. En esta cadena de acontecimientos, podremos contemplar la casa como el escenario que ha sido de la película *Le Mépris*. El modo en el que aparece la casa en la novela y en la película puede analizarse a través de un método estilístico que detecte las constantes y variantes en las distintas descripciones y tratamientos.

Molteni es el guionista en la trama de *Il disprezzo* y Rheingold el director de la película en proyecto. Los otros personajes son la mujer de Molteni y Battista, el productor de la película. A través de las discusiones que mantienen director y guionista vamos descubriendo el paralelismo con los propios personajes de *la Odissea*: Molteni y su mujer son Ulises y Penélope; el productor personifica a los pretendientes. Precisamente una de las innovaciones que se barajan para el guion es la de reducir los numerosísimos pretendientes a uno solo. En la odisea que supone la construcción de la casa Malaparte sería fácil identificar a Ulises, especialmente si nos fijamos en las siguientes reflexiones de Rheingold:

L'odisea non è un'avventura in estensione attraverso lo spazio geografico, come vorrebbe farsi credere Omero [...] è invece un drama tutto interno di Ulisse [...] e tutto quello che succede sono simboli del subconsciente di Ulisse (Moravia, 1987: 111).

Chi è Ulisse ne'Il Odissea, che cosa rappresenta? Ulisse ne'Il Odissea è semplicemente l'uomo civilizzato, rappresenta la civiltà (Moravia, 1987: 148).

La primera parece encajar con las referencias de Malaparte a la casa como autorretrato y como prisión, actitud que reviste carácter de «tragedia» derivada de la nostalgia (Saravia, 2010: 104); la segunda nos remite a su lucha frente a la naturaleza, en la que se reivindica victorioso: «nessuna concessione poteva da me essere fatta alla natura» (Talamona, 1990: 82).

Una vez que esta historia ha sido llevada a la pantalla y se ha utilizado la casa Malaparte como escenario de la misma, parece haberse acumulado una capa más en el espesor histórico del lugar, al que quedará por siempre vinculada. ¿Cómo olvidar la escena final del rodaje de la versión de la *Odisea* supuestamente rodada por Fritz Lang, con Ulises abriendo los brazos y empuñando la espada mientras mira al mar desde la cubierta de la Casa Malaparte? Película dentro de la película y novela dentro de la novela, pues posiblemente eso fue la *Odisea*, la primera novela de la historia aunque estuviera en verso, y un Ulises caleidoscópico, que es también Molteni y Malaparte, y al que ya siempre pondremos la cara de Michel Piccoli.

Hay distintas versiones: *Il disprezzo*, novela de Alberto Moravia, y *Le Mépris*, filme de Jean-Luc Godard. Siempre existe un paso intermedio: es el guion, escrito pero prefigurando ya imágenes en movimiento. Podemos considerarlo a la vez hipotexto de la novela e hipertexto de la película.

Según este mismo esquema o secuencia, incluso la casa Malaparte sería en sí misma un hipertexto de un proyecto inicial del arquitecto Adalberto Libera con un paso intermedio que correspondería, según todos los indicios, al proyecto modificado entre Malaparte y el maestro de obras local Amitrano. Finalmente aparece *Ritratto in Pietra*, hipertexto de la casa escrito a posteriori por Malaparte.

Si bien en el filme *La pelle* de Liliana Cavani, la casa es necesariamente la misma que en la novela, donde aparece y se describe explícitamente, en el caso de *Le Mépris* se trata de una elección de Godard, pues la referencia a la casa en la novela únicamente prefigura que esta se halle en Capri y que tenga vistas hacia Punta Campanella. La descripción de los espacios de la villa en la novela *Il Disprezzo* nos hace descartar que Moravia se inspirara en modo alguno en la Malaparte, aunque nos consta que visitó la villa como invitado de su colega escritor.

3. ADAPTACIÓN DE LA NOVELA AL FILME Y ADAPTACIÓN DEL FILM A UNA ARQUITECTURA

Como veremos, alguna de las escenas al adaptarse a la configuración de la Malaparte extraen de esta posibilidades originales específicas del filme y, en cierto modo, provocan nuevos planteamientos de mayor plasticidad que los pasajes de la novela, que sin embargo conservan casi intactos los diálogos entre los personajes.

De este modo, la cubierta de la casa hará las veces de la terraza a nivel del salón que se describe en la novela, pero también sustituirá a la playa donde los protagonistas principales tienen un encuentro

fortuito e, incluso, será el espacio donde se rueda la escena inicial de la versión filmada de Ulises, que es el tema de fondo de la historia y que en la película de Godard es, en cambio, la que cierra el metraje: «Silenzio: si gira... FINE». Es singular el protagonismo de este elemento del edificio: la terraza superior es objeto de un estudio específico de Juan Deltell (2009: 131).

En la novela, Molteni, el guionista, se tropieza casualmente en la playa cercana a la villa con Emilia, su mujer, que toma el sol desnuda. En un primer instante, ni siquiera la reconoce pues ella tiene el rostro cubierto por un gran sombrero de paja. En el filme *Le mépris*, de Jean-Luc Godard, el personaje masculino, Paul, vestido de pies a cabeza y que nunca se quita el sombrero, observa a su mujer, que está completamente desnuda. En este caso hay un cierto efecto de *collage*: el personaje es un guionista pero Godard lo dota de una cierta apariencia de gángster. El encuentro no es tan imprevisible como en la novela, ya que se produce en la misma casa. No hay un sombrero de paja que cubra la cabeza de Emilia, sino un libro de cine posado sobre el culo de Camille/Brigitte Bardot, que Paul/Michel Piccoli retira brevemente para consultar.

En esta escena se produce la mirada del que no es visto hasta que decide romper a hablar. Veamos cómo la describía Moravia en *Il disprezzo*: «Ella era nuda, come ho detto, e i vestiti le stavano accanto [...]. Ma non potevo restare indefinitamente a contemplare questa nudità proibita. Così, alla fine, feci un passo avanti e dissi chiaramente nel silenzio: "Emilia"» (Moravia, 1987: 154).

Unas reflexiones anteriores del guionista Molteni sobre la espalda de su mujer, fruto de su contemplación reiterada, «Ella aveva le più belle spalle, le più belle braccia, il più bel collo che io abbia mai visto, rotondi, pieni, elegante nel disegno, languidi nelle movenze» (Moravia, 1987: 26), nos recuerdan a otras de Salvador Dalí respecto a Gala:

Acababa de reconocerla por su espalda desnuda. Su cuerpo tenía todavía el cutis de una niña. Sus clavículas y los músculos infrarrenales tenían esa algo súbita tensión atlética de los de un adolescente. Pero la parte inferior de la espalda, en cambio, era sumamente femenina y pronunciada y servía de guion, infinitamente esbelto, entre la decidida, enérgica y orgullosa delgadez de su torso y sus nalgas finísimas, que la exagerada esbeltez de su talle realizaba y hacía mucho más deseables (Dalí, 1981: 244).

Precisamente se trata de una mirada muy cinematográfica, similar a la del espectador protegido por la oscuridad de la sala. En

cuanto al componente claramente *voyeurístico* de esta escena podemos remitirnos al término del vocabulario freudiano que designa el placer de mirar: *escoptofilia*, recuperado por Laura Mulvey para aplicarlo como uno de los muchos que puede ofrecer el cine. Como bien explica esta autora, el visionado cinematográfico favorece esta connotación del que ve sin ser visto: «the extreme contrast between the darkness in the auditorium (which isolates the spectators from one another) and the brilliance of the shifting patterns of light and shade on the screen helps to promote the illusion of voyeuristic separation» (Mulvey, 1989: 17).

Según el análisis de esta autora hay tres miradas en el cine: la de la cámara, la del espectador y la de los personajes (Mulvey, 1989: 25). Atendiendo a las convenciones cinematográficas, las dos primeras miradas se ignoran y se subordinan a la tercera a fin de dar verosimilitud a la historia y proporcionar satisfacción al espectador.

En este caso en concreto se podría decir que la mirada escoptofílica o voyeurística del personaje es relevada por la del espectador a partir del momento en que el primero rompe a hablar. La mirada de la cámara se recrea entonces en el cuerpo desnudo de Brigitte Bardot y se produce el efecto placentero al que se refiere Mulvey, reforzado por la flexión de la pierna derecha del personaje de Camille que parece estar «saludando» así al espectador.

Otra escena descrita en *Il disprezzo* —en la cual Molteni, el guionista, situado en la terraza, sorprende a su mujerflirteando con Battista, el productor, en el interior del salón— se convierte en *Le Mépris* en una visual en diagonal entre el borde de la cubierta y el alféizar de la ventana en una posición de cuasi riesgo que añade dramatismo y plasticidad a la situación que así se resuelve en un solo plano. Es claramente una aportación de la propia casa a la estética fílmica a causa de su singular configuración, aprovechada por el director: «Mi trovavo in un angolo della terrazza; di modo che potevo guardare, si apure di sbieco, dentro il salotto senza essere veduto» (Moravia, 1987: 127). Parece que en el caso de la escena de la película Paul puede a lo sumo ver a los personajes siempre y cuando estén en la propia ventana, pero desde luego no el interior del salón.

La escena en la novela transcurre de noche. Molteni lleva largo rato imbuido en sus pensamientos y acaba comparando en su mente su relación con Emilia y la de Ulises con Penélope. En un momento dado, estando en la terraza de cara al mar, se gira hacia la casa como si buscara respuesta a sus reflexiones y pensando que en algún lugar de la misma se encuentra Emilia. En el relato en primera persona

dice encontrarse en una esquina de la terraza desde donde puede ver el interior del salón sin, a la vez, ser visto. Al alzar la vista se topa con Battista y Emilia. Ella con un vestido escotado de seda negra, de pie junto al bar portátil, mientras Battista prepara unos cócteles.

En la película, la acción tiene lugar a plena luz del día. Paul se encuentra en la terraza superior —pues no hay otra en la Malaparte— y después de llamar a Camille varias veces como si pensara que podría encontrarse tras la pared curva, acaba mirando hacia una de las ventanas con cierto riesgo de su integridad física. En el alféizar se apoyan Camille y Prokosch. La indumentaria de Camille es en el filme bien distinta de la de Emilia en la novela: camisa a rayas y falda. La escena, que en la novela incluye un forcejeo entre ambos el cual culmina con un desgarro del vestido, se resuelve en el caso de la película con un pacífico beso sin apenas cambio de posición de los personajes. Cualquier otro movimiento hubiera impedido que Paul pudiera ver lo que pasaba.

Tras una cena llena de tensión después de lo ocurrido, la pareja se retira a lo que según descubrimos en el texto de *Il Disprezzo* son habitaciones separadas, algo poco previsible en el caso de un joven matrimonio de invitados: «La mia camera comunicava con quella di Emilia per mezzo di una porta interna. Senza indugio, andai a questa porta e bussai. Emilia mi disse dall' interno di entrare» (Moravia, 1987: 137).

Precisamente una de las características un tanto atípicas de la distribución de la casa Malaparte es, sin duda, la disposición simétrica de dos habitaciones del mismo tamaño, una de las cuales está reservada a Malaparte (la única que comunica con el estudio, que además no tiene otro acceso), y la otra a «la favorita» según aparece incluso en la rotulación de los planos. En este caso, ni la escena descrita ni las habitaciones, que sí veremos años después en *La pelle*, aparecen en la película *Le Mépris*, aunque al parecer existió una escena, finalmente desechada, filmada en una de las habitaciones, de un encuentro entre Camille y Prokosch. Sin embargo, la situación se resolvió con una elipsis al mostrarse únicamente el momento de la salida de ambos por la puerta que comunica los dormitorios con el salón.

El gran salón-atrio de la casa Malaparte es el escenario de diversos pasajes y escenas, tanto de las dos novelas como de los dos hipertextos correspondientes en formato de película. Es especialmente significativo el ángulo de la estancia en la que se encuentra un gran ventanal que enmarca el paisaje de los *Faraglioni*.

Otro elemento muy característico de la casa es la escalinata que conduce a la terraza superior antes citada. La escalera es, a su vez, por sí misma y muy a menudo un escenario cinematográfico, tal como analizan en *Motivos visuales del cine* Jordi Balló y Alain Bergala. Los autores clasifican en sesenta y dos los motivos del cine y los agrupan bajo doce apartados; el primero de ellos, titulado «Deambulación», incluye la escalera. Aparte de su componente funcional, comunicar las distintas plantas de un edificio, la escalera en arquitectura es a veces un elemento autónomo con su propia estética, como en el caso que nos ocupa. En el cine es un lugar privilegiado para situaciones cinematográficas y con cualidades escenográficas apoyadas en distintos ejes y puntos de vista que también induce a la identificación por parte del espectador: «en definitiva parece hecha para colocar en ella a personajes y una cámara, incluso antes de que el cine existiera» (Balló y Bergala, 2006: 15). En esta misma compilación, Charlotte Garson se refiere a *Le Mépris* sobre este punto:

En el Mediterráneo, sacar la escalera no es colocarla en el patio trasero, sino propulsarla hacia el cielo, por encima del mar. [...] La relación que establece Godard entre música, cine y escultura podría aplicarse a su escalera al aire libre. Cuando Godard filma a Paul (Michel Piccoli) subiendo los escalones para encontrarse con Camille en la azotea, ¿tiene en mente que el plano verticaliza el techo en el que se estrella Judy en *Vértigo*? (2006: 36).

4. CONCLUSIONES

La adaptación estudiada evidencia cómo algunas de las localizaciones, al adaptarse a la configuración de la Malaparte, extraen de su arquitectura posibilidades originales específicas para el rodaje del filme, y en cierto modo añaden nuevos planteamientos de mayor plasticidad a las escenas, respecto a la versión original escrita.

El papel del edificio como escenario cinematográfico del filme *Le Mépris*, de Jean-Luc Godard, incide en la aportación que hace la arquitectura como escritura en un sitio dado al proceso de transformación de este en un lugar, entendido como una especie de receptáculo que comprende todo lo que allí haya ocurrido, ocurre y podrá ocurrir. Esto incluye su devenir y sus secuelas artísticas, literarias y cinematográficas.

El tránsito de la novela a la versión cinematográfica se hace a través del guion y la realización y dirección cinematográfica siguiendo una especie de cadena de hipertextos e hipertextos que, en el caso del rodaje en la casa Malaparte, arranca en la propia casa concebida

previamente por su propietario como un texto autobiográfico o autorretrato literario.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BALLÓ, Jordi y Alain BERGALA (2016), «Presentación», en J. Balló y A. Bergala (eds.), *Motivos visuales del cine*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, págs. 11-16.
- CORBACHO CORTÉS, Carolina (1998), *Literatura y Arte: El Tópico «Ut Pictura Poiesis»*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- DALÍ, Salvador (1981), *La vida secreta de Salvador Dalí por Salvador Dalí*, Figueres, Dasa.
- DELTELL, Juan (2009), «3(+1) personajes en busca de terraza», en J. Torres Cuenca (coord.), *Casa por casa, reflexiones sobre el habitar*, Valencia, General de Ediciones de Arquitectura, págs. 175-205.
- GARSON, Charlotte (2016), «La escalera», en J. Balló y A. Bergala (eds.), *Motivos visuales del cine*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, págs. 33-36.
- KIERKEGAARD, Søren (2009), *La repetición*, Madrid, Alianza.
- LYNCH, Kevin (1985), *La buena forma de la ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili.
- MALAPARTE, Curzio (1987), *Una casa tra greco e scirocco*, Capri, Il mattino del Sabato.
- MORAVIA, Alberto (1987), *Il disprezzo*, Milano, Fabbri / Bompiani / Sonzogno.
- MULVEY, Laura (1989), *Visual and Other Pleasures*, Indianapolis, Indiana University Press.
- SARAVIA, Gloria (2010), «Los dos mundos en Casa Malaparte», *Dearq*, 7, págs. 96-111.
- TALAMONA, Marida (1990), *Casa Malaparte*, Milano, Edizioni Clup.
- VILA, Santiago (1997), *La escenografía. Cine y Arquitectura*, Madrid, Cátedra.
- WELLEK, René y Austin WARREN (1981), *Teoría literaria*, Madrid, Gredos.

Fecha de recepción: 10/12/20.

Fecha de aceptación: 09/02/21.

La escena expresionista en la obra teatral *La visita de la vieja dama* y la película *El ciudadano ilustre*

The expressionist scene in the play *The Visit* and the film *The Distinguished Citizen*

KATYA VÁZQUEZ SCHRÖDER

Universidad de La Laguna

kvazsch@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-7932-5830

Resumen: El presente artículo tiene como fin establecer las características comunes, desde el punto de vista expresionista, entre la obra teatral de Friedrich Dürrenmatt, *La visita de la vieja dama*, y la película argentina dirigida por Gastón Duprat y Mariano Cohn, *El ciudadano ilustre*. En ambas obras, el protagonista es víctima de la crueldad del pueblo al que pertenece y está sometido a la degradación de su entorno y de sí mismo. En este estudio se analizará el trasfondo ideológico, la temática y las técnicas dramáticas y escénicas dominantes en ambas obras que las convierten en una continuación de lo que fue el movimiento expresionista.

Palabras clave: Expresionismo, teatro, cine, pueblo, degradación, *La visita de la vieja dama*, *El ciudadano ilustre*.

Abstract: The purpose of this article is to establish the common characteristics, from the expressionist point of view, between the play written by Friedrich Dürrenmatt, *The Visit*, and the Argentine film directed by Gastón Duprat and Mariano Cohn, *The Distinguished Citizen*. In both works, the protagonist is the victim of the cruelty of the people from the village to which he belongs and is subjected to the degradation of his surroundings and himself. This study will analyze the ideological background, thematic and the dominant dramatic and scenic techniques in both works that make them a continuation of the past expressionist movement.

Keywords: Expressionism, theatre, cinema, people, degradation, *The Visit*, *The Distinguished Citizen*.

1. INTRODUCCIÓN

Más arduo que definir el expresionismo es, posiblemente, querer delimitarlo en unas coordenadas temporales determinadas. Este movimiento artístico, que proclamaba «la primacía de lo subjetivo, del pensamiento y de la intuición del hombre como fuerzas capaces de cambiar el medio en el que vivimos» (Oliva, 1990: 368-369), no despuntó hasta desaparecer en 1927 con la llegada de la corriente artística que recibió su herencia, la *Neue Sachlichkeit* («Nueva Objetividad»), sino que, por el contrario, ha persistido hasta la actualidad en ciertas técnicas, temáticas, estructuras o, incluso, en el planteamiento de que lo importante no es la realidad objetiva en sí.

Por tal motivo, sin ser una película expresionista y sin que los directores de la misma hayan pretendido, al menos en un primer momento, adjudicarle características semejantes, la película argentina *El ciudadano ilustre* (2016), dirigida por Gaston Duprat y Mariano Cohn, y ganadora del Premio Goya a la mejor película extranjera de habla hispana, traza, de forma similar a la obra de teatro del suizo Friedrich Dürrenmatt, *La visita de la vieja dama* (1955), un arco dramático entre «la festiva y acogedora recepción inicial del escritor Mantovani» y «las instancias finales en que se verá en la necesidad de huir del pueblo a la carrera y entre disparos» (Fontana, 2016). Son las escenas que la crítica cinematográfica ha calificado como de «inverosímil patetismo» (*Con los ojos abiertos*, 2016), de «toneladas de esperpento» (*El País*, 2016), de «broma incómoda» (*Micropsia*, 2016), de «brillantez satírica» (*Fotogramas*, 2016) las que serán aquí analizadas en relación con la obra de Dürrenmatt, pues aquello que ha sido considerado «surrealismo costumbrista» (*El Confidencial*, 2016) es, en realidad, una visión expresionista que persigue provocar a su espectador.

En ambos casos, los protagonistas esperan la llegada de la vieja dama o «la dama del alba», en palabras del dramaturgo español Alejandro Casona, rótulo que mereció en 1944 el título de uno de sus melodramas. En el caso de la obra fílmica, esta dama donosa no es otra que una muerte ya anunciada; sin embargo, en la obra de Dürrenmatt, la metáfora de la muerte no dista mucho de la descripción que Quevedo daba de ella en *Los sueños*: «[...] muy galana y llena de coronas, cetros, hoces, abarcas [...]. Un ojo abierto y otro cerrado, vestida y desnuda de todos colores; por el un lado era moza y por el otro era vieja» (1967: 94).

También luciendo joyas entra Clara Zajanassian a escena, pero a diferencia de la Muerte descrita por Quevedo, en la obra de Dürrenmatt está representada de forma esperpéntica, degradada,

porque más que ser la Muerte, es ella quien la provoca: «Sesenta y dos años, pelirroja, un collar de perlas, enormes pulseras de oro, vestida exageradamente con un gusto atroz, aunque quizá por eso mismo como una dama mundana, no exenta de cierta gracia pese a todo lo grotesco» (2014: 21). Se trata de una mujer multimillonaria desarticulada, viva imagen del horror expresionista. En la película, sin embargo, no hay metáfora posible, solamente el resentimiento de una comunidad hacia uno de sus ciudadanos, foráneo y traidor a la vista de todos.

2. OBRA CINEMATOGRÁFICA Y OBRA TEATRAL

Un tema común entre la obra dramática y la cinematográfica, pero también en otras piezas teatrales de Dürrenmatt como *Der Physiker* (1962) o *Romulus der Grosse* (1949), es la traición y su consecuente venganza. A diferencia del dramaturgo alemán Bertolt Brecht (1898-1956), Dürrenmatt nunca intentó dar con sus obras respuestas dogmáticas a los temas que pertenecen a la condición humana. Sus textos no se vinculan con una ideología determinada ni pueden inscribirse dentro de una literatura revolucionaria. El mismo autor establece en la primera edición de su obra, en 1956: «Propongo un mundo, no una moral». En palabras del propio autor, «el ser humano no cambia y se convierte en víctima del mundo modificado por él» (Dürrenmatt, 1996: 316), mientras que Brecht creía en un mundo que se podía cambiar. No obstante, la influencia de Brecht en las obras de Dürrenmatt es evidente. El Teatro Épico considera que el propósito del teatro es presentar ideas y acercar el público para que las comente, más que entretener o mimetizar la realidad. En las obras de Dürrenmatt, el juicio que tenga el público no estará inducido por una propuesta del autor: «[la obra] está escrita por alguien que no pretende distanciarse de sus personajes, ya que no está seguro de que obraría de distinta forma que los güllenses en la misma situación» (Dürrenmatt, 1996: 316). Esta actitud del dramaturgo es propia de la corriente artística del expresionismo, puesto que este reclama un nuevo tipo de sociedad mediante el arte. Sin embargo, las obras artísticas solo pueden manifestar su oposición ante el estado de las cosas mediante las distorsiones, las líneas nerviosas, los contrastes de forma y color, la angustia y el desconcierto.

La visita de la vieja dama podría suponer el descenso de Alfred, chivo expiatorio del pueblo, al infierno, como además advierte el cartel dantesco a las puertas del pueblo: «prohibida la entrada». Para Daniel Mantovani, protagonista de *El ciudadano ilustre*, la llegada al pueblo de Salas es también un descenso a los infiernos, pero ya no solo

del individuo, sino también del resto del pueblo. En la pieza teatral, el protagonista, Alfred III, sin saberlo, debe cumplir una condena por sus errores cometidos en el pasado, de tal forma que la dama llega para rendir cuentas por haber sido abandonada ante un pueblo al que exige, además, que dé la vida por ella. Observa Rodríguez Muñoz (2001: 514) que la obra critica implícitamente «el hecho de que la sociedad no sea capaz de trascender mediante la capacidad de amar el horror de la barbarie, incrementándola con una barbarie aún mayor». Sin embargo, esto no es ninguna novedad, debido a que ya es posible comprobarlo en la obra de Henrik Ibsen, *Un enemigo del pueblo* (1882), en el cual, el doctor Stockmann, después de descubrir en el agua del balneario del pueblo una bacteria contaminante, es acusado de arruinar su ciudad natal, primero por el alcalde y luego por todos los ciudadanos, y va siendo, paulatinamente, excluido y limitado en ejercer sus derechos, del mismo modo que sucede en la obra de Dürrenmatt y como también ocurre en la película de Duprat y Cohn. Mantovani, por su actitud arrogante y por «defenestrar» el pueblo de Salas en sus libros, en una terrible confusión entre la ficción y la realidad, debe pagar por lo que le ha hecho al pueblo.

Es importante resaltar la posición que los protagonistas de sendas obras tienen al comienzo de la obra: uno llega al pueblo de Salas con la noticia de que será nombrado «ciudadano ilustre» y el otro será nombrado el nuevo alcalde de la ciudad de Güllen en primavera. El mismo Alcalde le dice a Alfred antes de la llegada de Clara Zajanassian: «Hace tiempo que es usted la persona más popular de Güllen» (2014: 20). Este método acentúa la degradación que sufren ambos personajes al pasar de estar en un pedestal de respeto y admiración social a ser repudiado por sus vecinos.

Tanto Salas como Güllen, pueblos imaginarios que se localizan en países reales (Argentina y Suiza, respectivamente), constituyen un micro-mundo caído en desgracia y «alejado de la mano de Dios». Los ciudadanos de ambos lugares aíslan paulatinamente a los protagonistas, Daniel y Alfred, hasta que se quedan completamente solos y toman conciencia de su absoluta soledad como un preámbulo de la muerte. Ambos intentan escapar de allí, pero ninguno de los dos lo consigue, a pesar de haber sido advertidos con anterioridad por un ciudadano del pueblo, el único que no está del todo corrupto, que actúa a modo de arcángel. Se trata de El Maestro en la obra de Güllen y de Irene en la película, expareja del protagonista. El Maestro le dice a Alfred: «Van a matarlo. Lo supe desde el principio, y usted también lo sabe hace tiempo, aunque en Güllen nadie quiera darse por enterado» (2014: 104). «Te tenés que ir ya de Salas [...]». Te tengo que sacar ya mismo

de acá» (1:37:54), le advierte Irene. No obstante, ambos siguen perteneciendo al pueblo y asisten a «la tramoya escénica que se levanta ante la crucifixión de un pobre hombre» (Rodríguez, 2001: 517).

3. «CAPÍTULO V: LA CACERÍA»

En la película se produce una prolepsis que se relaciona directamente con las señales que le hacen dar cuenta a Alfred III de que la comunidad se está organizando en su contra. Se trata de la escena en que Mantovani sueña con una sucesión de personajes pertenecientes al pueblo de Salas, en un principio inofensivos, como el portero del ayuntamiento o la reina de la belleza, que empuñan un arma de fuego (véase fot. 1). En la obra de Dürrenmatt son numerosas las ocasiones en que los personajes se presentan armados ante Alfred, también los más inocentes, por ejemplo El Pastor, como se comprueba en la siguiente acotación: «Entra el alcalde, pone un revólver sobre el pupitre y se sienta» (2014: 67) o «Por la izquierda entra el pastor con un fusil en bandolera» (2014: 73). Estas escenas, por lo tanto, actúan como una advertencia o, incluso, un adelanto de lo que ocurrirá más adelante. La sensación que provoca, en los protagonistas primero, pero también en el espectador/lector, es una mayor tensión y desconfianza respecto a los habitantes del pueblo, incrementado en la película por la mirada de los personajes a la cámara que apela directamente a su espectador. Todos son capaces de matar, incluso un pastor o un anciano vestido con una bata.

Si nos detenemos en la escena que ya se anticipaba, es decir, en el último capítulo que narra la película *El ciudadano ilustre*, salta a la vista el principio general del expresionismo que también se hace evidente en la versión de la obra de Dürrenmatt de Juan Mayorga, en el cual «los escenarios no imitan la realidad, sino que reflejan plásticamente (líneas en diagonal, angulaciones, sombras) los estados anímicos de sus personajes» (Romaguera y Asina, 1980: 100). En la película, el protagonista, llevado en la parte trasera de un coche como un animal al matadero, atraviesa una calle desierta custodiada a ambos lados por algunos vecinos del pueblo que tuvieron algún conflicto con Mantovani: el hombre que creyó reconocer a su padre en el libro escrito por Daniel, el pintor cuya obra no fue debidamente reconocida y alabada, o el propio alcalde. De este modo, los habitantes del pueblo de Salas lo ven desfilar hacia el lugar donde se le dará muerte o, al menos, un escarnio (véase fot. 2). La técnica empleada, por lo tanto, consiste en centrar al personaje ante un punto de fuga marcado por las diagonales que forman las farolas a ambos lados de la calle.

Algo parecido ocurre en la escena de la obra de Dürrenmatt cuando Alfred decide viajar en el próximo tren que lo aleje de la ciudad y el pueblo, a modo de coro griego, ejerce presión sobre el protagonista para que no consiga subirse al tren. Sin embargo, y esto recae en la decisión tomada por la dirección escénica porque Dürrenmatt no lo hace explícito en las acotaciones, los habitantes de la ciudad nunca llegan a detener físicamente a Alfred, aunque por el parlamento del mismo pareciera que, efectivamente, lo están acorralando. Esta escena es clave en la obra porque «el expresionista ya no ve, tiene “visiones”» (Eisner, 1988: 17). Exclama uno de los ciudadanos del pueblo en la representación teatral de Mayorga: «Al menos tendremos derecho a despedirte» (1:30:33), a lo que otro ciudadano, y después todo el pueblo al unísono, agrega: «Como viejos amigos». Esta última frase hecha debe tomarse de forma literal, puesto que, como final del segundo acto, marca el punto de inflexión entre el momento en el que los habitantes de la ciudad de Güllen aún sostenían sus principios morales, y el momento en el que sus propios vecinos se convertirán en enemigos. En la película, la pasarela de los rostros de los vecinos, aquellos que lo conocen desde hace mucho tiempo y que le habían admirado antes de su llegada, es una evidencia de que, primero, tampoco Mantovani podrá jamás salir del pueblo; y, segundo, de que se encuentra en la misma situación que el personaje de Dürrenmatt: perdido.

Este personaje coral constituido por los güllensen al igual que el resto de los ciudadanos, excepto el propio Alfred III o Clara Zajanassian, no es designado con un nombre propio, sino en función de su clase o categoría (El Alcalde, El Policía o El Maestro, solo por nombrar algunos). Dicho fenómeno es una técnica eminentemente expresionista de despersonalización. En la película, aunque este procedimiento no se lleva a cabo, sí es presentado el protagonista Daniel Mantovani en más de una ocasión bajo el rótulo de «ciudadano ilustre» a modo de «personaje simbólico filosófico», según la denominación que utiliza Plebe (1971: 80) para distinguir los tres tipos de personajes abstractos¹. A pesar de ser un ciudadano ilustre también cumple la función del protagonista, aunque este título honorífico solo sirve como una amarga ironía. A su vez, el hombre que lo matará lo llama Titi, un apodo que lejos de acercarse afectivamente al personaje, como cabría esperar, logra también despersonalizarlo o, en todo caso, degradarlo.

¹ El uso más representativo del personaje simbólico es en la obra de teatro de Kokoschka, *Sphinx und Strohmännchen* (1956), en la que uno de ellos es denominado el «Señor Hombre-de-Caucho».

Es importante resaltar que la película no es íntegramente expresionista, sin embargo, esta última parte, coherente con el desarrollo degradante de la actitud de los ciudadanos antes el recién llegado, adquiere un tinte expresionista, sobre todo por el empleo de recursos visuales como la máscara que lleva su amigo Antonio. Precisamente, el empleo de máscaras responde al hecho de que el expresionismo es un complejo ideográfico. Esto ya se puede comprobar en *El gran dios Brown* (1925), de Eugene O'Neill, en el cual cada personaje cambia varias veces de máscara, o de expresión en su máscara, para ofrecer una síntesis de cada estado. En la película de Duprat y Cohn, la máscara solo aparece una vez en la escena de mayor tensión, difuminando por completo el rostro del que pudo ser en algún momento un amigo. En el expresionismo la ideografía es una imagen (véase fot. 3), ya que el elemento de la máscara sugiere otro significado: el personaje se transforma siendo el mismo, es decir, su carácter ha cambiado y, por lo tanto, también sus acciones.

A su vez, los personajes, inocentes al principio y cada vez más corrompidos a medida que se acerca el final, desvelan, en realidad, personajes diabólicos, perversos, poderosos y en vías de perdición y delito, propios del cine expresionista que pretendía «subvertir los valores de la sociedad burguesa, denunciando, de forma violenta y exasperada, sus aspectos negativos» (González, 1990: 61). No obstante, lo interesante de esta película es la ambigüedad que esconde, puesto que nunca queda del todo claro hacia qué sector de la sociedad va dirigida la crítica de esta obra. «El cine expresionista tiene que ser grafismo viviente» (Romaguera y Asina, 1980: 102) y así se comprueba en la escena de «La cacería» en la que solo suena una voz en *off* correspondiente a las distintas voces de cada uno de los habitantes del pueblo. En este recorrido hacia el descampado, la niebla envuelve la escena, poniendo así de relieve la confusión, el hermetismo y el silencio. Paradójicamente, la oración que recitan los habitantes del pueblo de Dürren es la siguiente: «¡Que aleje las tinieblas de la ciudad!». No obstante, en la versión de Mayorga, Juan Carlos Pérez de la Fuente optó en su representación teatral por sustituir la oración o el momento solemne por una canción de musical en la que el pueblo, uniformado con trajes rojos y rosas, baila después de haber adquirido el cheque de Clara Zajanassian ante un cartel que dice con letras gigantes «VEN», en clara oposición con el cartel al comienzo de la obra que advertía del paso restringido a la ciudad. «Estos circunstanciales *boys* de gran musical visten como ven el futuro: “color de rosa”», opina García Templado (2000), lo cual mantiene la coherencia con la estética *drag-queen* que Pérez de la Fuente elige para los eunucos, y con los

portadores de la «silla gestatoria» de Clara que no son otra cosa que sado-masoquistas vestidos de cuero y estética nazi.

De este modo, se escenifica una tragedia grotesca que acaba en un gran musical. A propósito, sostenía Jan Kott (1965): «Ill y los güllenses se encuentran en una situación en la que no cabe lo trágico, en la que solo hay lugar para lo grotesco», y este puede ser el principio fundamental de la película, puesto que la tragedia se convierte, sobre todo en la obra de Dürrenmatt, en una consecuencia directa de la caída en la tentación. Al final resulta que Clara Zajanassian restablece el orden perdido y posibilitó la felicidad del pueblo de Güllen, «después de todo, el sentimentalismo y el derecho natural son realidades culturales fácilmente manipulables» (García, 2000).

Otra analogía que se puede establecer entre la secuencia que lleva por título «Capítulo V: La cacería» y la obra de Dürrenmatt es aquella que se relaciona con el intento de dar caza a la pantera negra que huyó pocos minutos después de que llegara con su dueña, Clara Zajanassian, a la ciudad. No obstante, este intento de cazar a la bestia no es otra cosa que la premonición del rapto y fin del propio Alfred. El Policía comenta: «Y tengo que darle caza. La ciudad entera tendrá que darle caza», a lo que responde Alfred: «A mí vais a darme caza, a mí» (2014: 66). Ante esta atmósfera tensa, en la que, de pronto, las armas han proliferado entre los habitantes del pueblo, Alfred ya es consciente de que corre peligro y de que el objetivo de la escopeta está, en realidad, apuntándole. Algo similar encontramos en la película, en la cual la esposa de su amigo Antonio y su expareja le advierte: «Ni se te ocurra irte de cacería con Antonio» (1:37:50).

En la escena que nos interesa, una de las voces que Mantovani recuerda es aquella que dice: «Este tipo es un Judas», lo cual pone de manifiesto el sentimiento de traición que el pueblo intenta contagiar a ambos protagonistas. Comenta Rodríguez Muñoz que «lo sagrado es expresionista» (2001: 515), porque el expresionismo en sí nace en un momento en el que «el mundo entero rinde culto al horror». De este modo, lo trágico y lo apocalíptico se dan cita en estas dos obras las cuales tienen una «estructura de sueño pesadillesco y premonitorio» (2001: 515), lo cual se ve reforzado en la película cuando Mantovani, al final, presenta su libro basado en la historia que acaba de ser representada y no queda claro si realmente Mantovani vivió todo aquello: ¿le llegó alguna vez una bala realmente? La pregunta que un periodista le hace en esta rueda de prensa sobre cuánto tiene de realidad su historia es lo que podríamos preguntarnos acerca del expresionismo, el cual perseguía «las visiones provistas de un estado de ánimo vago y confuso, concreto e irreal a la vez» (Eisner, 1988:

21). El mero hecho de que se represente la historia que fue escrita posteriormente (o quizás solo existió a la vez que se escribía) muestra, precisamente, el hecho de que «la realidad ha sido creada por nosotros, la imagen del mundo tan solo existe en nosotros» (1988: 16).

4. TÉCNICAS EXPRESIONISTAS

Consideraba Lotte H. Eisner (1980: 103) que era necesario diferenciar entre «la iluminación a lo Rembrandt de la iluminación abrupta y “de choc” de los expresionistas». No obstante, es necesario detenerse en la escena de la representación teatral que se desarrolla en la carnicería (véase fot. 4) y en la que se muestra una res colgando del mismo modo que en un cuadro de Rembrandt que lleva por nombre *El buey desollado* (1655). En la misma, la técnica del claroscuro sigue presente, pero ahora no esconden los rasgos de los personajes, sino que cada ciudadano está recortado contra un fondo negro y se encuentran tras una mesa blanca completamente iluminada, una remembranza del laboratorio del boticario de *Caligari* (1920), por su conjunto de líneas deslumbrantes e insólitas. No parece fortuita la introducción en esta escena de esta referencia a Rembrandt, puesto que el pintor era el maestro del “negro bilioso”, de lo melancólico, y busca siempre «el lado oscuro de la existencia, la hora crepuscular en la que lo sombrío parece aún más sombrío y lo claro más claro» (Eisner, 1988: 49). Precisamente esto es lo que se muestra en la escena: lo oscuro y lo luminoso se potencia en su contraste. Por ello, la mesa es tan blanca y el fondo tan negro. A su vez, entre los dos extremos, los ciudadanos que participan en esta escena en la que llegan los periodistas portan una vestimenta marrón, «el más irreal de todos los colores» (Eisner, 1988: 49), que remite al marrón del taller de Rembrandt.

En la representación escénica que se hizo en 1987 por Daniel Gallegos en el teatro La Aduana, el estilo expresionista logró acentuar la pobreza del desvinciado pueblo, lo cual se muestra en la escenificación del Bosque de Conradsweiler que se hizo con maderas colocadas angularmente y sostenidas por los personajes (Vargas, 2004: 85). Además, transmite la idea de miseria y fantoche que responde al rechazo del teatro expresionista de cualquier maquinaria o artificio moderno que pudiera distraer al público (Oliva, 1990: 370). Pero, sobre todo, es importante recalcar los colores blancos, grises, madera vieja, terracotas y negros que predominan en esta representación teatral, puesto que provoca, precisamente, la sensación de abandono, miserabilidad, «un pueblo de muertos vivientes que luego emergen a

una posición económicamente estable, dentro de una rigidez intrínseca y latente» (Vargas, 2004: 85).

El decorado, tanto en la puesta en escena de Gallegos o en la de Mayorga, se construye a partir de las líneas de fuerza, de sus momentos de exaltación, de sus gritos. De ahí que la luz y los silencios sean los verdaderos tramoyistas de la escena. Oliva (1990: 369) establece al respecto que «en el espectáculo expresionista se rompe el equilibrio y la proporción clásica; se puede retardar el relato con paréntesis, monólogos exaltados o turbadores silencios».

En ambas obras, aunque más en la película que en el drama teatral, la iluminación busca recalcar las sombras, de modo que la oscuridad y la noche son esenciales en los momentos de mayor tensión. Así lo interpreta también Eisner en *Predisposición de los alemanes para el expresionismo*, y hace notar los paralelismos de esta corriente artística con el Romanticismo: «[...] hacen de la noche el momento esencial de la existencia» (1968: 71). Si tenemos todo esto en cuenta, nos encontraríamos ante una técnica, por lo tanto, más bien impresionista.

Por otro lado, Guerrero Zamora considera clave en la estética escénica del expresionismo la ampliación del gesto, el contrastado claroscuro, el contraluz o la proyección al costado de los actores (1955: 15), lo cual consiste en el principio luminotécnico perteneciente a la escuela de Strindberg. Este procedimiento se refleja en la película como se puede observar en el fotograma 5, en cuya escena el actor está iluminado de forma parcial por una luz anaranjada, mientras la otra mitad del rostro queda escondido entre las sombras. Esto provoca que sus cejas espesas se recorten de forma más notoria en su cara y que se resalte su mueca siniestra. De este modo, tres ciudadanos más lo observan iluminados únicamente por el alumbrado público que emula, en cierto modo, la luz cenital usada en el escenario. Un ejemplo en la representación escénica son las conversaciones que mantienen Alfred y La Policía, El Alcalde y El Pastor, en las cuales una luz blanca solo consigue alumbrar la frente, la nariz y los pómulos, y oculta los ojos de los personajes. Así queda planteado el interés del expresionismo por querer ofrecer un esquema radiográfico del ser.

No obstante, el expresionismo se encontraría, sobre todo, en la estructura de ambas obras. Tanto en la película como en la obra de teatro, es el miedo y el horror lo que provoca desenlaces trágicos, pues la trama se desarrolla en un ambiente de secreto y conspiración. Al fin y al cabo, en el expresionismo «lo importante es crear inquietud y terror» (Eisner, 1988: 28). Es por ello que lo que Clara Zajanassian le dice a El Maestro, «Güllen por un asesinato, progreso por un cadáver», no es tan distinto al pensamiento de los habitantes de Salas, puesto que

concuerdan en que la ciudad prosperará una vez que Mantovani ya no sea parte de ella.

La apoteosis llega en el pueblo de Dürren al final con un Padrenuestro, una oración de bendición tras haber recibido, cada uno de los ciudadanos, su cheque correspondiente. Esta oración resalta, por lo tanto, la condición patética del ser humano desacralizada o, por el contrario, la sacralización del crimen, lo cual se refleja también en la película. En el momento en que Daniel es disparado por Roque, acompañante de Antonio y novio de su hija, este se santigua dos veces. Aquí, nuevamente, aparece lo sagrado como un elemento expresionista porque hace temer y temblar al hombre ante su presencia. El horror infunde doble temor si es aceptado por la máxima autoridad religiosa que premia y castiga. Conviene detenerse en el personaje de Roque, puesto que aúna numerosas características propias del movimiento artístico que aquí planteamos. Establecía Eisner (1980: 104) que «los intérpretes netamente expresionistas son ya mucho menos frecuentes», no obstante, en Roque podemos reconocer la personificación de la degradación humana. Coherente con su nombre, Roque es bruto en sus movimientos, no habla, los únicos sonidos que pronuncia son irreconocibles, solamente actúa por impulsos violentos, y carece de cualquier tipo de ética o moral. Es un personaje deshumanizado que encarna la ignorancia y su peligro, puesto que es el que mata finalmente a Daniel sin escrúpulos ni cargo de conciencia, satisfecho.

La mirada dirigida directamente a la cámara que Mantovani ofrece al final de la película funciona como la luz que ilumina a la sala de espectadores en el momento en el que se enjuicia a Alfred. En ese momento de la obra muchos de los presentes entre el público en el María Guerrero levantan la mano durante el voto en el que se decide si se debe mantener con vida o no a Alfred. El propio Pérez de la Fuente añadía, en una entrevista con Ignacio Amestoy, lo siguiente: «He querido confundir al público, que se pregunta, ante unas imágenes trucadas, en las que todo el mundo levanta el brazo condenatorio, quién habrá levantado el brazo, el de detrás, el de al lado... Y nadie se fía de nadie» (2000: 21). En la película, el interrogante que se plantea es si realmente lo que acaba de ver el espectador ha sucedido o no dentro del pacto de la ficción, ya que de por sí se trata de una historia ficticia. De alguna manera, tanto la obra cinematográfica como la dramática persiguen interpelar a su público. Este mundo hostil al que se refiere el director del CDN en el que nadie confía en el otro es precisamente lo que la película de Duprat y Cohn intenta transmitir.

5. CONCLUSIÓN

Tanto en la obra filmica *El ciudadano ilustre* como en la obra de teatro *La visita de la vieja dama* se cuestiona la organización moral del Occidente cristiano, es decir, los principios éticos por los que se rige la conducta del ser humano en sociedad. Este planteamiento no deja de ser profundamente expresionista, puesto que es la miseria surgida después de la Primera Guerra Mundial y la preocupación por el mañana lo que empujó, primero a los artistas alemanes y luego al resto de Europa, a desarrollar este movimiento. En la obra de teatro de Dürrenmatt la relación es más sencilla de establecer por el contexto socio-histórico en el que fue escrita, pero no ocurre lo mismo con la película de Duprat y Cohn, producida medio siglo más tarde, lo cual impide poder inscribirla dentro del expresionismo. No obstante, y posiblemente sin intención alguna por parte de los directores, se puede establecer una serie de vasos comunicantes entre las dos obras que se comprueba ya en el argumento: una comunidad que se vuelve en contra de un conciudadano, el cual sufrirá el hostigamiento del pueblo hasta su trágico final.

El lugar en el que se desarrollan los dos argumentos actúa como una cápsula del tiempo, pues los dos pueblos, Salas y Dürren, se mantienen como un refugio de costumbres, prejuicios, inequidades y crueldades donde se pueden poner en práctica el cinismo. Entre sus ciudadanos, una presunta superioridad intelectual y extra-moral se ríe de la debilidad de los otros que conforman un ejército de prescindibles, los cuales pasan por el mundo para afirmar su intrascendencia. En la obra de Dürrenmatt, el personaje cínico es doble y lo conforman Clara Zajanassian y Alfred Ill, aunque a este último, al ser víctima directa de la primera y por la empatía que el público pueda generar, le perdonamos sus errores. Al fin y al cabo, y como dice el Doctor Stockmann en la obra *Un enemigo del pueblo*, de Henrik Ibsen: «el hombre más poderoso del mundo es el que está más solo» (1972: 160).

La escena expresionista en la obra teatral *La visita de la vieja dama...*

IMÁGENES



Fot. 1 (1:22:19). Sucesión de personajes con un arma de fuego.



Fot. 2 (1:41:53). El pueblo ve al protagonista desfilando hacia su fin.



Fot. 3 (1:40:51). El uso de la máscara.



Fot. 4 (1:44:48). Res colgando como en el cuadro de Rembrandt *El buey desollado* (1655).

La escena expresionista en la obra teatral *La visita de la vieja dama...*



Fot. 5 (1:42:18). La luz que ilumina solo una parte del rostro y realza los rasgos.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AGEL, Henri (1968), *Estética del cine*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- AMESTOY, Ignacio (2000), «Dürrenmatt, I: La puesta en escena: 'La vieja dama' y la búsqueda de un teatro ritual», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral*, 283, págs. 15-23.
- DÜRRENMATT, Friedrich (1996), *Gespräche 1961-1990*, Zürich, Diogenes Verlag.
- DÜRRENMATT, Friedrich (2014), *La visita de la vieja dama: una comedia trágica*, Barcelona, Tusquets.
- EISNER, Lotte (1988), *La pantalla demoníaca*, Madrid, Cátedra.
- FONTANA, Patricio (2016), «El ciudadano ilustre y sus trampas», *Revista Transas*, Universidad Nacional de San Martín, 10-2016, págs. 1-3. Recuperado de: <https://www.revistatransas.com/2016/10/20/el-ciudadano-ilustre-y-sus-trampas/>
- GARCÍA TEMPLADO, José (2000), «La visita de la Vieja Dama. Otro punto de vista», *Especulo*, 14, s. pág. [En línea: https://webs.ucm.es/info/especulo/numero14/v_dama.html].
- GUERRERO ZAMORA, Juan (1955), *La imagen activa y el expresionismo dramático*, Madrid, Ateneo.
- IBSEN, Henrik (1972), *Un enemigo del pueblo: drama en tres actos*, Madrid, Escelicer.
- KOTT, Jan (1965), «El rey Lear y Final de partida», *Primer Acto*, 69, págs. 4-17.
- OLIVA, César (1990), *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra.

- PLEBE, Armando (1971), *Qué es verdaderamente el Expresionismo*, Madrid, Doncel.
- QUEVEDO, Francisco de (1967), *Los sueños*, Zaragoza, Ebro.
- RODRÍGUEZ MUÑOZ, Aureliano (2001), «Ritualismo y expresionismo social en La visita de la vieja dama», en Francisco Torres Monreal (coord.), *El teatro y lo sagrado: de M. de Ghelderode a F. Arrabal*. Murcia, Universidad de Murcia, págs. 513-520.
- ROMAGUERA, Joaquim y Homero ASINA (1980), *Fuentes y documentos del cine*, Barcelona, Gustavo Gili.
- VARGAS, David (2004), «La visita de la vieja dama», *Escena: Revista de las Artes*, 55/2, págs. 81-103.

Fecha de recepción: 16/02/21.

Fecha de aceptación: 06/05/21.

Catálogo de adaptaciones en el nuevo milenio: literatura y cine españoles (2001-2020)¹

RAFAEL MALPARTIDA TIRADO

Universidad de Málaga

rma1@uma.es

ORCID ID: 0000-0001-8438-9014

Dos objetivos principales motivan la elaboración de este corpus filmográfico y explican su alcance cronológico y su disposición. En primer lugar, ya han sido estudiadas las principales adaptaciones de la Historia de nuestro cine, como las del franquismo analizadas en tres proyectos emprendidos por Pérez Bowie que abarcan las fases de la posguerra (2004), los cincuenta (2010) y el tardofranquismo (2013), o ya en la transición democrática y a lo largo de la década de los ochenta

¹ Este trabajo se encuadra en el Proyecto del Plan Propio de Investigación y Transferencia de la Universidad de Málaga *Reescrituras de la novela en el cine y la ficción televisiva* (2020-21). Al igual que el corpus bibliográfico publicado en este mismo número de *Trasvases entre la literatura y el cine*, tiene su origen en la actualización del *ALECE* por encargo del Centro Virtual Cervantes, que llevamos a cabo en 2013 un grupo de investigadores de la Universidad de Málaga y que finalmente no llegó a publicarse. Se incluye en el presente catálogo no solo la producción literaria española escrita en castellano, sino también en catalán, vasco y gallego (en cuyo caso se ha ofrecido el título bilingüe de cada adaptación). En cuanto al ámbito cinematográfico, se han excluido, en aras de una mayor homogeneidad, por una parte, los cortometrajes, y por otra, las coproducciones en las que España ha participado en menor medida —es el caso, por ejemplo, de *La virgen de la lujuria*, filme mexicano— y películas como *Mar adentro*, cuyas conexiones con la literatura —las cartas de Ramón Sampedro— son evidentes, pero que es considerada procedente de guion original y no adaptado, como refrendan los premios Goya de 2005, criterio este último de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas que se ha tenido en cuenta a la hora de elaborar la presente filmografía. En consecuencia, la fuente principal de este corpus ha sido la página web de la citada Academia, así como el catálogo *on line* del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, el libro de Heredero y Santamarina (2008) y las bases de datos *FilmAffinity* e *IMDb*. En caso de duda, se ha acudido al propio visionado de las películas, que constituye en última instancia la mejor fuente informativa, a través de sus títulos de crédito, para determinar cuáles adaptan un texto literario, en especial gracias a la excelente plataforma *Filmin*, que marca además con bastante precisión en forma de *tag* la procedencia literaria de sus títulos.

y los noventa (Jaime, 2000). Si estos acercamientos críticos han sido sobresalientes, a menudo nuestras adaptaciones han propiciado otros trabajos poco afortunados por deslizarse hacia el improductivo *fidelity criticism*, como han alertado, entre otros, Zecchi (2012) y Stam (2014). Como la corriente parece activarse sobre todo cuando de trata de obras canónicas, tal vez convenga un giro hacia casos menos conocidos. Así podría renovarse metodológicamente este ámbito de estudio, bien porque aún no han ingresado en el canon muchos de los textos literarios en que se basan —de manera que la tentación de exigirles a las películas una adecuación a sus fuentes se reduce considerablemente—, bien porque es aún tan escasa la atención crítica que han recibido muchas de estas adaptaciones por una simple razón temporal, que permiten una exégesis prácticamente inédita.

De ahí la ordenación cronológica de este listado de películas: no solo se abren nuevas perspectivas en cuanto a obras particulares, sino que la evolución de la dinámica adaptadora en el nuevo milenio se nos aparece en su devenir, con contraste significativo frente a etapas anteriores. Esta presentación, a su vez, potencia el estudio diacrónico pero también apunta a la atención particular a autores y títulos —tanto literarios como filmicos—, dado que su formato electrónico propicia sencillas búsquedas por todo el documento.

Esta otra dimensión ofrece, de entrada, datos estadísticos como el hecho de que el autor que más figura en este corpus del nuevo milenio sea Cervantes, igual que lo era en la centuria anterior solo detrás de Galdós, pero teniendo en cuenta que la mayoría de las más recientes recreaciones del *Quijote* parten de una simple inspiración, de forma que nos encontramos en el terreno de la mitocrítica (Pardo, 2011) y no de la transposición en sentido estricto, son otros literatos muy conocidos los que lideran el *ranking* de adaptaciones. Son así Arturo Pérez-Reverte, Bernardo Atxaga, Lorenzo Silva y Dolores Redondo —en cabeza con tres entradas—, y Federico García Lorca, Rafael Azcona, Juan Marsé, Elvira Lindo, Almudena Grandes, Lucía Etxebarria, Manuel Rivas y Fernando Marías —a continuación con dos— los que se encaraman a los primeros puestos, de modo que las nuevas tendencias incluyen a autores “asentados”, pero asimismo a otros más recónditos como Isaac Rosa y Jordi Galcerán —de quienes hay tres adaptaciones, así que figuran *ex aequo* en primer lugar— o Jordi Casanovas y Emilio Ruiz Barrachina —a la zaga con dos—, que podrían despertar mayor atención crítica e incluso en forma de estudio panorámico, dado que el trasvase al cine se ha producido en varias

ocasiones, en el caso del último mediante autoadaptación². Que sea esta la exígua nómina de autores adaptados más de una vez revela, por otra parte, una notable dispersión a la hora de elegir fuentes de inspiración literaria. Y que varios de los textos adaptados sean inéditos, en especial en la esfera teatral, es otro de los datos novedosos que se desprenden de este corpus y que permiten comparar con las tendencias de la anterior centuria. Ambas circunstancias, desde luego, apuntan a una cierta “descanonización” de las prácticas adaptativas, ya que irrumpen autores poco conocidos e incluso textos que han viajado al cine antes que a la propia página impresa³.

En segundo lugar, la reivindicación del guion adaptado como “punto de encuentro” entre la literatura y el cine (Malpartida Tirado, 2015: 142-144) merece que se destaque no solo a sus artifices —para apreciar, por ejemplo, en qué casos recaen la dirección del filme y su escritura en la misma persona, o en qué otros asume el oficio de guionista el propio literato, ya sea junto a un profesional o como tentativa en solitario de un nuevo tipo de práctica—, sino también sus ediciones, con las que se puede beneficiar el cotejo introduciendo un elemento que a menudo se ha soslayado en el estudio comparado entre literatura y cine. Ambos aspectos figuran en la cuarta columna del listado y se remite tanto a las exhumaciones tradicionales como a las que ha realizado en formato electrónico la Academia de Cine, iniciativa esta última muy de agradecer para los que nos hemos interesado por el guion adaptado.

² Este fenómeno se ha incrementado de manera extraordinaria merced a que los vasos comunicantes entre literatura y cine (empezando por la participación del literato en el guion adaptado) han sido más activos en los últimos años. Ejemplos de autoadaptaciones en el nuevo milenio son *Tánger* de Juan Madrid, *El rey tuerto* de Marc Crehuet, *La llamada* de Javier Ambrossi y Javier Calvo, *El rey* de Alberto San Juan, *Sentimental* de Cesc Gay y *La suite nupcial* de Carlos Iglesias. Que la mayoría de ellas se circunscriban al ámbito teatral revela que los textos pueden trasladarse a ambos medios indistintamente y en poco tiempo, en un cruce de escrituras y oficios (dramaturgos que practican el cine, cineastas que practican la dramaturgia) que nunca había resultado tan fecundo en nuestras letras.

³ Trásvase este último que ya se está produciendo cada vez más en los últimos años con el propio teatro, llevado a las tablas sin que se haya publicado la obra. Resulta revelador de estos nuevos engranajes, alejados de la secuencia lógica tradicional (texto literario-representación teatral-adaptación al cine), que varias de las últimas adaptaciones se hayan difundido en su versión escrita solo a través del guion cinematográfico alojado en la web de la Academia de Cine, ya que no han llegado a publicarse como obras literarias autónomas por parte de una editorial.

Es, por tanto, el incentivo de nuevos trabajos —tanto de Fin de Grado, Fin de Máster y doctorales, por una parte, como de crítica especializada, por otra— sobre nuestras adaptaciones de los últimos veinte años lo que nos conduce a mostrar este corpus, máxime ahora que una revista muy joven como *Trasvases entre la literatura y el cine* aspira a promover perspectivas diferentes en este campo de investigación, empezando por nuestra cinematografía pero con la confianza en que otros corpus similares que recojan la producción de otros países aparecerán en futuros números. Sirva esta entrega inaugural, por tanto, como llamamiento para emprender dicha tarea y que así la necesaria renovación del corpus de estudio en este ámbito de investigación vaya desarrollándose en el espacio que brindamos desde *Trasvases entre la literatura y el cine*.

Catálogo de adaptaciones en el nuevo milenio

| Año | Película | Dirección | Guion | Texto literario | Autor/a literario/a |
|------|--|--|--|---|----------------------------|
| 2001 | <i>Juana la Loca</i> | Vicente Aranda | Vicente Aranda y Antonio Larreta | <i>La locura de amor</i> | Manuel Tamayo y Baus |
| 2001 | <i>Son de mar</i> | Bigas Luna | Rafael Azcona | Homónimo | Manuel Vicent |
| 2001 | <i>El bosque animado</i> | Ángel de la Cruz y Manolo Gómez | Ángel de la Cruz | Homónimo | Wenceslao Fernández Flórez |
| 2001 | <i>Manolito Gafotas en ¡Mola ser jefe!</i> | Joan Potau | Salvador Maldonado, Joan Potau y Cecilia Bartolomé | <i>¡Cómo molo!</i> | Elvira Lindo |
| 2001 | <i>Lázaro de Tormes</i> | Fernando Fernán Gómez y José Luis García Sánchez | Fernando Fernán Gómez | <i>El lazarrillo de Tormes</i> | Anónimo |
| 2001 | <i>Amor, curiosidad, prozac y dudas</i> | Miguel Santemas | Miguel Santemas y Lucía Etxebarria | <i>Amor, curiosidad, prozac y dudas</i> | Lucía Etxebarria |
| 2001 | <i>Salvajes</i> | Carlos Molinero | Jorge Juan Martínez, Carlos Molinero, Clara Pérez Escrivá y Salvador Maldonado (editado en Ocho y Medio junto a la obra de teatro) | Homónimo | José Luis Alonso de Santos |
| 2001 | <i>La isla del holandés (L'illa de l'holandès)</i> | Sigfrid Monleón | Sigfrid Monleón | Homónimo | Ferran Torrent |
| 2001 | <i>El paraíso ya no es lo que era</i> | Francesc Betriú | Rafael Azcona | Homónimo (cuento) | Carmen Rico-Godoy |
| 2001 | <i>Todo me pasa a mí</i> | Miquel García Borda | Miquel García Borda | <i>Canvis</i> | Toni Martín |
| 2001 | <i>Hermanas de sangre (Germanes de sang)</i> | Jesús Garay | Maite Carranza y Teresa Vilardell | Homónimo | Cristina Fernández Cubas |
| 2001 | <i>Amar y morir en Sevilla (Don Juan Tenorio)</i> | Víctor Alcázar | Aitor Aguirre | <i>Don Juan Tenorio</i> | José Zorrilla |
| 2001 | <i>Anita no pierde el tren (Anita no perd el tren)</i> | Ventura Pons | Ventura Pons | <i>Bones obres</i> | Lluís-Anton Baulenas |

| | | | | | |
|------|---------------------------------|-------------------------|--|---|--------------------------|
| 2002 | <i>Cásate conmigo, Maribel</i> | Ángel Blasco | Ángel Blasco | <i>Maribel y la extraña familia</i> | Miguel Mihura |
| 2002 | <i>El alquimista impaciente</i> | Patricia Ferreira | Patricia Ferreira y Enrique Jiménez | Homónimo | Lorenzo Silva |
| 2002 | <i>El caballero Don Quijote</i> | Manuel Gutiérrez Aragón | Manuel Gutiérrez Aragón | <i>Don Quijote de la Mancha</i> | Miguel de Cervantes |
| 2002 | <i>El embrujo de Shanghai</i> | Fernando Trueba | Fernando Trueba | <i>El embrujo de Shanghai</i> | Juan Marsé |
| 2002 | <i>El florido pensil</i> | Juan José Porto | Juan José Porto, Roberto Oltra y Roberto Vera | Homónimo | Andrés Sopeña |
| 2002 | <i>La soledad era esto</i> | Sergio Renán | Manuel Matji, Aida Bortnik, Sergio Renán | Homónimo | Juan José Millás |
| 2002 | <i>Nos miran</i> | Norberto López Amado | Jorge Guerricaechevarría (editado en Ocho y Medio) | <i>Los otros</i> | Javier García Sánchez |
| 2002 | <i>Primer y último amor</i> | Antonio Giménez Rico | Antonio Giménez Rico | Homónimo | Torcuato Luca de Tena |
| 2002 | <i>Volverás</i> | Antonio Chavarrías | Antonio Chavarrías (editado en Ocho y Medio) | <i>Un enano español se suicida en Las Vegas</i> | Francisco Casavella |
| 2002 | <i>El viaje de Carol</i> | Imanol Uribe | Ángel García Roldán e Imanol Uribe (editado en Ocho y Medio) | <i>A boca de noche</i> | Ángel García Roldán |
| 2002 | <i>La tarara del chapao</i> | Enrique Navarro Monje | Toni Canet, Enrique Navarro Monje, Carles Pons | <i>Chapao</i> | Carles Pons |
| 2003 | <i>Besos de gato</i> | Rafael Alcázar | Rafael Alcázar, Felipe Hernández Cava y Beda Docampo Feijóo | <i>Falso movimiento</i> | Alejandro Gándara |
| 2003 | <i>Diario de una becaria</i> | Josetxo San Mateo | Ricardo Luis González | Homónimo | Nacho Abad |
| 2003 | <i>El lápiz del carpintero</i> | Antón Reixa | Antón Reixa y Xosé Morais | Homónimo | Manuel Rivas |
| 2003 | <i>El misterio Galíndez</i> | Gerardo Herrero | Luis Marías y Ángeles González-Sinde | Homónimo | Manuel Vázquez Montalbán |

Catálogo de adaptaciones en el nuevo milenio

| | | | | | |
|------|---|------------------------|--|--|------------------------|
| 2003 | <i>La flaqueza del bolchevique</i> | Manuel Martín Cuenca | Manuel Martín Cuenca y Lorenzo Silva (editado en Lagartos Editores) | Homónimo | Lorenzo Silva |
| 2003 | <i>La luz prodigiosa</i> | Miguel Hermoso | Fernando Marías (editado en Ocho y Medio) | Homónimo | Fernando Marías |
| 2003 | <i>Lo mejor que le puede pasar a un cruasán</i> | Paco Mir | Paco Mir | Homónimo | Pablo Tusset |
| 2003 | <i>Los novios búlgaros</i> | Eloy de la Iglesia | Fernando Guillén Cuervo, Eloy de la Iglesia y Antonio Hens | Homónimo | Eduardo Mendicutti |
| 2003 | <i>Pacto de Brujas</i> | Javier Elorrieta | Javier Elorrieta, J. Antonio Porto y Frank Palacios | <i>La camisa del revés</i> | Andreu Martín |
| 2003 | <i>Palabras encadenadas</i> | Laura Mañá | Fernando de Felipe | Homónimo | Jordi Galcerán |
| 2003 | <i>Planta 4ª</i> | Antonio Mercero | Antonio Mercero, Albert Espinosa e Ignacio del Moral (editado en Ocho y Medio) | <i>Los pelones (inédito)</i> | Albert Espinosa |
| 2003 | <i>Soldados de Salamina</i> | David Trueba | David Trueba | Homónimo | Javier Cercas |
| 2003 | <i>Trece campanadas</i> | Xavier Villaverde | Curro Royo, Juan Vicente Pozuelo y Xavier Villaverde (editado en Ocho y Medio) | Homónimo | Suso de Toro |
| 2003 | <i>Valentín</i> | Juan Luis Iborra | Juan Luis Iborra y Marc Cases | Homónimo | Juan Gil-Albert |
| 2004 | <i>El año del diluvio</i> | Jaime Chávarri | Eduardo Mendoza y Jaime Chávarri | Homónimo | Eduardo Mendoza |
| 2004 | <i>Hipnos</i> | David Carreras Solè | David Carreras Solè y Juan Manuel Ruiz Córdoba | Homónimo | Javier Azpeitia |
| 2004 | <i>A la sombra de los sueños</i> | Emilio Ruiz Barrachina | Emilio Ruiz Barrachina, Carlos La Rosa y Francisco Aguirre | Homónimo | Emilio Ruiz Barrachina |
| 2004 | <i>Tánger</i> | Juan Madrid | Juan Madrid (editado en Ocho y Medio) | Homónimo | Juan Madrid |
| 2004 | <i>Yo, puta</i> | Luna (María Lidón) | Isabel Pisano y Adela Ibáñez | Homónimo | Isabel Pisano |
| 2004 | <i>Romasanta</i> | Paco Plaza | Elena Serra y Alberto Marini | <i>Romasanta. Memorias inciertas de un hombre lobo</i> | Alfredo Conde |

| | | | | | |
|------|--|--------------------------------|--|---|--------------------------|
| 2005 | <i>Amor idiota</i> | Ventura Pons | Ventura Pons (editado en Ocho y Medio) | <i>Amor d'idiota</i> | Lluís-Anton Baulenas |
| 2005 | <i>El método</i> | Marcelo Piñeyro | Mateo Gil y Marcelo Piñeyro | <i>El método Grönholm</i> | Jordi Galcerán |
| 2005 | <i>Hormigas en la boca</i> | Mariano Barroso | Alejandro Hernández y Mariano Barroso (editado en Ocho y Medio) | <i>Amanecer con hormigas en la boca</i> | Miguel Barroso |
| 2005 | <i>La vida perra de Juanita Narboni</i> | Farida Benlyazid | Gerardo Bellod | Homónimo | Ángel Vázquez |
| 2005 | <i>Ninette</i> | José Luis Garci | José Luis Garci y Horacio Valcárcel | <i>Ninette y un señor de Murcia</i> | Miguel Mihura |
| 2005 | <i>Obaba</i> | Montxo Armendáriz | Montxo Armendáriz (editado en Ediciones B) | <i>Obabakoak</i> | Bernardo Atxaga |
| 2005 | <i>Rottweiler</i> | Brian Yuzna | Alberto Vázquez Figueroa | <i>El perro</i> | Alberto Vázquez Figueroa |
| 2005 | <i>Vorvik</i> | José Antonio Vitoria | José Antonio Vitoria, Javier Olivares, Pablo Olivares y Guillermo Galván | <i>De las cenizas</i> | Guillermo Galván |
| 2006 | <i>Alatriste</i> | Agustín Díaz Yanes | Agustín Díaz Yanes | Serie de novelas <i>Las aventuras del capitán Alatriste</i> | Arturo Pérez-Reverte |
| 2006 | <i>Animales heridos (Animals ferits)</i> | Ventura Pons | Ventura Pons | <i>Animales tristes</i> | Jordi Puní |
| 2006 | <i>El camino de los ingleses</i> | Antonio Banderas | Antonio Soler (editado en Ocho y Medio) | Homónimo | Antonio Soler |
| 2006 | <i>El proyecto Manhattan</i> | Ramón Luque y Juanjo Domínguez | Roberto Oppenheimer | Reescritura del guion a partir de <i>El arte perdido de la conversación</i> (cuento "El experimento Manhattan") | José Carlos Carmona |
| 2006 | <i>El triunfo</i> | Mireia Ros | Mireia Ros | Homónimo | Francisco Casavella |
| 2006 | <i>Honor de cavalleria</i> | Albert Serra | Albert Serra | <i>Don Quijote de la Mancha</i> | Miguel de Cervantes |

Catálogo de adaptaciones en el nuevo milenio

| | | | | | |
|------|---|-------------------------------------|---|--|----------------------|
| 2006 | <i>Enséñame el camino, Isabel (Kutsidazu bidea, Isabel)</i> | Fernando Bernués y Mireia Gabilondo | Carlos Zabala, Fernando Bernués, Mireia Gabilondo y Nagore Aranburu | Homónimo | Joxean Sagastizabal |
| 2006 | <i>La dama boba</i> | Manuel Iborra | Manuel Iborra | Homónimo | Lope de Vega |
| 2006 | <i>Las locuras de Don Quijote</i> | Rafael Alcázar | Rafael Alcázar y Felipe Hernández Cava | <i>Don Quijote de la Mancha</i> | Miguel de Cervantes |
| 2006 | <i>Los aires difíciles</i> | Gerardo Herrero | Ángeles González-Sinde y Alberto Macías | Homónimo | Almudena Grandes |
| 2006 | <i>Tirant lo Blanc</i> | Vicente Aranda | Vicente Aranda | Homónimo | Joanot Martorell |
| 2006 | <i>Salvador (Puig Antich)</i> | Manuel Huerga | Lluís Arcarazo | <i>Cuenta atrás: la historia de Salvador Puig Antich</i> | Francesc Escribano |
| 2006 | <i>Tu vida en 65 minutos</i> | María Ripoll | Albert Espinosa | Homónimo | Albert Espinosa |
| 2007 | <i>Atlas de geografía humana</i> | Azucena Rodríguez | Azucena Rodríguez y Nicolás Saad | Homónimo | Almudena Grandes |
| 2007 | <i>Bajo las estrellas</i> | Félix Viscarret | Félix Viscarret | <i>El trompetista del Utopía</i> | Fernando Aramburu |
| 2007 | <i>Barcelona (un mapa)</i> | Ventura Pons | Ventura Pons | <i>Barcelona, mapa d'ombres</i> | Lluïsa Cunillé |
| 2007 | <i>Canciones de amor en Lolita's Club</i> | Vicente Aranda | Vicente Aranda | Homónimo | Juan Marsé |
| 2007 | <i>Donkey Xote</i> | Josep Pozo | Ángel E. Pariente | <i>Don Quijote de la Mancha</i> | Miguel de Cervantes |
| 2007 | <i>El corazón de la Tierra</i> | Antonio Cuadri | Doc Comparato, Antonio Cuadri y Shelley Miller | Homónimo | Juan Cobos Wilkins |
| 2007 | <i>La carta esférica</i> | Imanol Uribe | Imanol Uribe | Homónimo | Arturo Pérez-Reverte |
| 2007 | <i>La vida abismal</i> | Ventura Pons | Ventura Pons | <i>La vida en l'abisme</i> | Ferran Torrent |
| 2007 | <i>Las 13 rosas</i> | Emilio Martínez-Lázaro | Ignacio Martínez de Pisón | <i>Trece rosas rojas</i> | Carlos López Fonseca |

| | | | | | |
|------|--|------------------------|---|---|-------------------------|
| 2007 | <i>Luz de domingo</i> | José Luis Garci | José Luis Garci y Horacio Valcárcel | Homónimo | Ramón Pérez de Ayala |
| 2008 | <i>Bendito Canalla, la verdadera historia de Genarín</i> | Nacho Chueca | Nacho Chueca | <i>El entierro de Genarín</i> | Julio Llamazares |
| 2008 | <i>Diario de una ninfómana</i> | Christian Molina | Cuca Canals | Homónimo | Valérie Tasso |
| 2008 | <i>Las manos del pianista (TV)</i> | Sergio G. Sánchez | Miguel Barros, Eugenio Fuentes, Kike Maíllo y Sergio G. Sánchez | Homónimo | Eugenio Fuentes |
| 2008 | <i>El juego del ahorcado</i> | Manuel Gómez Pereira | Manuel Gómez Pereira y Salvador García Ruiz | Homónimo | Imma Turbau |
| 2008 | <i>El libro de las aguas</i> | Antonio Giménez Rico | Antonio Giménez Rico y Joan Álvarez | Homónimo | Alejandro López Andrada |
| 2008 | <i>Forasteros (Forasters)</i> | Ventura Pons | Ventura Pons | Homónimo | Sergi Belbel |
| 2008 | <i>La vida en rojo</i> | Andrés Linares | Andrés Linares e Isaac Rosa | <i>El vano ayer</i> | Isaac Rosa |
| 2008 | <i>Los girasoles ciegos</i> | José Luis Cuerda | José Luis Cuerda y Rafael Azcona (editado en Ocho y Medio) | Homónimo | Alberto Méndez |
| 2008 | <i>Sangre de mayo</i> | José Luis Garci | José Luis Garci y Horacio Valcárcel | <i>El 19 de marzo y el 2 de mayo (Episodios nacionales)</i> | Benito Pérez Galdós |
| 2008 | <i>Un poco de chocolate</i> | Aitzol Aramaio | Aitzol Aramaio y Michel Gaztambide | <i>Un tranvía en SP</i> | Unai Elorriaga |
| 2008 | <i>Una palabra tuya</i> | Ángeles González-Sinde | Ángeles González-Sinde | Homónimo | Elvira Lindo |
| 2009 | <i>A la deriva</i> | Ventura Pons | Ventura Pons | Homónimo | Lluís-Anton Baulenas |
| 2009 | <i>Castillos de cartón</i> | Salvador García Ruiz | Enrique Urbizu | Homónimo | Almudena Grandes |
| 2009 | <i>Celda 211</i> | Daniel Monzón | Daniel Monzón y Jorge Guerricaechevarría | Homónimo | Francisco Pérez Gandul |

Catálogo de adaptaciones en el nuevo milenio

| | | | | | |
|------|--|------------------------------|--|-------------------------------------|-----------------------|
| 2009 | <i>El cónsul de Sodoma</i> | Sigfrid Monleón | Sigfrid Monleón, Joaquín Górriz y Miguel Angel Fernández | <i>Jaime Gil de Biedma</i> | Miguel Dalmau |
| 2009 | <i>V.O.S. (Versión original subtitulada)</i> | Cesc Gay | Cesc Gay | Homónimo | Carol López |
| 2010 | <i>Don Mendo Rock. ¿La venganza?</i> | José Luis García Sánchez | José Luis García Sánchez y José Luis Alonso de Santos | <i>La venganza de don Mendo</i> | Pedro Muñoz Seca |
| 2010 | <i>El diario de Carlota</i> | José Manuel Carrasco | Roberto Santiago, Ángela Armero y José Manuel Carrasco | <i>El diario rojo de Carlota</i> | Gemma Lienas |
| 2010 | <i>El idioma imposible</i> | Rodrigo Rodero | Rodrigo Rodero y Michel Gaztambide | Homónimo | Francisco Casavella |
| 2010 | <i>Elisa K</i> | Judith Colell y Jordi Cadena | Jordi Cadena | <i>Elisa Kiseljak</i> | Lolita Bosch |
| 2010 | <i>Las aventuras de Don Quijote</i> | Antonio Zurera | Antonio Zurera | <i>Don Quijote de la Mancha</i> | Miguel de Cervantes |
| 2010 | <i>Pan negro (Pa negre)</i> | Agustí Villaronga | Agustí Villaronga | Homónimo | Emili Teixidor |
| 2010 | <i>El discípulo</i> | Emilio Ruiz Barrachina | Emilio Ruiz Barrachina | <i>Yo, Juan, el discípulo amado</i> | Rafael Esteban Poulet |
| 2011 | <i>Dos hermanos (Bi anai)</i> | Imanol Rayo | Imanol Rayo | Homónimo | Bernardo Atxaga |
| 2011 | <i>La voz dormida</i> | Benito Zambrano | Benito Zambrano e Ignacio del Moral | Homónimo | Dulce Chacón |
| 2011 | <i>Arrugas</i> | Ignacio Ferreras | Ángel de la Cruz, Paco Roca, Ignacio Ferreras y Rosanna Cecchini | Homónimo | Paco Roca |
| 2011 | <i>La soledad del triunfo (TV)</i> | Álvaro de Armiñán | Antonio Onetti y Ana López-Souza | Homónimo | Rafael Moreno Cereijo |
| 2011 | <i>Los muertos no se tocan, nene</i> | José Luis García Sánchez | José Luis García Sánchez, Bernardo Sánchez y David Trueba | Homónimo | Rafael Azcona |
| 2011 | <i>Mil cretinos (Mil cretins)</i> | Ventura Pons | Ventura Pons | Homónimo | Quim Monzó |

| | | | | | |
|------|---|---------------------------|---|---|--|
| 2011 | <i>Silencio en la nieve</i> | Gerardo Herrero | Nicolás Saad | Homónimo | Ignacio del Valle |
| 2011 | <i>Sinbad</i> | Antón Dobao | Antón Dobao | <i>Si o vello Sinbad volvese ás illas</i> | Álvaro Cunqueiro |
| 2012 | <i>Casi inocentes</i> | Papick Lozano | Papick Lozano | Homónimo | Pedro Ugarte |
| 2012 | <i>Fin</i> | Jorge Torregrossa | Sergio G. Sánchez y Jorge Guerricaechevarría | Homónimo | David Monteagudo |
| 2012 | <i>Invasor</i> | Daniel Calparsoro | Javier Gullón y Jorge Arenillas | Homónimo | Fernando Marías |
| 2012 | <i>La venta del paraíso</i> | Emilio Ruiz Barrachina | Emilio Ruiz Barrachina, Gonzalo Suárez y Andrés Acebedo | Homónimo | Emilio Ruiz Barrachina |
| 2012 | <i>Muertos de amor</i> | Mikel Aguirresarobe | Juan Ramón Ruiz de Somavia y Mikel Aguirresarobe | Homónimo | Carlos Cañeque |
| 2012 | <i>Ni pies ni cabeza</i> | Antonio del Real | Roberto Alfaro y Fermín Cabal | Homónimo | Juan Carlos Córdoba |
| 2012 | <i>Todo es silencio</i> | José Luis Cuerda | Manuel Rivas | Homónimo | Manuel Rivas |
| 2013 | <i>Alacrán enamorado</i> | Santiago Zannou | Santiago Zannou y Carlos Bardem | Homónimo | Carlos Bardem |
| 2013 | <i>Radiacions (TV)</i> | Judith Colell | Mireia Ubero | Homónimo | Julià de Jòdar y Enric Juliana |
| 2013 | <i>El extraordinario viaje de Lucius Dumb (Lucius Dumben berebiziko bidaia)</i> | Maite Ruiz de Austri | Juan Velarde y Maite Ruiz de Austri | Homónimo | Toti Martínez de Lezea, Maite Ruiz de Austri y Juan Kruz Igerabide |
| 2013 | <i>Las manos de mi madre (Amaren eskuak)</i> | Mireia Gabilondo | Josu Bilbao Izarzelai | Homónimo | Karmele Jaio Eiguren |
| 2013 | <i>Hijo de Caín</i> | Jesús Monllao | Sergio Barrejón y David Victori | <i>Querido Caín</i> | Ignacio García- Valiño |
| 2013 | <i>La estrella</i> | Alberto Aranda | Alberto Aranda y Belén Carmona | Homónimo | Belén Carmona |

Catálogo de adaptaciones en el nuevo milenio

| | | | | | |
|------|--|---------------------------------|--|-------------------------------------|-----------------------------|
| 2013 | <i>Una merienda en Ginebra</i> (TV) (<i>Un berenar a Ginebra</i>) | Ventura Pons | Ventura Pons | <i>Los escenarios de la memoria</i> | Josep Maria Castellet |
| 2013 | <i>La mula</i> | Michael Radford | Juan Eslava Galán | Homónimo | Juan Eslava Galán |
| 2013 | <i>El miedo</i> (<i>La por</i>) | Jordi Cadena | Jordi Cadena y Nuria Villazán | <i>M</i> | Lolita Bosch |
| 2013 | <i>Presentimientos</i> | Santiago Taberero | Eduardo Noriega y Santiago Taberero | Homónimo | Clara Sánchez |
| 2013 | <i>El lazarrillo de Tormes</i> | Juan Bautista Berasategi | Joxean Muñoz, Mixel Murua | Homónimo | Anónimo |
| 2014 | <i>El club de los incomprendidos</i> | Carlos Sedes | Ramón Campos, Cristóbal Garrido, Gema R. Neira y Adolfo Valor | Homónimo | Blue Jeans |
| 2014 | <i>Les nenes no haurien de jugar a futbol</i> (TV) | Sònia Sánchez | Marta Buchaca | Homónimo | Marta Buchaca |
| 2014 | <i>A esmorga</i> | Ignacio Vilar | Carlos Asorey e Ignacio Vilar | Homónimo | Eduardo Blanco Amor |
| 2014 | <i>Dioses y perros</i> | David Marqués y Rafa Montesinos | David Marqués y Jesús Martínez Balmaseda | Homónimo | Jesús Martínez Balmaseda |
| 2014 | <i>Born</i> | Claudio Zulian | Claudio Zulian, Michel Fessler, Neus Rodríguez Roig y Albert García Espuche | <i>La ciutat del Born</i> | Albert García Espuche |
| 2014 | <i>El mal del arriero</i> | José Camello Manzano | José Camello Manzano y Ana Baliñas | Homónimo (inédito) | José Camello Manzano |
| 2014 | <i>Rastros de sándalo</i> (<i>Rastres de sàndal</i>) | María Ripoll | Anna Soler-Pont | Homónimo | Anna Soler-Pont y Asha Miró |
| 2014 | <i>Por un puñado de besos</i> | David Menkes | Jordi Sierra i Fabra y David Menkes | Homónimo | Jordi Sierra i Fabra |
| 2015 | <i>Segundo origen</i> (<i>Segon origen</i>) | Carles Porta | Marcel Barrena, Carmen Chaves Gastaldo, Bigas Luna, Carles Porta, David Victori y Ross Jameson | <i>Mecanoscrit del segon origen</i> | Manuel de Pedrolo |
| 2015 | <i>Extinction</i> | Miguel Ángel Vivas | Alberto Marini y Miguel Ángel Vivas (editado en Stella Maris) | <i>Y pese a todo...</i> | Juan de Dios Garduño |

| | | | | | |
|------|--|--------------------------|--|---|--|
| 2015 | <i>Palmeras en la nieve</i> | Fernando González Molina | Sergio G. Sánchez | Homónimo | Luz Gabás |
| 2015 | <i>El país del miedo</i> | Francisco Espada | Francisco Espada y Juan Velarde | Homónimo | Isaac Rosa |
| 2015 | <i>Un día perfecto (A Perfect Day)</i> | Fernando León de Aranoa | Fernando León de Aranoa y Diego Farias | <i>Dejarse llover</i> | Paula Farias |
| 2015 | <i>La novia</i> | Paula Ortiz | Paula Ortiz y Javier García Arredondo (disponible en la web de la Academia de Cine: La novia) | <i>Bodas de sangre</i> | Federico García Lorca |
| 2015 | <i>La playa de los ahogados</i> | Gerardo Herrero | Domingo Villar y Felipe Vega | Homónimo | Domingo Villar |
| 2015 | <i>B de Bárcenas</i> | David Ilundain | Jordi Casanovas y David Ilundain (disponible en la web de la Academia de Cine: B) | <i>Ruz-Bárcenas</i> (a partir de la transcripción de la declaración en la Audiencia Nacional) | Jordi Casanovas |
| 2015 | <i>Bendita calamidad</i> | Gaizka Urresti | Gaizka Urresti | Homónimo | Miguel Mena |
| 2015 | <i>El método Grönholm (TV) (El mètode Grönholm)</i> | Enric Folch | Jordi Galcerán | Homónimo | Jordi Galcerán |
| 2015 | <i>Desde el Infierno</i> | Luis Endera | Luis Endera | Homónimo | Enrique Laso |
| 2015 | <i>El virus del miedo (El virus de la por)</i> | Ventura Pons | Josep Maria Miró y Ventura Pons | <i>El principio de Arquímedes</i> | Josep Maria Miró |
| 2015 | <i>La revolución de los ángeles</i> | Marc Barbena | Marc Barbena, Estela Busoms y Oriol Clavell Montplet | Homónimo | Javier Silvestre Grau y Oriol Clavell Montplet |
| 2016 | <i>El hombre de las mil caras</i> | Alberto Rodríguez | Alberto Rodríguez y Rafael Cobos | <i>Paesa. El espía de las mil caras</i> | Manuel Cerdán |
| 2016 | <i>No culpes al karma de lo que te pasa por gilipollas</i> | María Ripoll | Carlos Montero y Breixo Corral (disponible en la web de la Academia de Cine: No culpes al karma de lo que te pasa por gilipollas) | Homónimo | Laura Norton |
| 2016 | <i>El rey tuerto (El rei borni)</i> | Marc Crehuet | Marc Crehuet (disponible en la web de la Academia de Cine: El rey tuerto) | Homónimo | Marc Crehuet |

Catálogo de adaptaciones en el nuevo milenio

| | | | | | |
|------|---|--------------------------------|--|---|--------------------------------|
| 2016 | <i>La punta del iceberg</i> | David Cánovas | David Cánovas, José Amaro Carrillo y Alberto García Martín | Homónimo | Antonio Tabares |
| 2016 | <i>Acantilado</i> | Helena Taberna | Helena Taberna, Natxo López y Andrés Martorell (disponible en la web de la Academia de Cine: El contenido del silencio) | <i>El contenido del silencio</i> | Lucía Etxebarria |
| 2016 | <i>Cenizas (La pols)</i> | Llàtzer Garcia | Llàtzer Garcia (disponible en la web de la Academia de Cine: La pols) | Homónimo | Llàtzer Garcia |
| 2016 | <i>La mano invisible</i> | David Macián | David Macián y Daniel Cortázar | Homónimo | Isaac Rosa |
| 2016 | <i>22 ángeles (TV)</i> | Miguel Bardem | Alicia Luna | <i>Ángeles custodios</i> | Almudena de Artega |
| 2016 | <i>Laia (TV)</i> | Lluís Danés | Lluís Arcarazo y María Jaén | Homónimo | Salvador Espriu |
| 2017 | <i>La llamada</i> | Javier Ambrossi y Javier Calvo | Javier Ambrossi y Javier Calvo (disponible en la web de la Academia de Cine: La llamada) | Homónimo | Javier Ambrossi y Javier Calvo |
| 2017 | <i>El guardián invisible</i> | Fernando González Molina | Luiso Berdejo (disponible en la web de la Academia de Cine: El guardián invisible) | Homónimo | Dolores Redondo |
| 2017 | <i>El autor</i> | Manuel Martín Cuenca | Manuel Martín Cuenca y Alejandro Hernández (disponible en la web de la Academia de Cine: El autor) | <i>El móvil</i> | Javier Cercas |
| 2017 | <i>Musa</i> | Jaume Balagueró | Jaume Balagueró y Fernando Navarro | <i>La dama número trece</i> | José Carlos Somoza |
| 2017 | <i>Nur y el Templo del Dragón (Nur eta herensugearen tenplua)</i> | Juan Bautista Berasategi | Eneko Olasagasti (disponible en la web de la Academia de Cine: Nur y el Templo del Dragón) | Homónimo | Toti Martínez de Lezea |
| 2017 | <i>Oro</i> | Agustín Díaz Yanes | Agustín Díaz Yanes y Arturo Pérez-Reverte | Homónimo (inédito) | Arturo Pérez-Reverte |
| 2017 | <i>Errementari (El herrero y el diablo)</i> | Paul Urkijo Alijo | Asier Guerricaechevarría y Paul Urkijo Alijo | <i>Patxi el Herrero: malvado y maleante (leyenda vasca)</i> | Anónimo |

| | | | | | |
|------|---|----------------------------|--|---------------------------------|---------------------------------|
| 2017 | <i>La piel fría</i> (<i>Cold Skin</i>) | Xavier Gens | Eron Sheean y Jesús Olmo | Homónimo | Albert Sánchez Piñol |
| 2017 | <i>La niebla y la doncella</i> | Andrés Koppel | Andrés Koppel | Homónimo | Lorenzo Silva |
| 2017 | <i>Tierra firme</i> (<i>Anchor and Hope</i>) | Carlos Marqués-Marcet | Carlos Marqués-Marcet y Jules Nurrish | <i>Maternidades subversivas</i> | María Llopis |
| 2017 | <i>Incierta gloria</i> (<i>Incerta glòria</i>) | Agustí Villaronga | Agustí Villaronga y Coral Cruz | Homónimo | Joan Sales |
| 2017 | <i>La higuera de los bastardos</i> | Ana Murugarren | Ana Murugarren (disponible en la web de la Academia de Cine: La higuera de los bastardos) | <i>La higuera</i> | Ramiro Pinilla |
| 2017 | <i>La estación violenta</i> (<i>A estación violenta</i>) | Anxos Fazáns | Xacobe Casas, Anxos Fazáns, Daniel Froiz y Ángel Santos (disponible en la web de la Academia de Cine: La estación violenta) | Homónimo | Manuel Jabois |
| 2017 | <i>Llueven vacas</i> | Fran Arráez | Carlos Be y Fran Arráez | Homónimo | Carlos Be |
| 2017 | <i>Las heridas del viento</i> | Juan Carlos Rubio | Juan Carlos Rubio (disponible en la web de la Academia de Cine: Las heridas del viento) | Homónimo | Juan Carlos Rubio |
| 2017 | <i>M'esperaràs?</i> | Carles Alberola | Carles Alberola | Homónimo | Carles Alberola |
| 2017 | <i>El jugador de ajedrez</i> | Luis Oliveros | Julio Castedo | Homónimo | Julio Castedo |
| 2017 | <i>Yerma</i> | Emilio Ruiz Barrachina | Nicholas Aikin, Tirso Calero y Emilio Ruiz Barrachina | Homónimo | Federico García Lorca |
| 2017 | <i>Donde el bosque se espesa</i> | Miguel Ángel Calvo Buttini | Miguel Ángel Calvo Buttini y Laila Ripoll | Homónimo (inédito) | Mariano Llorente y Laila Ripoll |
| 2018 | <i>Tiempo después</i> | José Luis Cuerda | José Luis Cuerda (disponible en la web de la Academia de Cine: Tiempo después) | Homónimo | José Luis Cuerda |
| 2018 | <i>El aviso</i> | Daniel Calparsoro | Chris Sparling, Jorge Guerricaechevarría y Patxi Amezcua (disponible en la web de la Academia de Cine: El aviso) | Homónimo | Paul Pen |

Catálogo de adaptaciones en el nuevo milenio

| | | | | | |
|------|---|-------------------------------------|--|-------------------------------------|---|
| 2018 | <i>Buñuel en el laberinto de las tortugas</i> | Salvador Simó Busom | Eligio R. Montero y Salvador Simó Busom (disponible en la web de la Academia de Cine: Buñuel en el laberinto de las tortugas) | Homónimo | Fermín Solís |
| 2018 | <i>Sordo</i> | Alfonso Cortés-Cavanillas | Alfonso Cortés-Cavanillas y Juan Carlos Díaz (disponible en la web de la Academia de Cine: Sordo) | Homónimo | David Muñoz y Rayco Pulido |
| 2018 | <i>Los futbolísimos</i> | Miguel Ángel Lamata | Pablo Fernández y Miguel Ángel Lamata | Homónimo | Roberto Santiago |
| 2018 | <i>Ánimas</i> | Laura Alvea y José Ortuño | José Ortuño (disponible en la web de la Academia de Cine: Ánimas) | Homónimo | José Ortuño |
| 2018 | <i>El rey</i> | Alberto San Juan y Valentín Álvarez | Alberto San Juan (disponible en la web de la Academia de Cine: El rey) | Homónimo (inédito) | Alberto San Juan |
| 2018 | <i>Memorias de un hombre en pijama</i> | Carlos FerFer | Ángel de la Cruz, Diana López y Paco Roca (disponible en la web de la Academia de Cine: Memorias de un hombre en pijama) | Homónimo | Paco Roca |
| 2018 | <i>No te supe perder</i> | Manuel Benito de Valle | Manuel Benito de Valle y Salvador Navarro | Homónimo | Salvador Navarro |
| 2018 | <i>Miau</i> | Ignacio Estaregui | Ignacio Estaregui (disponible en la web de la Academia de Cine: Miau) | Hilo musical para una piscifactoría | Juan Luis Saldaña |
| 2018 | <i>Black is Beltza</i> | Fermin Muguruza | Harkaitz Cano, Fermín Muguruza y Eduard Solà | Homónimo | Fermin Muguruza, Harkaitz Cano y Jorge Alderete |
| 2018 | <i>El año de la plaga</i> | Carlos Martín Ferrera | Ángeles Hernández, Miguel Ibáñez Monroy y David Matamoros, Marc Pastor | Homónimo | Marc Pastor |
| 2018 | <i>El hijo del acordeonista (Soinujolearen semea)</i> | Fernando Bernués | Patxo Tellería | Homónimo | Bernardo Atxaga |
| 2018 | <i>Los habitantes de la casa deshabitada (TV)</i> | Marisa Paniagua | Ramón Paso | Homónimo | Enrique Jardiel Poncela |

| | | | | | |
|------|---|--------------------------|---|---------------------------------|----------------------------|
| 2018 | <i>Bernarda</i> | Emilio Ruiz Barrachina | Tirso Calero y Emilio Ruiz Barrachina (disponible en la web de la Academia de Cine: Bernarda) | <i>La casa de Bernarda Alba</i> | Federico García Lorca |
| 2018 | <i>Vilafranca</i> (TV) | Lluís María Güell | Jordi Casanovas | Homónimo | Jordi Casanovas |
| 2019 | <i>Ventajas de viajar en tren</i> | Aritz Moreno | Javier Gullón (disponible en la web de la Academia de Cine: Ventajas de viajar en tren) | Homónimo | Antonio Orejudo |
| 2019 | <i>Legado en los huesos</i> | Fernando González Molina | Luiso Berdejo (disponible en la web de la Academia de Cine: Legado en los huesos) | Homónimo | Dolores Redondo |
| 2019 | <i>Intemperie</i> | Benito Zambrano | Pablo Remón, Daniel Remón y Benito Zambrano (disponible en la web de la Academia de Cine: Intemperie) | Homónimo | Jesús Carrasco |
| 2019 | <i>El silencio de la ciudad blanca</i> | Daniel Calparsoro | Alfred Pérez-Fargas y Roger Danès (disponible en la web de la Academia de Cine: El silencio de la ciudad blanca) | Homónimo | Eva García Sáenz de Urturi |
| 2019 | <i>Gente que viene y bah</i> | Patricia Font | Darío Madrona y Carlos Montero | Homónimo | Laura Norton |
| 2019 | <i>El silencio del pantano</i> | Marc Vigil | Sara Antuña y Carlos de Pando | Homónimo | Juanjo Braulio |
| 2019 | <i>Litus</i> | Dani de la Orden | Marta Buchaca (disponible en la web de la Academia de Cine: Litus) | Homónimo | Marta Buchaca |
| 2019 | <i>Elisa y Marcela</i> | Isabel Coixet | Isabel Coixet y Narciso de Gabriel (disponible en la web de la Academia de Cine: Elisa y Marcela) | Homónimo | Narciso de Gabriel |
| 2019 | <i>¿A quién te llevarías a una isla desierta?</i> | Jota Linares | Jota Linares y Paco Anaya | Homónimo (inédito) | Jota Linares |
| 2019 | <i>El plan</i> | Polo Menárguez | Polo Menárguez e Ignasi Vidal (disponible en la web de la Academia de Cine: El plan) | Homónimo | Ignasi Vidal |
| 2019 | <i>Asamblea</i> | Álex Montoya | Juli Disla y Jaume Pérez (disponible en la web de la Academia de Cine: Asamblea) | <i>La gent</i> (inédito) | Juli Disla y Jaume Pérez |

Catálogo de adaptaciones en el nuevo milenio

| | | | | | |
|------|---|-------------------------------------|---|---|------------------------------|
| 2019 | <i>Eroski Paraiso</i> | Jorge Coira y Xesús Ron | Xesús Ron, Miguel de Lira, Manuel Cortés y Patricia de Lorenzo | Homónimo | Chévere (compañía de teatro) |
| 2019 | <i>La vida sin Sara Amat (La vida sense la Sara Amat)</i> | Laura Jou | Coral Cruz | Homónimo | Pep Puig |
| 2019 | <i>La estrategia del pequinés</i> | Elio Quiroga | David Muñoz y Elio Quiroga (disponible en la web de la Academia de Cine: La estrategia del pequinés) | Homónimo | Alexis Ravelo |
| 2019 | <i>La mujer del siglo (La dona del segle) (TV)</i> | Silvia Quer | Margarita Melgar y Ana Sanz Magallón | Homónimo | Margarita Melgar |
| 2020 | <i>Orígenes secretos</i> | David Galán | David Galán y Fernando Navarro (disponible en la web de la Academia de Cine: Orígenes secretos) | Homónimo | David Galán |
| 2020 | <i>Los europeos</i> | Víctor García León | Marta L. Castillo y Bernardo Sánchez Salas (disponible en la web de la Academia de Cine: Los europeos) | Homónimo | Rafael Azcona |
| 2020 | <i>Sentimental</i> | Cesc Gay | Cesc Gay | <i>Los vecinos de arriba</i> (inédito) | Cesc Gay |
| 2020 | <i>El inconveniente</i> | Bernabé Rico | Bernabé Rico y Juan Carlos Rubio | <i>100 m²</i> | Juan Carlos Rubio |
| 2020 | <i>Ofrenda a la tormenta</i> | Fernando González Molina | Luiso Berdejo (disponible en la web de la Academia de Cine: Ofrenda a la tormenta) | Homónimo | Dolores Redondo |
| 2020 | <i>Malnazidos</i> | Jaime Marqués y Cristian Conti | Javier Ruiz Caldera y Alberto de Toro | <i>Noche de difuntos del 38</i> | Manuel Martín Ferreras |
| 2020 | <i>Campanadas a muerto (Hil Kanpaiak)</i> | Imanol Rayo | Joanes Urkixo (disponible en la web de la Academia de cine: Campanadas a muerte) | <i>33 ezki</i> | Miren Gorrotxategi |
| 2020 | <i>Enjambre (Erlauntza)</i> | Mireia Gabilondo | Kepa Errasti | Homónimo (inédito) | Kepa Errasti |
| 2020 | <i>Isaac</i> | Ángeles Hernández y David Matamoros | Ángeles Hernández, David Matamoros y Antonio Hernández Centeno | <i>El día que nació Isaac</i> (inédito) | Antonio Hernández Centeno |

| | | | | | |
|------|---------------------------------------|-----------------------------|--|----------|-----------------|
| 2020 | <i>El crédito (El crèdit)</i> (TV) | Joan Riedweg y Abel Folk | Jordi Galcerán y Ramón Paso | Homónimo | Jordi Galcerán |
| 2020 | <i>La suite nupcial</i> | Carlos Iglesias | Carlos Iglesias (disponible en la web de la Academia de Cine: La suite nupcial) | Homónimo | Carlos Iglesias |

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- HEREDERO, Carlos F. y Antonio SANTAMARINA (2008), *Biblioteca del cine español*, Madrid, Cátedra.
- JAIME, Antoine (2000), *Literatura y cine en España (1975-1995)*, Madrid, Cátedra.
- MALPARTIDA TIRADO, Rafael (2015), «Subjetividad y adhesión emocional en dos adaptaciones de la novela al cine: *La flaqueza del bolchevique* y *Canibal* de Manuel Martín Cuenca», *Signa*, 24, págs. 125-148.
- PARDO GARCÍA, Pedro Javier (2011), «Cine, literatura y mito: Don Quijote en el cine, más allá de la adaptación», *Arbor*, 748, págs. 237-246.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2004), *Cine, literatura y poder. La adaptación cinematográfica durante el primer franquismo (1939-1950)*, Salamanca, Librería Cervantes.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio y Fernando GONZÁLEZ GARCÍA (2010), *El mercado vigilado. La adaptación en el cine español de los 50*, Murcia, Tres Fronteras.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (ed.) (2010), *La noche se mueve. La adaptación en el cine del tardofranquismo*, Madrid, Catarata.
- STAM, Robert (2014), *Teoría y práctica de la adaptación*, México, UNAM.
- ZECCHI, Barbara (2012), «Introducción. La adaptación multiplicada», en B. Zecchi (ed.), *Teoría y práctica de la adaptación filmica*, Madrid, Editorial Complutense.

Bibliografía sobre adaptaciones de la literatura española al cine en el nuevo milenio (2001-2020)¹

MANUEL ESPAÑA ARJONA
Universidad de Málaga
manuelesp@uma.es
ORCID ID: 0000-0001-5751-1707

Como complemento al catálogo de adaptaciones publicado en este mismo número 3 de *Trasvases entre la literatura y el cine*, ofrecemos aquí un repertorio bibliográfico que recoge las aportaciones académicas (con algunas excepciones en forma de trabajos más divulgativos cuando su calidad y pertinencia lo han aconsejado) sobre dichas películas. Este listado, ordenado de forma cronológica en correlación con el corpus filmográfico, incluye solo los trabajos relacionados con las adaptaciones, no así los análisis centrados exclusivamente en los aspectos cinematográficos. Hay casos, eso sí, en los que la vinculación con el texto literario es más tenue, pero pueden contribuir a iluminar algún aspecto, menor pero significativo, de la adaptación.

Su doble objetivo es proporcionar auxilio bibliográfico para emprender estudios sobre estas adaptaciones del nuevo milenio, y revelar cuáles no han sido aún abordadas desde el prisma de su tránsito de la literatura al cine. A ello se encomienda el apéndice, dispuesto alfabéticamente, para incentivar el análisis de esos casos. Naturalmente, cualquier error/omisión en el listado que se comunique a la revista será muy bien recibido para que paulatinamente se vayan perfeccionando los corpus de estudio que tenemos intención de ofrecer en adelante.

¹ Este trabajo se encuadra en el Proyecto del Plan Propio de Investigación y Transferencia de la Universidad de Málaga *Reescrituras de la novela en el cine y la ficción televisiva* (2020-21).

2001

Juana la Loca

- ARANDA, Vicente (2002), «*Juana la Loca*. Juana la Loca y su *locura de amor*», *Academia*, 32, 2002, págs. 18-27.
- CAPARRÓS LERA, José María (2003), «¿Historia o leyenda?: *Juana la Loca* (2001), de Vicente Aranda. Breve estudio comparativo con *Locura de amor* (1948), de Juan de Orduña, según la pieza escénica de Tamayo y Baus», *Studi Ispanici*, 6, págs. 83-90.
- DÁVILA VARGAS-MACHUCA, Miguel (2019), «Las pasiones de *Juana la Loca* en el cine español desde la Historia y el Teatro a las adaptaciones, readaptaciones y *remakes* compuestos», *Trasvases entre la literatura y el cine*, 1, págs. 97-128 [En línea: <https://revistas.uma.es/index.php/trasvases/article/view/6435/6918>].
- DONAPETRY, María (2005), «Juana la Loca en tres siglos: de Tamayo y Baus a Aranda pasando por Orduña», *Hispanic Research Journal*, 6/2, págs. 147-154.
- FITTS, Alexandra (2013), «The Seductive Narrative Appeal of a Madwoman Juana “la Loca” and Excessive F femininity», *Hipertexto*, 17, págs. 3-15 [En línea: <https://www.utrgv.edu/hipertexto/files/documents/articles/hipertexto-17/alexandra-fitts.pdf>].
- GAVELA, Yvonne (2016), «Mediación y memoria en la creación de un mito en la pantalla: *Juana la Loca*», *Crítica hispánica*, 38/1, págs. 75-94.
- GÓMEZ, María Asunción (2006), «Mujer, nación y deseo en *Locura de amor* de Juan de Orduña y *Juana La Loca* de Vicente Aranda», *Filmhistoria*, 16, 1/2 [En línea: http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecaDigital/cinema/filmhistoria/2006/REVISTAS/Ensayo_MujerNacionDeseo%201.htm].
- LÓPEZ LÓPEZ, Yolanda (2004), «Visiones sobre Juana la Loca: las recreaciones de Juan de Orduña y Vicente Aranda», en J. Cabeza y A. Rodríguez (coords.), *Creando cine, creando historia: la representación cinematográfica de ideas y movimientos sociales*, Madrid, Universidad Complutense, págs. 117-130.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2008), «La adaptación como reescritura. Algunos ejemplos de la filmografía de Vicente Aranda», en A. Notari Ruiz (ed.), *Estética: Perspectivas contemporáneas*, Universidad de Salamanca, págs. 67-88.

Bibliografía sobre adaptaciones de la literatura española al cine

- SMITH, Paul Julian (2004), «Patrimonio español, cine español. El extraño caso de Juana la Loca», *Res pública*, 13/14, págs. 297-308
[En línea:
<https://revistas.um.es/respublica/article/view/59961/57771>].
- SOLIÑO, María Elena (2005), «La iconografía de Juana la loca. Representaciones de la locura femenina en pintura, teatro y cine», en M. Ángel Candelas Colodrón *et al.* (coords.), *Reescribir ficciones: imágenes de la literatura en el cine y la televisión*, Vigo, Mirabel, págs. 249-266.

Son de mar

- HAFTER, Lea Evelyn (2008), «Tras las huellas del guionista: la mirada de Rafael Azcona sobre Martina en *Son de mar*», *Olivar*, 9/12, págs. 263-274
[En línea:
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3718/pr.3718.pdf].
- MALPARTIDA TIRADO, Rafael (2012), «El erotismo, de la novela al cine: El caso de Bigas Luna», *AnMal electrónica*, 32, págs. 175-196
[En línea:
http://www.anmal.uma.es/numero32/Bigas_Luna.pdf].

El bosque animado

- ÚBEDA PORTUGUÉS, Alberto (2005), «*El bosque animado*: nosotros, los hijos de Cécebre», en M. Miguel Borrás (coord.), *La letra en el cine: escritores en el cine europeo*, Madrid, Universidad Francisco de Vitoria, págs. 45-50.

Manolito Gafotas en ¡Mola ser jefe!

- GARCÍA MÉRIDA, Marina (2019), «Entrevista a Elvira Lindo», *Trasvases entre la literatura y el cine*, 1, págs. 209-216 [En línea:
<https://revistas.uma.es/index.php/trasvases/article/view/6678/6906>].
- GARCÍA MÉRIDA, Marina (2020), *La obra narrativa de Elvira Lindo y sus adaptaciones al cine*, Universidad de Málaga, págs. 227-399 [Tesis doctoral]
[En línea:
<https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/21084>].

Lázaro de Tormes

- DÍEZ MÉNGUEZ, Isabel Cristina (2008), «La adaptación cinematográfica del *Lazarillo de Tormes*, por Fernando Fernán-Gómez y José Luis García Sánchez», en J. Nicolás Romera Castillo (coord.), *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI: actas del XVII Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, Madrid, Visor Libros, págs. 403-415.
- DRAYSON, Elizabeth (2013), «From Text to Image and Film: two visual recreations of *Lazarillo de Tormes* by Francisco de Goya and Fernando Fernán Gómez», en I. Medina Barco (ed.), *Literature and Interarts: Critical Essays*, Logroño, Universidad de La Rioja, págs. 145-162 [En línea: https://publicaciones.unirioja.es/catalogo/online/interarts/pdf/07_Drayson.pdf].
- ESPAÑA ARJONA, Manuel (2018), «Tres lazarillos filmicos y otros casos», *Quimera*, 410, págs. 18-21.
- FERNANDO TAPIA, Carlos (2007), *Ink and Celluloid: A Study of the Lazarillo de Tormes and Its Filmic Adaptations*, Georgetown University [Tesis doctoral] [En línea: <https://pqdtopen.proquest.com/doc/304876182.html?FMT=AIJ>].
- GONZÁLEZ MIRANDA, Marta (2005), «Las funciones del espacio en el *Lazarillo de Tormes*: texto literario y texto filmico», en M. Á. Candelas Colodrón et al. (coords.), *Reescribir ficciones: imágenes de la literatura en el cine y la televisión*, Vigo, Mirabel, págs. 121-134.
- LEMONS GONZÁLEZ, David (2011), «El *Lazarillo* en *Lázaro de Tormes*», en A. A. Galiana y S. Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro. III*, Universidad de Santiago de Compostela, págs. 337-345 [En línea: https://minerva.usc.es/xmlui/bitstream/handle/10347/10670/pg_338-347_cc197b.pdf?sequence=1&isAllowed=y].
- MALPARTIDA TIRADO, Rafael (2018), «El componente verbal en las adaptaciones de la literatura áurea española al cine y la televisión: una propuesta de estudio», *Edad de Oro*, XXXVII, págs. 184-227 [En línea: <https://revistas.uam.es/edadoro/article/view/10288/10449>].
- MORICHE HERMOSO, Pedro Jesús (2012), «El recurso de la *inventio* en la adaptación cinematográfica del *Lazarillo de Tormes*», *Fonseca*, 4, págs. 103-117 [En línea: <https://revistas.usal.es/index.php/2172-9077/article/view/12055/12398>].

- RODRÍGUEZ MANSILLA, Fernando (2013), «Lázaro de Tormes de Fernando Fernán-Gómez: hacia una lectura postnacional del *Lazarillo de Tormes*», *Hispanófila*, 169, págs. 81-91.
- TRECCA, Simone (2008), «La palabra al pícaro: *Lázaro de Tormes* (2000), de Fernando Fernán-Gómez y José Luis García Sánchez», en J. N. Romera Castillo (coord.), *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI: actas del XVII Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, Madrid, Visor Libros, págs. 575-584.

Amor, curiosidad, prozac y dudas

- FREIXAS, Ramón y Marcos MARTÍNEZ DOMÍNGUEZ (2005), «Etxebarria / Santesmases: *Amor, curiosidad, Prozac y dudas*», en M. Á. Candelas Colodrón et al. (coords.), *Reescribir ficciones: imágenes de la literatura en el cine y la televisión*, Vigo, Mirabel, págs. 381-392.
- GAVELA-RAMOS, Yvonne (2012), «La adaptación filmica de la narrativa de la “generación X” en la España de los noventa», en B. Zecchi (ed.), *Teoría y práctica de la adaptación filmica*, Madrid, Universidad Complutense, págs. 161-175.

Salvajes

- ALONSO de SANTOS, José Luis (2001), «Del teatro al cine», en *Salvajes. Guión cinematográfico*, Madrid, Ocho y Medio, págs. 133-135.
- ALONSO de SANTOS, José Luis (2002), «De la escritura dramática a la escritura cinematográfica», en J. Romera Castillo (ed.), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, Madrid, Visor Libros, págs. 17-24.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (2004), «Carlos Molinero y su interpretación filmica de la obra teatral *Salvajes*, de José Luis Alonso de Santos», *Signa*, 13, págs. 173-184 [En línea: <http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/6093/5828>].
- SIEBER, Cornelia (2020), «Transmedial Encroachment and the Urgency of the Conflicts of Migration in *Salvajes* (Carlos Molinero, Spain, 2001)», en C. Sieber y A. de Toro (eds.), *On Migration: Diasporization – Transculturality – Transmediality*, Hildesheim, OLMS, págs. 123-130.

La isla del holandés (L'illa del l'holandès)

DOMENIN, Elena (2016), *La identidad desde un punto de vista personal y espacial en Lucía y el sexo y L'illa de l'holandés*, Università Ca' Foscari Venezia [Tesis doctoral].

Hermanas de sangre (Germanes de sang)

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel (2009), «*Hermanas de sangre*, una pieza teatral de Cristina Fernández Cubas (1998) filmada para televisión por Jesús Garay (2001)», *Lectura, imágenes*, 6, págs. 111-137.

VILARDELL GRIMAU, Teresa (2016), *Les adaptacions cinematogràfiques d'obres teatrals a Catalunya 2000-2010. Disseny i procediments compositius*, Universitat Autònoma de Barcelona [Tesis doctoral].

Amar y morir en Sevilla (Don Juan Tenorio)

GIES, David T. (2008), «Don Juan Tenorio, estrella de cine: Zorrilla, Mercero, Barrera», en J. F. Botrel *et al.* (eds.), *La Literatura Española del Siglo XIX y las artes (Barcelona, 19-22 de octubre de 2005)*, Universidad de Barcelona, págs. 163-174.

UTRERA MACÍAS, Rafael (2007), «Don Juan: una panorámica», en *Literatura y cine. Adaptaciones I. Del teatro al cine*, Sevilla, Padilla Libros, Cuadernos de EIH CEROA, págs. 81-120 [En línea: <https://idus.us.es/handle/11441/31844>].

Anita no pierde el tren

RAMS, Maribel (2014), «La projecció de la ciutat al cinema de Ventura Pons», *Zeitschrift für Katalanistik*, 27, págs. 47-67 [En línea: http://www.romanistik.uni-freiburg.de/pusch/zfk/27/07_Rams.pdf].

2002

Cásate conmigo, Maribel

LÓPEZ IZQUIERDO, Javier (2005), «Me quiero casar contigo: el complicado trance de la declaración en el cine de Miguel Mihura», *Quimera*, 257, págs. 36-39.

VALLECILLO LÓPEZ, José (2003), «Análisis de una adaptación para televisión de *Maribel y la extraña familia* de Miguel Mihura», en A. Romero Ferrer y M. Cantos Casenave (eds.), *La comedia española. Entre el realismo, la provocación y las nuevas formas (1950-2000): actas*

del IV y V Congreso Internacional de Historia y Crítica del Teatro de Comedias, Puerto de santa María, abril de 2000 y 2002, Universidad de Cádiz, págs. 397-403.

El alquimista impaciente

- ARROYO MARTÍNEZ, Laura (2013), «*El alquimista impaciente*, de Lorenzo Silva: estudio de una adaptación», en J. Sánchez Zapatero y Á. Martín Escribà (eds.), *Historia, memoria y sociedad en el cine negro: literatura, cine, televisión y cómic*, Santiago de Compostela, Andavira, págs. 323-328.
- ESSISSIMA, Michel-Yves (2012), *Estudio de las interrelaciones de lenguajes en "El alquimista impaciente" y "Pudor"*, UNED [Tesis doctoral] [En línea: <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=tesisuned:Filologia-Myessissima&dsID=Documento.pdf>].
- PÉREZ MILLÁN, Juan Antonio (2006), «Tres ejemplos de cine negro: *El sueño eterno*, *Sed de mal* y *El alquimista impaciente*», en Á. Martín Escribà y J. Sánchez Zapatero, *Manuscrito criminal: Reflexiones sobre novela y cine negro*, Universidad de Salamanca, págs. 223-233.

El caballero don Quijote

- ALTENBERG, Tilmann (2007), «*Don Quijote im Film*», en T. Altenberg y K. Meyer-Minnemann (eds.), *Europäische Dimensionen des "Don Quijote" in Literatur, Kunst, Film und Musik*, Hamburg University, págs. 171-234 [En línea: <https://library.oapen.org/viewer/web/viewer.html?file=/bitsstream/handle/20.500.12657/27665/1002340.pdf?sequence=1&isAllowed=y>].
- ARDILA ROJAS, Felipe y CÁRDENAS PÁEZ (2008), «*Don Quijote de la Mancha: Reflexiones en torno a las relaciones cine-literatura*», *Folios*, 27, págs. 97-110 [En línea: <https://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/RF/article/view/6097/5056>].
- BLANCO MALLADA, Lucio (2008), «Don Quijote en el cine de ficción español», en F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal (coords.), *Con los pies en la tierra. Don Quijote en su marco geográfico e histórico: XII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (XII-CIAC)*, Argamasilla de Alba, Universidad de Castilla-La Mancha, págs. 473-490 [<https://pdfslide.tips/reader/f/don-quijote-en-el-cine-de-ficcion-espanol-este-don-quijote-de-representando>].

- BOER, Harm Den (2009), «En cierto sentido, él es España. Sobre *Don Quijote* llevado al cine», en M. Kunz (ed.), *Quijotextos, Quijotemas, Quijoterías. Ocho acercamientos a Don Quijote*, University of Bamberg, págs. 173-209 [[https://www.academia.edu/5985758/En cierto sentido %C3%A9l es Espa%C3%B1a Sobre Don Quijote llevado al cine](https://www.academia.edu/5985758/En_cierto_sentido_%C3%A9l_es_Espa%C3%B1a_Sobre_Don_Quijote_llevado_al_cine)].
- BIONES, Luisa (2012), «Los Quijotes de Gil, Gutiérrez Aragón, Welles y Gavaldón: nuevas aproximaciones teóricas», en B. Zecchi (ed.), *Teoría y práctica de la adaptación fílmica*, Madrid, Universidad Complutense, págs. 85-97.
- BUEZO, Catalina (2008), «*El caballero Don Quijote*, de Manuel Gutiérrez Aragón: de la novela al cine», en J. Romera Castillo (coord.), *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI: actas del XVII Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, Madrid, Visor Libros, págs. 389-402.
- ESPAÑA, Rafael de (2007), *De la Mancha a la pantalla. Aventuras cinematográficas del Ingenioso Hidalgo*, Universidad de Barcelona.
- GARCÍA-RAYO, Antonio (2004), «Don Quijote y Sancho Panza cabalغان por el cine, *AGR coleccionistas de cine*, 6/22, págs. 106-146.
- GUPTA, Sonya S. (2008), «Media Representations of *Don Quixote* by Manuel Gutiérrez Aragón», en V. Maurya e I. Arellano Ayuso (coords.), *Cervantes and "Don Quixote": proceedings of the Delhi Conference on Miguel de Cervantes*, Hyderabad, Emesco, págs. 377-392 [En línea: https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/conferencias/cf_dcmc/cf_dcmc_26.pdf].
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (2006), «Lenguaje literario y lenguaje fílmico. Versión cinematográfica de *El caballero Don Quijote* de Manuel Gutiérrez Aragón y sus antecedentes», *Filología y lingüística*, 1, págs. 1987-1998.
- HEREDERO, Carlos F. (2004), «La simiente cervantina», en Carlos F. Heredero (ed.), *Manuel Gutiérrez Aragón: las fábulas del cronista*, Madrid, SGAE/Ocho y Medio, págs. 139-156.
- HERNÁNDEZ, Javier (2005), «Manuel Gutiérrez Aragón o los Quijotes de la democracia», *Nosferatu*, 50, págs. 18-22 [En línea: https://riiunet.upv.es/bitstream/handle/10251/41421/NOSEFERATU_050_003.pdf].
- HERRANZ, Ferrán, *El Quijote y el cine*, Madrid, Cátedra, 2005.
- KERCHER, Dona M. (2002), «Looking for Don Quijote's Own Shadow: an Interview with Manuel Gutiérrez Aragón about His

Bibliografía sobre adaptaciones de la literatura española al cine

- Film *El caballero Don Quijote*», *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 6, págs. 129-140 [En línea: <https://muse.jhu.edu/article/378593/pdf>].
- MALPARTIDA TIRADO, Rafael (2018), «El componente verbal en las adaptaciones de la literatura áurea española al cine y la televisión: una propuesta de estudio», *Edad de Oro*, XXXVII, págs. 184-227 [En línea: <https://revistas.uam.es/edadoro/article/view/10288/10449>].
- NEIRA PIÑEIRO, María del Rosario (2008), «*El Quijote* en su transposición al medio cinematográfico: problemas de la adaptación», en M. Á. Garrido Gallardo y L. Albuquerque García (coords.), *El Quijote y el pensamiento teórico-literario*, Madrid, CSIC, págs. 399-406.
- PAYÁN, Miguel Juan (coord.) (2005), *El Quijote en el cine*, Madrid, Jaguar, 2005.
- PLUG, Mi (2016), «La representación de la amistad en *El caballero don Quijote* (2002) de Manuel Gutiérrez Aragón», en C. Mata Induráin, *Recreaciones Quijotescas y cervantinas en las artes. Cervantes y su obra*, Pamplona, EUNSA, págs. 145-158 [En línea: [https://e-space.mmu.ac.uk/617631/10/amistad%20en%20el%20cine%20\(Version%20final%20%281%29.pdf](https://e-space.mmu.ac.uk/617631/10/amistad%20en%20el%20cine%20(Version%20final%20%281%29.pdf))].
- REINSTÄDLER, Janett (2019), «Los sueños de Don Quijote en el cine: dinámicas transmediales», *Ibero*, 90, págs. 151-171.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2005), «Humor y utopía en los Quijotes de Manuel Gutiérrez Aragón», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 81, págs. 493-515 [En línea: https://eprints.ucm.es/id/eprint/50498/1/Humor_y_utopia_en_los_Quijotes_de_Manuel.pdf].
- SANTOS APARICIO, Antonio (2004), «A Cervantic Prelude: From *Don Quixote* to Postmodernism», *Literature Through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*, Oxford, Blackwell Publishing, págs. 22-62.
- SANTOS APARICIO, Antonio (2006), *El sueño imposible: aventuras cinematográficas de Don Quijote y Sancho*, Santander, Fundación Marcelino Botín.
- SHU-YING CHANG, Luisa (2005), «*El Quijote* en el cine de Manuel Gutiérrez Aragón», en A. Close (ed.), *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, Madrid, AISO, págs. 161-166 [En línea: https://cvc.cervantes.es/Literatura/aiso/pdf/07/aiso_7_020.pdf].

El embrujo de Shanghai

- CASTELLANI, Jean Pierre (2009), «Dos ciudades en el cine y la literatura: Barcelona y Shanghai», *Ángulo Recto*, 1/1, s.p. [En línea: <https://revistas.ucm.es/index.php/ANRE/article/view/ANRE0909220003A/6139>].
- CASTELLANI, Jean Pierre (2011), «Barcelona y Shanghai, entre cine y literatura», *Revista de Filología Románica*, 2, págs. 71-78 [En línea: <https://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/view/RFRM0808330071A/9295>].
- CHRISTENSEN, Jessie Louise (2007), *Beyond Fidelity: The Translation Process in Two Adaptations of Juan Marsé's "El embrujo de Shanghai" (2007)*, Brigham Young University [Thesis Master of Arts] [En línea: <https://scholarsarchive.byu.edu/etd/906/>].
- DEVENY, Thomas (2003), «Narrativa Voice in *El embrujo de Shanghai*: novel, promise, film», *Letras peninsulares*, 16/3, págs. 719-738.
- GUTIÉRREZ Carbajo, Francisco (2003), «Los guiones de *El embrujo de Shanghai* de Juan Marsé», en J. Antonio Pérez Bowie (ed.), *La adaptación cinematográfica de textos literarios. Teoría y práctica*, Salamanca, Plaza Universitaria, págs. 97-113.
- KWANG-HEE, Kim (2005), «La fidelidad traidora: *El Embrujo de Shanghai*, de Fernando Trueba», *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 2/29, págs. 327-346.
- ROMEA CASTRO, Celia (2003), «*El embrujo de Shanghai*: impacto de relecturas», *Letras peninsulares*, 1/16, págs. 41-76.
- TENA, Jean (2004), «Una novela, dos guiones: *El embrujo / La promesa de Shanghai* (J. Marsé, V. Erice, F. Trueba)», *Studi Ispanici*, 7, págs. 85-99.

2003

El lápiz del carpintero

- FERNÁNDEZ-RAMOS, Veza María (2010), *La adaptación al cine de la novela de la Guerra Civil española*, Universität Graz [Tesis doctoral] [En línea: <https://unipub.uni-graz.at/obvugr/hs/download/pdf/211494?originalFilename=true>].
- GARCÍA-ABAD GARCÍA, María Teresa (2005), «"El ajuar de la memoria": un imperativo ético y estético en *El lápiz del carpintero*, de Rivas, Cuña y Reixa», *Intermedios. Estudios sobre literatura, teatro y cine*, Madrid, Fundamentos, págs. 178-198.

La flaqueza del bolchevique

MALPARTIDA TIRADO, Rafael (2015), «Subjetividad y adhesión emocional en dos adaptaciones de la novela al cine», *Signa*, 24, págs. 125-148 [En línea: <http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/14725/13140>].

La luz prodigiosa

DINVERNO, Melissa (2007), «Wounded Bodies: García Lorca, Memory, and the Ghostly Return of the Past in Miguel Hermeros's *La luz prodigiosa*», *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 1/32, págs. 5-36.

Palabras encadenadas

FERRER HAMMERLINDL, Carlos (2012), «El teatro en el cine: el caso de Jordi Galcerán», en R. Alemany Ferrer y F. Chico Rico (eds.), *XVIII Simposio de la SELGYC (Alicante 9-11 de septiembre 2010) = XVIII Simposi de la SELGYC (Alacant 9-11 setembre de 2010). Literatura i espectacle = Literatura y espectáculo*, Universidad de Alicante / SELGYC, págs. 225-234 [En línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-teatro-en-el-cine--el-caso-de-jordi-galceran/>].

Soldados de Salamina

AMAGO, Samuel (2012), «La adaptación como cartografía en *Soldados de Salamina*», en B. Zecchi (ed.), *Teoría y práctica de la adaptación fílmica*, Madrid, Universidad Complutense, págs. 239-255.

BALLESTEROS, Isolina (2005), «La exhumación de la memoria histórica: nostalgia y utopía en *Soldados de Salamina* (Javier Cercas, 2001; David Trueba, 2002)», *Filmhistoria online*, 15/1 [En línea: http://www.publicacions.ub.es/bibliotecadigital/cinema/filmhistoria/2005/Ensayo_Soldados%20de%20Salamina%201.htm]

BORGES, Samantha y André SOARES VIEIRA (2013), «Literatura comparada e adaptação cinematográfica: a marcha de *Soldados de Salamina*», *Cuaderno Seminal Digital*, 20/20, págs. 162-185 [En línea: <https://www.e->

- publicacoes.uerj.br/index.php/cadernoseminal/article/view/12020/9407].
- C. MABREY, María Cristina (2007), «Experiencia de la memoria o memoria de la experiencia: novela y film, *Soldados de Salamina*», *Espéculo*, 37 [En línea: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero37/salamina.html>].
- CAPARRÓS LERA, José María (2005), «*Soldados de Salamina*», en *La pantalla popular. El cine español durante el Gobierno de la derecha (1996-2003)*, Madrid, Akal, págs. 221-223.
- CERCAS, Javier y DAVID TRUEBA (2003), *Diálogos de Salamina: un paseo por el cine y la literatura*, Barcelona/Madrid, Tusquets/Plot.
- COGOTTI, Carla Maria (2012), «Dal romanzo al film: *Soldados de Salamina* e il paradosso del tradimento fedele», *Between*, II/4 [En línea: https://www.researchgate.net/profile/Carla-Cogotti/publication/280919727_Dal_romanzo_al_film_Soldados_de_Salamina_e_il_paradosso_del_tradimento_fedele/links/55cb16a308aebc967dfbfd38/Dal-romanzo-al-film-Soldados-de-Salamina-e-il-paradosso-del-tradimento-fedele.pdf].
- GARCÍA JAMBRINA, Luis Miguel (2004), «De la novela al cine: *Soldados de Salamina* o *El Arte de la Traición*», *Ínsula*, 688, págs. 30-32.
- GARCÍA-REYES, David (2020), «Reescrituras en *Soldados de Salamina* o las sendas de la memoria: desplazamientos de la literatura en el cine y en la narración figurativa», *Trasvases entre la literatura y el cine*, 2, págs. 271-291 [En línea: <https://revistas.uma.es/index.php/trasvases/article/view/9191/10539>].
- HERMANS, Hubertus (2008), «El silencio llevado al cine: Cercas, Trueba y los *Soldados de Salamina*», *Foro hispánico*, 32, págs. 77-97.
- HUGHES, Arthur (2007), «Between History and memory: creating a new subjectivity in David Trueba's Film *Soldados de Salamina*», *Bulletin of Spanish Studies*, 84/3, págs. 369-386.
- IBÁÑEZ FANÉS, Jordi (2003), «*Ire ad Plures: Soldados de Salamina*, el libro y la película», *El Viejo topo*, 179, págs. 72-77.
- LATORRE CERESUELA, Yolanda (2005), «*Soldados de Salamina*: Cruce de voces, convergencia de medios narrativos», en M. Ángel Candelas Colodrón et al. (coord.), *Reescribir ficciones: imágenes de la literatura en el cine y la televisión*, Vigo, Mirabel, págs. 57-66.
- MINARDI, Adriana (2014), «Politics of Memory and Politics of Forgetting: Hermeneutics of Intermediality in *Soldados de Salamina*», en J. Brady et al. (eds.), *Collapse, Catastrophe and*

Rediscovery: Spain's Cultural Panorama in the Twenty-First Century, Cambridge Scholars, págs. 59-72.

- PĂȚINESCU, Ana-Maria (2015), «*Soldados de Salamina*. Dos enfoques, la misma guerra. Los tres P de la curiosidad contemporánea: perspectivas, preguntas y pormenores», en E. Camarero y M. Marcos (coords.), *III Congreso Internacional de Historia, Literatura y Arte en el Cine en español y portugués. Hibridaciones, transformaciones y nuevos espacios narrativos*, Salamanca, Hergar Ediciones Antema, págs. 655-666 [En línea: <https://congresocinesalamanca2015.files.wordpress.com/2016/05/salamanca-actas-tomo-1.pdf>].
- 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.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (2014), «La intertextualidad literaria en *Soldados de Salamina*, de David Trueba», en P. J. Pardo García y J. Sánchez Zapatero (coords.), *Sobre la adaptación y más allá: trasvases filmoliterarios*, Universidad de Salamanca, págs. 227-236.
- YIM, Ho-Joon (2015), «La sintonización de la perspectiva política con su tiempo y género: adaptación cinematográfica de la novela *Soldados de Salamina*», *Confluencia*, 31/1, págs. 133-146.

Trece campanadas

- GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel y Anxo TARRÍO VARELA (2002), «Encontro en Compostela con Xabier Villaverde e Suso de Toro», *Boletín Galego de Literatura*, 27, págs. 237-261.
- GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel (2004), «Dos árboles de una misma semilla: *Trece badaladas*, de Suso Toro. *Trece campanadas*, de Xabier Villaverde», *Ínsula*, 688, págs. 27-29.
- LÓPEZ LÓPEZ, Yolanda (2003), «*Trece badaladas*: falseando as pedras de Compostela baixo a chuvia», *Madrygal*, 6, págs. 69-73 [En línea: <https://revistas.ucm.es/index.php/MADR/article/view/MADR0303110069A/33281>].
- NÚÑEZ SABARÍS, Xaquín (2018), «Tradición, innovación y mercado en lo fantástico en la cultura gallega: el *thriller* xacobeo», *Brumal*, 6/2, págs. 207-228 [En línea: https://revistes.uab.cat/brumal/article/view/v6-n2-nunez/pdf_47_esj].
- RIVERO GRANDOSO, Javier (2012), «De *Trece badaladas* a *Trece campanadas*, ou de como dun argumento xurdiron unha novela e unha película (I)», *Madrygal*, 15, págs. 131-138 [En línea:

<https://revistas.ucm.es/index.php/MADR/article/view/39201/37798>].

RIVERO GRANDOSO, Javier (2013a), «De *Trece badaladas* a *Trece campanadas*, ou de como dun argumento xurdiron unha novela e unha película (II)», *Madrygal*, 16, págs. 87-93 [En línea: <https://revistas.ucm.es/index.php/MADR/article/view/42991/40796>].

RIVERO GRANDOSO, Javier (2013b), «Santiago de Compostela entre o mito e a realidade en *Trece badaladas/Trece campanadas*», *Revista de linguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, 18, págs. 221-232 [En línea: <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Llcv2013-18-7050&dsID=Documento.pdf>].

Valentín

ALMELA BOIX, Margarita (2008), «*Valentín*, de Juan Gil-Albert: de la novela al teatro y al cine», en J. Romera Castillo (coord.), *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI: actas del XVII Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, Madrid, Visor Libros, págs. 267-281.

2004

El año del diluvio

RUBIO ALCOVER, Agustín (2011), «Historicismo, historicidad: a propósito de la creación de Eduardo Mendoza con el cine español», *Biblioteca on-line de ciências da comunicação*, s.n., págs. 2-42 [En línea: <http://bocc.ufp.pt/pag/alcover-agustin-historicismo-historicidad.pdf>].

Romasanta

RUIZ PLEGUEZUELOS, María Rocío y Rafael Ruiz Pleguezuelos (2014), «Licantropía hispana: huellas literarias y de género en las recreaciones cinematográficas de Romasanta», en P. J. Pardo García y J. Sánchez Zapatero (coords.), *Sobre la adaptación y más allá: trasvases filmoliterarios*, Universidad de Salamanca, págs. 187-194.

2005

El método

- FERRER HAMMERLINDL, Carlos (2012), «El teatro en el cine: el caso de Jordi Galcerán», en R. Alemany Ferrer y F. Chico Rico (eds.), *XVIII Simposio de la SELGYC (Alicante 9-11 de septiembre 2010) = XVIII Simposi de la SELGYC (Alacant 9-11 setembre de 2010). Literatura i espectacle = Literatura y espectáculo*, Universitat d'Alacant / SELGYC, págs. 225-234 [En línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-teatro-en-el-cine--el-caso-de-jordi-galceran/>].
- PARÉS PULIDO, Marina (2017), «De la parodia a la denuncia social: la pérdida de la ironía en la adaptación cinematográfica de *El Método Grönholm*», en T. López García et al. (coords.), *El texto y sus fronteras: Estudios entre literaturas hispánicas y disciplinas artísticas*, Madrid, Philobiblion, págs. 235-253.
- RUBIO ALCOVER, Agustín (2014), «Sin lugar en el mundo. Narrativa, puesta en escena y discurso en las películas hispanoargentinas de Marcelo Piñeyro», *Fotocinema*, 8, págs. 133-174 [En línea: <https://revistas.uma.es/index.php/fotocinema/article/view/5949/5453>].

La vida perra de Juanita Narboni

- BONNET, Véronique (2013), «*La Vida perra de Juanita Narboni* de Farida Benlyazid: une réécriture filmique postcoloniale?», *Itinéraires*, 3, págs. 81-94 [En línea: <http://journals.openedition.org/itineraires/965>].
- GLICKMAN, Nora (2009), «Enajenación: *La vida perra de Juanita Narboni* de Ángel Vázquez, en dos adaptaciones cinematográficas», *Salina*, 23, págs. 165-170.

Ninette

- GUARINOS, Virginia (2008), «Ninette, la de un señor de Murcia, por la calle Mayor. ¿Esto era el siglo XXI? ¿o habrá que dejarle tiempo?», en J. Nicolás Romera Castillo (coord.), *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI: actas del XVII Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, Madrid, Visor Libros, págs. 133-150.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio (2011), «La Ninette de Miguel Mihura vuelve al cine», *Arbor*, 187/748, págs. 317-324 [En línea:

<http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/1304/1313>].

Obaba

- CASTILLO MARTÍN, Francisca (2013), *Narrativa breve y cine: técnicas de adaptación*, Universidad de Málaga, págs. 225-288 [Tesis doctoral] [En línea: <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/7376>].
- FANNINGER, Nina (2009), *Vom Buch zum Film. Analyse der intermedialen Bezüge zwischen Bernardo Atxagas Obabakoak und Montxo Armendáriz Obaba unter besonderer Berücksichtigung der phantastischen Motive und Symbole*, Universität Wien [Tesis doctoral].
- GABIKAGOJEASKOA, Lulú (2009), «Obabakoak vs. Obaba», *Letras Hispanas*, 6/2, págs. 90-100 [En línea: <https://gato-docs.its.txstate.edu/jcr:85eacc67-7d15-4c88-beaf-243977a6fda4/Obabakoak.pdf>].
- MORENO GÓMEZ, Carlos (2007), «Obaba (Montxo Armendáriz, 2005)», en AA.VV., *Cine y habilidades para la vida. Reflexiones y nuevas experiencias de educación para la salud, cine y mass media*, Gobierno de Aragón, págs. 123-151 [En línea: <http://www.cineenvioleta.org/wp-content/uploads/2014/03/Cine-y-habilidades-para-la-vida.pdf#page=123>].
- OROZCO VERA, María Jesús (2008), «El arte de engarzar historias de Obabakoak a Obaba», en J. Nicolás Romera Castillo (coord.), *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI: actas del XVII Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, Madrid, Visor Libros, págs. 501-514.
- PIN, Irene (2018), «De Obabakoak a Obaba: a adaptación caleidoscópica», *1616*, 8, págs. 167-194 [En línea: https://revistas.usal.es/index.php/1616/Anuario_Literatura_Comp/article/view/20729/20346].
- VENKATESH, Vinodh y Virginia TECH (2012), «Perspectives, Problems, and Processes in Contemporary Spanish Adaptations», *Hipertexto*, 16, págs. 41-53 [En línea: <https://www.utrgv.edu/hipertexto/files/documents/articles/hipertexto-16/vinodh-venkatesh.pdf>].

2006

Alatriste

VICTOR, Véronique (2008), “*Las aventuras del capitán Alatriste*” de Arturo Pérez-Reverte. *Un estudio comparativo entre las novelas y la adaptación cinematográfica de Agustín Díaz Yanes*, Universiteit Gent [Tesina] [En línea:
https://libstore.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/414/681/RUG01-001414681_2010_0001_AC.pdf].

Animales heridos

PEGO PUIGBÓ, Armando (2020), «La voz híbrida y la mirada adúltera en *Animals ferits* (Ventura Pons, 2006)», en R. Bonilla Cerezo (ed.), *Aitana Sánchez-Gijón: cintas y letras*, Madrid, Sial Pigmalión, págs. 337-356.

El camino de los ingleses

PALOMAR, Gregoria (2013), «*El camino de los ingleses* d’ Antonio Soler: quand le romancier devient scénariste», *Hispanística XX*, 31, págs. 125-138.

El proyecto Manhattan

LUQUE CÓZAR, Ramón y Juan José DOMÍNGUEZ LÓPEZ (2009), «*El proyecto Manhattan*, un ejemplo de producción desde la universidad», en J. J. Marzal Felici y F. J. Gómez Tarín (coords.), *El productor y la producción en la industria cinematográfica*, Madrid, Editorial Complutense, págs. 465-480.

LUQUE CÓZAR, Ramón y Juan José DOMÍNGUEZ LÓPEZ (2012), «Cine y universidad: una experiencia desde el mundo estético de Woody Allen», *Comunicación 21*, 2 [En línea:
<http://www.comunicacion21.com/cine-y-universidad-una-experiencia-desde-el-mundo-estetico-de-woody-allen-2/>].

Honor de cavalleria

CASTILLO PEÑA, Carmen y José PÉREZ NAVARRO (2007), *De texto a texto: traducción, adaptación, reescritura*, Padova, Unipress.

GONZÁLEZ DE CANALES CARCERENY, Júlia (2017), «El cine de Albert Serra: apropiación y reinterpretación fílmica de los clásicos literarios», *Fotocinema*, 14, págs. 83-98 [En línea:
<https://revistas.uma.es/index.php/fotocinema/article/view/3573/3311>].

- GONZÁLEZ DE CANALES CARCERENY, Júlia (2018), «Albert Serra. Para un cine de artificio y naturalismo», *L'Atalante*, 26, págs. 111-122 [En línea: <http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=661&path%5B%5D=421>].
- LÓPEZ LÓPEZ, Yolanda (2017), *El Siglo de Oro en el cine y la ficción televisiva: Dirección artística, referentes culturales y reconstrucción histórica*, Madrid, ACCI, págs. 126-151.
- MUÑOZ FERNÁNDEZ, Horacio (2015), «Estéticas románticas en el cine de Albert Serra», en E. Camarero y M. Marcos (coords.), *III Congreso Internacional de Historia, Literatura y Arte en el Cine en español y portugués. Hibridaciones, transformaciones y nuevos espacios narrativos. II*, Salamanca, Hergar Ediciones Antema, págs. 10-20 [En línea: <https://congresocinesalamanca2015.files.wordpress.com/2016/05/salamanca-actas-tomo-2.pdf>].
- NEIRA PIÑEIRO, María del Rosario (2008), «El Quijote en su transposición al medio cinematográfico: problemas de la adaptación», en M. Á. Garrido Gallardo y L. Albuquerque García (coords.), *El Quijote y el pensamiento teórico-literario*, Madrid, CSIC, págs. 399-406.
- PALLADINO, Nicola (2018), «Honor de Cavalleria, riflessioni sul Quijote di Albert Serra», *Rassegna iberistica*, 41/109, págs. 145-155 [En línea: https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/journals/rassegna-iberistica/2018/109/iss-41-109-2018_zJzfqAg.pdf].
- REINSTÄDLER, Janett (2019), «Los sueños de Don Quijote en el cine: dinámicas transmediales», *Ibero*, 90, págs. 151-171.
- STADELMAIER, Philipp (2014), «Unterwegs. Zum Kino von Albert Serra», *Zeitschrift für Katalanistik*, 27, págs. 127-141 [En línea: http://www.romanistik.uni-freiburg.de/pusch/zfk/27/12_Stadelmaier.pdf].
- TALENS, Jenaro (2011), «Honor de caballería: una relectura filmica del Quijote», *Letra internacional*, 110, págs. 56-61.
- TALENS, Jenaro (2020), «Deconstructing narrativity on the screen: Re-reading *Don Quixote* in Albert Serra's *Honor de cavalleria* (Spain, 2006)», *Eu-topías*, 20, págs. 7-16 [En línea: <https://ojs.uv.es/index.php/eutopias/article/view/19385/17111>].

La dama boba

Bibliografía sobre adaptaciones de la literatura española al cine

- BERGER, Verena (2009), «El teatro del Siglo de Oro y el cine español: *La dama boba* (2006) de Manuel Iborra», en V. Berger y M. Saumell (eds.), *Escenarios compartidos: Cine y teatro en España en el umbral del siglo XXI*, Wien/Berlín, Lit Verlag, págs. 60-74.
- LÓPEZ LÓPEZ, Yolanda (2017), *El Siglo de Oro en el cine y la ficción televisiva: Dirección artística, referentes culturales y reconstrucción histórica*, Madrid, ACCI, págs. 219-229.
- MALPARTIDA TIRADO, Rafael (2018), «El componente verbal en las adaptaciones de la literatura áurea española al cine y la televisión: una propuesta de estudio», *Edad de Oro*, XXXVII, págs. 184-227 [En línea: <https://revistas.uam.es/edadoro/article/view/10288/10449>].
- TRECCA, Simone (2011), «La adaptación fílmica de *La dama boba*», en A. Azaustre Galiana y S. Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro. III*, Universidad de Santiago, págs. 467-475.

Las locuras de Don Quijote

- CASTILLO PEÑA, Carmen y José PÉREZ NAVARRO (2007), *De texto a texto: traducción, adaptación, reescritura*, Padova, Unipress.

Tirant lo Blanc

- ALEMANY FERRER, Rafael (2009), «La reescritura fílmica del *Tirant lo Blanc* de Vicente Aranda», en J. L. Martos Sánchez y M. García Sempere (eds.), *L'edat mitjana en el cinema i en la novel·la històrica*, Alicante, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, págs. 11-35 [En línea: https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/12138/2/TIRANT_ARANDA.pdf].
- ALEMANY FERRER, Rafael (2011), «El desenllaç de l'adaptació cinematogràfica del *Tirant lo Blanc* de Vicente Aranda en relació amb l'original de Joanot Martorell: repercussions estètiques i conceptuals», en J. Veny Clar et al. (eds.), *Actes del Quinzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes: Universitat de Lleida, 7-11 de setembre de 2009. Volum. II*, Barcelona, Abadia de Montserrat, págs. 359-370 [En línea: https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/17356/3/27_alem_any_rafael.pdf].

FERRANDO MORALES, Àngel Lluís (2016), *L'element musical de l'adaptació cinematogràfica del "Tirant lo Blanc" de Vicente Aranda* (2006), Universidad de Alicante.

PÉREZ BOWIE, José Antonio (2008), «La adaptación como reescritura. Algunos ejemplos de la filmografía de Vicente Aranda», en A. Notario Ruiz y J. L. Molinuevo Martínez (eds.), *Estética: Perspectivas contemporáneas*, Universidad de Salamanca, págs. 67-88.

Salvador (Puig Antich)

FERNÁNDEZ, Josep-Anton (2014), «Hero, Martyr, or Saint? Rewriting Anti-Franco Resistance in Manuel Hueriga's *Salvador*», *Zeitschrift für Katalanistik*, 27, págs. 85-100 [http://www.romanistik.uni-freiburg.de/pusch/zfk/27/09_Fernandez.pdf].

2007

Bajo las estrellas

GARCÍA REINA, María del Mar (2015), «El trompetista del Utopía de Fernando Aramburu», en E. Camarero y M. Marcos (coords.), *III Congreso Internacional de Historia, Literatura y Arte en el Cine en español y portugués. Hibridaciones, transformaciones y nuevos espacios narrativos. I*, Salamanca, Hergar Ediciones Antema, págs. 690-702 [En línea: <https://congresocinesalamanca2015.files.wordpress.com/2016/05/salamanca-actas-tomo-1.pdf>].

Barcelona (un mapa)

FERNÁNDEZ, Josep-Anton (2012), «Translating the Enigma: Temporality and Subjectivity in Ventura Pons's *Barcelona (Un mapa)*», en H. Buffery y C. Caulfield (eds.), *Barcelona: Visual Culture, Space and Power*, Cardiff, University of Wales Press, págs. 119-132.

GIMENO UGALDE, Esther (2014), «Un cine con acento: Polifonía, multilingüismo y alteridad en el cine de Ventura Pons», *Zeitschrift für Katalanistik*, 27, págs. 69-84 [En línea: http://www.romanistik.uni-freiburg.de/pusch/zfk/27/08_Gimeno-Ugalde_2.pdf].

Canciones de amor en Lolita's Club

PÉREZ BOWIE, José Antonio (2008), «La adaptación como reescritura. Algunos ejemplos de la filmografía de Vicente Aranda», en A. Notari Ruiz (ed.), *Estética: Perspectivas contemporáneas*, Universidad de Salamanca, págs. 67-88.

Donkey Xote

ABRIL SÁNCHEZ, Jorge (2016), «*Don Quixote de la Mancha* and Spanish Children Animation and Cartoons: Miguel de Cervantes's Uses of Bestial Enchantment for Young Readers and Viewers in the 2000s», en C. García de la Rasilla y J. Abril Sánchez (eds.), *A Novel Without Boundaries: Sensing "Don Quixote" 400 Years Later*, Newark, Juan de la Cuesta, págs. 51-73.

BONILLA CEREZO, Rafael (2015), «Un Quijote de cine para niños grandes: *Donkey Xote* (José Pozo, 2007)», *Anales cervantinos*, 47, págs. 47-132 [En línea: <http://analescervantinos.revistas.csic.es/index.php/analescervantinos/article/view/268/269>].

ESPAÑA, Rafael de (2007), *De la Mancha a la pantalla. Aventuras cinematográficas del Ingenioso Hidalgo*, Universidad de Barcelona.

LORENZO GARCÍA, Lourdes y Beatriz María RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ (2015), «La intertextualidad en los textos audiovisuales: el caso de *Donkey Xote*», *Ocnos*, 13, págs. 117-128 [En línea: https://www.revista.uclm.es/index.php/ocnos/article/view/ocnos_2015.13.07/pdf].

SCAMUZZI, Iole (2018), «*Donkey Xote*: cervantismo en 3D», en B. Lolo Herranz (coord.), «*El Quijote*» y la música en la construcción de la cultura europea, Universidad Autónoma de Madrid, págs. 765-774.

La carta esférica

MOLERO CAMPOS, Fernando (2020), «Unas esmeraldas son para siempre: *La carta esférica* (Arturo Pérez-Reverte, 2000 / Imanol Uribe, 2007)», en R. Bonilla Cerezo (ed.), *Aitana Sánchez-Gijón: cintas y letras*, Madrid, Sial Pigmalión, págs. 377-405.

Las 13 rosas

GUARINOS, Virginia (2008), «Ramos de Rosas Rojas. *Las trece rosas*: memoria audiovisual y género», *Quaderns de cine*, 3, págs. 91-103 [En línea:

<https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/28341/ramos-de-rosas-rojas-las-trece-rosas-memorial-audiovisual-y-gnero-0.pdf?sequence=1>].

Luz de domingo

- FRIERA SUÁREZ, Florencio (2007), «*Luz de domingo*: de Pérez de Ayala a José Luis Garcí», en AA. VV., *Primer tercio del siglo XX: Noreña en tiempos de Pérez de Ayala*, Noreña, Contigo, págs. 9-15.
- SÁNCHEZ COSTA, Enrique (2009), «*Luz de domingo*: texto literario y adaptación filmica», *Frame*, 5, págs. 55-68.
- SÁNCHEZ COSTA, Enrique (2012), «*Luz de domingo*: texto literario y adaptación filmica», *Tropelias*, 18, págs. 326-339 [En línea: <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/562>].

2008

Forasteros (Forasters)

- GIMENO UGALDE, Esther (2014), «Un cine con acento: Polifonía, multilingüismo y alteridad en el cine de Ventura Pons», *Zeitschrift für Katalanistik*, 27, págs. 69-84 [En línea: http://www.romanistik.uni-freiburg.de/pusch/zfk/27/08_Gimeno-Ugalde_2.pdf].
- MARCILLAS PIQUER, Isabel (2013), «De Sergi Belbel a Ventura Pons: l'estètica transmedial de *Forasters*», *L'Aiguadoç*, 41, págs. 47-60 [En línea: <https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/38038/1/De%20Belbel%20a%20Pons.pdf>].

Los girasoles ciegos

- CASTILLO MARTÍN, Francisca (2013), *Narrativa breve y cine: técnicas de adaptación*, Universidad de Málaga, págs. 289-362 [Tesis doctoral] [En línea: <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/7376>].
- CRESPO VILA, Raquel (2013), «La adaptación cinematográfica de *Los girasoles ciegos*: de la letra de Alberto Méndez a la imagen de José Luis Cuerda», en E. Camarero y M. Marcos (coords.), *II Congreso Internacional de Historia, Literatura y Arte en el Cine en Español y Portugués. De los orígenes a la revolución tecnológica del siglo XXI. Actas completas*, Salamanca, Hergar Ediciones Antema, págs. 284-292 [https://cebusal.es/publicacion_ceb/ii-congreso-internacional-

[de-historia-literatura-y-arte-en-el-cine-en-espanol-y-portugues-de-los-origenes-a-la-revolucion-tecnologica-del-siglo-xxi-actas-completas/](#).

- DEVENY, Thomas (2012), «*Los girasoles ciegos*: la memoria de la represión», en B. Zecchi (ed.), *Teoría y práctica de la adaptación filmica*, Madrid, Universidad Complutense, págs. 255-270.
- HAFTER, Lea Evelyn (2009), «Literatura y cine: convergencias en la narrativa española contemporánea. Una lectura de *Los girasoles ciegos*, de Alberto Méndez», en M. Genoud de Fourcade (ed.), *Unidad y multiplicidad. Tramas del hispanismo actual. II*, Mendoza, Zeta Editores, págs. 258-264.
- LÓPEZ LÓPEZ, Yolanda (2020), «Girasoles y mariposas. Apuntes sobre represión franquista en el cine de José Luis Cuerda», en M. de la Encarnación Cambil Hernández et al. (coords.), *Nuevas tendencias en investigación e innovación en didáctica de la historia, patrimonio cultural y memoria. Proyección educativa*, Universidad de Granada, págs. 621-638.
- ÉREZ, Soledad (2011), «¿Qué pasa, mamá? La representación de la infancia de la post-guerra civil española en *Los girasoles ciegos* (relato y película)», en R. Macchiuci (ed.), *Diálogos transatlánticos. Memoria del II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Española Contemporáneas. Volumen III: Literatura, arte, cine, otros medios: diálogos, cruces y convergencias* [En línea: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2825/ev.2825.pdf].
- RAMOS, María Laura (2011), «Mirada, reflejo y ocultamiento en *Los girasoles ciegos*», en R. Macchiuci (ed.), *Diálogos transatlánticos. Memoria del II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Española Contemporáneas. Volumen III: Literatura, arte, cine, otros medios: diálogos, cruces y convergencias* [En línea: <https://www.aacademica.org/000-042/91.pdf>].
- RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio (2008), «El último guión de Rafael Azcona», *I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, 1 al 3 de octubre de 2008, La Plata. Los siglos XX y XXI* [En línea: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.357/ev.357.pdf].
- RUIZ MARTÍNEZ, José Manuel (2015), «La memoria adaptada al cine. El caso de *Los girasoles ciegos*», en J. C. Cruz Suárez et al. (eds.), *La memoria novelada III. Memoria transnacional y anhelos de justicia*, Berna, Peter Lang, págs. 263-278.

SERBER, Daniela Cecilia (2011), «Al otro lado del espejo y lo que Lorenzo encontró allí: sobre la palabra y el silencio en *Los girasoles ciegos*, de Alberto Méndez y de Cuerda-Azcona», en R. Macciuci (ed.), *Diálogos transatlánticos. Memoria del II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Española Contemporáneas. Volumen III: Literatura, arte, cine, otros medios: diálogos, cruces y convergencias* [En línea: <http://congresoesspanyola.fahce.unlp.edu.ar/ii-congreso-2011/actas-ii-2011/volumen-iii/III10Serber.pdf>].

Sangre de mayo

NAVARRETE-GALIANO RODRÍGUEZ, Ramón (2012), «Nuevas traducciones de Galdós. Adaptaciones de los *Episodios nacionales*», *Revista de Humanidades*, 19, págs. 11-23 [En línea: <http://revistas.uned.es/index.php/rdh/article/view/12830/11939>].

NAVARRETE-GALIANO RODRÍGUEZ, Ramón (2009), «*Sangre de Mayo*. Una traducción galdosiana», *Historia y Comunicación Social*, 14, págs. 45-56 [En línea: <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/29257/19670-19710-1-PB.PDF?sequence=1&isAllowed=y>].

Una palabra tuya

GARCÍA MÉRIDA, Marina (2019), «Entrevista a Elvira Lindo», *Trasvases entre la literatura y el cine*, 1, págs. 209-216 [En línea: <https://revistas.uma.es/index.php/trasvases/article/view/6678/6906>].

GARCÍA MÉRIDA, Marina (2020), *La obra narrativa de Elvira Lindo y sus adaptaciones al cine*, Universidad de Málaga, págs. 597-796 [Tesis doctoral] [En línea: <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/21084>].

2009

Celda 211

ARROYO MARTÍNEZ, Laura (2011), «*Celda 211*: la adaptación cinematográfica de Daniel Monzón», en E. Camarero Calandria y M. Marcos Ramos (coords.), *I Congreso Internacional de Historia*,

Bibliografía sobre adaptaciones de la literatura española al cine

Literatura y Arte en el Cine en Español y Portugués, Salamanca, Centro de Estudios Brasileños/Universidad de Salamanca, págs. 1616-1631.

El cónsul de Sodoma

- MIRA, Alberto (2011), «Poetas en el cine: paradigmas teóricos en dos narrativas biográficas (*Little Ashes* y *El cónsul de Sodoma*)», *Lectora*, 17, págs. 123-138 [En línea: <https://revistes.ub.edu/index.php/lectora/article/view/7210/9114>].
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (2019), «Escritores en la gran pantalla: el biopic literario en el cine español contemporáneo», en R. Previtiera (ed.), *El ojo que escribe (Estudios sobre las relaciones entre cine y literatura)*, Málaga, EDA, págs. 129-145.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (2020), «Retrato de poeta: vida y literatura de Jaime Gil de Biedma en *El cónsul de Sodoma*», 1616, 10, págs. 59-70 [En línea: https://revistas.usal.es/index.php/1616_Anuario_Literatura_Comp/article/view/25319/24709].

2010

Elisa K

- IGLESIAS, Eulàlia (2010), «Rodar juntos pero no revueltos. Jordi Cadena y Judith Colell adaptan a Lolita Bosch en *Elisa K*», *Cahiers du cinéma*, 32, págs. 56-57.

Pan negro (Pa negre)

- ANDRES DEL POZO, Natalia (2011), «*Pa negre*: Lobos con piel de cordero o la expulsión de una Arcadia soñada», *Hispanet*, 4 [En línea: <http://www.hispanetjournal.com/PaNegre.pdf>].
- ARROYO MARTÍNEZ, Laura (2013), «*Pan negro*: de la narrativa de Emili Teixidor a la película de Agustí Villaronga», en Á. Luis Hueso Montón y M. Gloria Camarero Gómez (coords.), *III Congreso Internacional de Historia y Cine. Modelos de interpretación para el cine histórico*, Universidade de Santiago de Compostela, pág. 55.
- GLENN, Kathleen M. (2012), «From Page to Screen: Emili Teixidor's and Agustí Villaronga's *Pa negre*», *Journal of Catalan Studie*, 15, págs. 52-68.

- MABREY, María Cristina C. (2015), «Pasado y presente, guerra, odio y amor: una mirada feminista a *Pa negre* (*Pan negro*), de Agustí Villaronga», en M. Emma Camarero Calandria y M. Marcos Ramos, *III Congreso Internacional de Historia, Literatura y Arte en el Cine en español y portugués. Hibridaciones, transformaciones y nuevos espacios narrativos. II*, Salamanca, Hergar Ediciones Antena, págs. 293-302 [En línea: <https://congresocinesalamanca2015.files.wordpress.com/2016/05/salamanca-actas-tomo-2.pdf>].
- MOREIRAS-MENOR, Cristina (2018), «La mirada traidora y el saber del síntoma: *Pa negre* en texto y en imagen», *Revista de Estudios Hispánicos*, 52/2, págs. 433-454.

2011

La voz dormida

- DELGADO POUST, Antonia (2019), «Cómplices de la opresión: la enemistad femenina y la conspiración con el patriarcado en *La voz dormida*», en M. Marcos Ramos (ed.), *El cine como reflejo de la historia, de la literatura y del arte en la filmografía hispano-brasileña*, Salamanca, Centro de Estudios Brasileños, págs. 32-52.
- GRUBER, Mónica (2020), «Reflexiones sobre la construcción de la imagen femenina. *La voz dormida*: de Dulce Chacón a Benito Zambrano», *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación. Ensayos*, 95, págs. 81-96 [En línea: https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/cuadernos/detalle_articulo.php?id_libro=778&id_articulo=16218].
- JAÉN PORTILLO, Isabel (2016), *Aspectos cognitivos entorno a la novela y el cine de la memoria histórica: La voz dormida de Dulce Chacón y su adaptación fílmica*, Universidad Complutense de Madrid [Tesis doctoral] [En línea: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/40032/1/T37987.pdf>].
- JAÉN PORTILLO, Isabel (2017), «Fascism, Torture, and Affect in Postwar Spain: *Memoria Histórica* Narratives and Audience Empathy», en D. R. Wehrs y T. Blake (eds.), *The Palgrave Handbook of Affect Studies and Textual Criticism*, Cham, Springer International Publishing, págs. 803-826.
- UGARTE, Michael (2017), «Dead Woman Walking. “Historical Memory”, Trauma, and Adaptation in Dulce Chacón’s *La voz dormida*», en M. Bieder y R. Johnson (eds.), *Spanish Women Writers and Spain’s Civil War*, Nueva York, Routledge, págs. 221-234.

Arrugas

- ABAD VILA, Miguel y María Blanca MAYOR SERRANO (2019), «Arrugas (2011) de Ignacio Ferreras. La enfermedad de Alzheimer a través del cómic y del cine», *Revista de medicina y cine*, 15/4, págs. 237-247 [En línea: https://revistas.usal.es/index.php/medicina_y_cine/article/view/rmc2019154237247/21284].
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, María (2019), «La adaptación. ¿Fiel al cien por cien? El caso de *Arrugas* de Paco Roca», en M. Marcos Ramos (ed.), *El cine como reflejo de la historia, de la literatura y del arte en la filmografía hispano-brasileña*, Salamanca, Centro de Estudios Brasileños, págs. 353-364.
- GIL RUMÍ, Sonia (2016), «Arrugas (2007), de Paco Roca: la adaptación cinematográfica», en J. Lluch-Prats et al. (coords.), *Las batallas del cómic. Perspectivas sobre la narrativa gráfica contemporánea*, Valencia, Anejos de *Diablotexto Digital*, págs. 133-149 [En línea: <https://www.uv.es/diabltxd/Anejo1DTD.pdf>].
- ROCA, Paco (2013), «De la viñeta al fotograma», *Archivo de arte valenciano*, 94, págs. 343-350 [HTTPS://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/74405/4718831.pdf?sequence=1&isAllowed=y].
- RAMÍREZ GÓMEZ, David (2019), «El cine español adapta y se adapta al cómic», en M. Marcos Ramos (ed.), *El cine como reflejo de la historia, de la literatura y del arte en la filmografía hispano-brasileña*, Salamanca, Centro de Estudios Brasileños, págs. 234-247.

Mil cretinos (Mil cretins)

- PÁMIÉS, Susanna P. (2015), «La reescritura visual de Quim Monzó según *Mil cretins* (2010) de Ventura Pons», en C. Domènech y A. Lema Hicapié (eds.), *Ventura Pons: una mirada excepcional desde el cine catalán*, Madrid, Iberoamericana, pág. 259-272.
- SILVESTRE LLINARES, Jaume (2013), «Els contes de Quim Monzó vistos per Ventura Pons: a propòsit de *Mil Cretins*», *Aiguadolç*, 41, págs. 27-35 [https://www.raco.cat/index.php/Aiguadolc/article/view/274043/373573].

Silencio en la nieve

VISCARRI, Dionisio (2015), «Silencio en la nieve y la rehistorización de la experiencia divisionaria», *España contemporánea*, 24/25, págs. 243-260 [En línea: https://kb.osu.edu/bitstream/handle/1811/77802/EC_V24N2_V25N1-2_243.pdf].

2012

Fin

MORILLO HERRERO, Lucía (2018), «La recepción popular de la literatura y el cine apocalípticos en España: *Fin y Extinction*», en R. Malpartida Tirado (coord.), *Recepción y canon de la literatura española en el cine*, Madrid, Síntesis, págs. 57-79.

2013

El lazarillo de Tormes

BOBADILLA-PÉREZ, María (2021), «Adaptación infantil del *Lazarillo de Tormes*», en A. Rodríguez López-Vázquez y A. Rodríguez López-Abadía (eds.), *El Lazarillo de Tormes y sus continuadores*, Berna, Peter Lang, págs. 267-282.

IBARLUZEA SANTISTEBAN, Miren y Amaia ELIZALDE ESTENAGA (2019), «El *Lazarillo* en Euskera», en P. Couto-Cantero *et al.* (eds.), *Actas del Simposio del Lazarillo*, Universidade da Coruña, págs. 61-68 [En línea: https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/27517/Simposio_El%20Lazarillo%20y%20sus%20continuadores_2019_A%20Coru%c3%b1a_Comunicaci%c3%b3n%205_%20Ibarluzea%20Santisteban_Miren_El%20Lazarillo%20en%20euskera.pdf?sequence=3&isAllowed=y].

JUNGUITU DRONDA, Maitane (2019), «Tormesko itsumutila», en *Kalabaza Planeta eta Juanba Berasategi. Panorámica de la animación comercial vasca*, Universidad del País Vasco, págs. 379-399 [Tesis doctoral] [En línea: https://addi.ehu.eus/bitstream/handle/10810/45071/TESIS_JUNGUITU_DRONDA_MAITANE.pdf?sequence=1&isAllowed=y].

2014

El club de los incomprensidos

Bibliografía sobre adaptaciones de la literatura española al cine

GARCÍA MÉRIDA, Marina (2020), «*El Club de los Incomprendidos* (Blue Jeans / Carlos Sedes, 2014)», en R. Bonilla Cerezo (ed.), *Aitana Sánchez-Gijón: cintas y letras*, Madrid, Sial Pigmalión, págs. 691-689.

A esmorga

SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Darío (2020), «Social Danger and Queer Nationalism in Ignacio Vilar's *A esmorga* (2014)», en A. Lema-Hincapié y C. Domènech (eds.), *Indiscreet Fantasies: Iberian Queer Cinema*, Lewisburg, Bucknell University.

2015

Extinction

MORILLO HERRERO, Lucía (2018), «La recepción popular de la literatura y el cine apocalípticos en España: *Fin y Extinction*», en R. Malpartida Tirado (coord.), *Recepción y canon de la literatura española en el cine*, Madrid, Síntesis, págs. 57-79.

Palmeras en la nieve

ÁLVAREZ CHILLIDA, Gonzalo (2016), «*Palmeras en la nieve*. El éxito de la colonización española en Guinea Ecuatorial», *Spagna contemporanea*, 50, págs. 251-263 [En línea: <https://www.spagnacontemporanea.it/index.php/spacon/artic le/view/143/74>].

SANTAMARÍA COLMENERO, Sara (2018), «Colonizar la memoria. La ideología de la reconciliación y el discurso neocolonial sobre Guinea Ecuatorial», *Journal of Spanish Cultural Studies*, 19/4, págs. 445-463.

La novia

ABELLÁN CHUECOS, Isabel (2017), «Las cuerdas y el deseo: dos versiones de *Bodas de sangre* de Federico García Lorca», *Cuadernos del Aleph*, 9, págs. 1-9 [En línea: <http://www.asociacionaleph.com/images/CuadernosDeAleph/2017/01.pdf>].

ALCALDE, Verónica (2019), «La translación de un clásico literario a la pantalla: *Bodas de sangre* y *La novia*, entre la fidelidad y la traición», *Boletín GEC*, 24, págs. 24-64 [En línea:

<http://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/boletingec/article/view/2287/1923>].

- CAMPO MARCO, Lara (2017), «*La Novia*, de Paula Ortiz: Lorca y *Bodas de sangre* hechos cine», en M. Marcos Ramos (ed.), *IV Congreso Internacional Historia, arte y literatura en el cine en español y portugués: estudios y perspectivas*, Salamanca, Centro de Estudios Brasileños, págs. 607-626 [En línea: https://cebusal.es/publicacion_ceb/historia-literatura-y-arte-en-el-cine-en-espanol-y-portugues-estudios-y-perspectivas-2/].
- CAMPO MARCO, Lara (2018), «*La Novia*, de Paula Ortiz: Lorca y *Bodas de sangre* hechos cine», en A. Asión Suñer et al. (coords.), *La historia del Arte desde Aragón*, Universidad de Zaragoza, págs. 243-254.
- GIL-ALBARELLOS PÉREZ-PEDRERO, Susana (2018), «*Bodas de sangre* y *La novia*: de Federico García Lorca a Paula Ortiz», *Tonos digital*, 35 [En línea: <https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/60482/1/1999-5679-1-PB.pdf>].
- SEOANE RIVEIRA, José (2018), «Una reescritura cinematográfica del teatro lorquiano: *La novia*, de Paula Ortiz», en J. Antonio Pérez Bowie, *La teatralidad en la pantalla: reflexiones sobre el diálogo contemporáneo entre cine y teatro*, Madrid, Catarata, págs. 149-181.
- VILANOVA NAVALÓN, Estefanía (2018), *La adaptación cinematográfica del teatro: análisis comparativo de "La novia" de Paula Ortiz (2015)*, Universidad de Alicante [Trabajo de Fin de Máster] [En línea: <https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/75949/1/TFM-Estefania-Vilanova.pdf>].

La playa de los ahogados

- SÁNCHEZ ZAPATERO, Enrique (2017), «*La playa de los ahogados*: el paso de la novela al cine», en J. Sánchez Zapatero y À. Martín Escribà (coords.), *La globalización del crimen: literatura, cine y nuevos medios*, Santiago de Compostela, Andavira, págs. 435-441.

2016

El hombre de las mil caras

- DIEZ PUERTAS, Emeterio (2019), «Relato de integridad y corrupción», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 834, págs. 57-71 [En línea:

<https://cuadernoshispanoamericanos.com/relato-de-integridad-y-corrupcion>].

La punta del iceberg

RIVERO GRANDOSO, Javier (2019), «El proceso de adaptación de *La punta del iceberg*: texto dramático, representaciones y película», en A. Saura Clares e I. Guerrero (coords.), *Estudios teatrales: nuevas perspectivas y visiones comparadas*, Universidad de Murcia, págs. 225-234.

22 ángeles (TV)

GUTIÉRREZ FONSECA, Itza Nahomy (2020), «Los serafines de la viruela: 22 ángeles (2016)», *Manifestaciones sociales y artísticas*, 16, págs. 369-378 [En línea: https://revistas.usal.es/index.php/medicina_y_cine/article/view/rmc202016e369378/25338].

2017

La piel fría (Cold Skin)

ILLESCAS, Raúl M. (2020), «La otredad en la literatura y el cine. *La piel fría*, de Albert Sánchez Piñol y el film *Cold Skin* de Xavier Gens», *Polifonía*, 10/1, págs. 150-171 [En línea: https://www.apsu.edu/polifonia/volume_10/2020_10_Illescas.pdf].

Incierta gloria (Incerta glòria)

ESPINÓS, Joaquim (2019), «Agustí Villaronga: una mirada heterodoxa sobre la Guerra Civil», *eHumanista/IVITRA*, 15, págs. 478-485 [En línea: https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/93389/1/2019_Espinós_eHumanista-IVITRA.pdf].

El jugador de ajedrez

LOTFI, Berbar (2021), *Adaptación cinematográfica de la novela El jugador de ajedrez de Julio Castedo: Estudio comparado*, Universidad Abou Bekr Belkaid de Tlemcen [Tesis doctoral] [En línea:

<http://dspace.univ-tlemcen.dz/bitstream/112/16252/1/berbar-lotfi.pdf>].

2018

Tiempo después

HERRERA HERRERA, María del Carmen (2019), «Imaginar el futuro entre distopía y desengaño: *Tiempo después* de José Luis Cuerda», en M. Marcos Ramos (ed.), *El cine como reflejo de la historia, de la literatura y del arte en la filmografía hispano-brasileña*, Salamanca, Centro de Estudios Brasileños, págs. 341-352.

2019

Intemperie

ARBONA ABASCAL, Guadalupe (2019), «*Intemperie* de Jesús Carrasco. La transmisión de una novela en la era global», *Tonos Digital*, 36 [En línea: <http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/2103>].

BERNAL, Fernando (2019), «Dentro de la prosa áspera: *Intemperie*, de Benito Zambrano», *Caimán*, 87, pág. 54.

RUIZ MUÑOZ, María Jesús *et al.* (2020), «La Guerra Civil española y sus consecuencias: representaciones de la represión en la infancia a través de la cinematografía (2000-2019)», *Historia y comunicación social*, 25/2, págs. 345-354 [En línea: <https://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/70384/4564456554954>].

Apéndice

Películas que aún no han sido estudiadas como adaptaciones de la literatura al cine (2001-2020)

A la deriva
A la sombra de los sueños
¿A quién te llevarías a una isla desierta?
Acantilado
Alacrán enamorado
Amor idiota
Ánimas
Asamblea
Atlas de geografía humana
B de Bárcenas
Bendita calamidad
Bendita Canalla, la verdadera historia de Genarín
Bernarda
Besos de gato
Black is Beltza
Born
Buñuel en el laberinto de las tortugas
Campanadas a muerto (Hil Kanpaiak)
Casi inocentes
Castillos de cartón
Cenizas (La pols)
Desde el Infierno
Diario de una becaria
Diario de una ninfómana
Dioses y perros
Don Mendo Rock. ¿La venganza?
Donde el bosque se espesa
Dos hermanos (Bi anai)
El año de la plaga
El autor
El aviso
El corazón de la Tierra
El crédito (El crèdit) (TV)
El discípulo

El extraordinario viaje de Lucius Dumb (Lucius Dumben berebiziko bidaia)
El florido pensil
El guardián invisible
El hijo del acordeonista (Soinujolearen seme)
El idioma imposible
El inconveniente
El juego del ahorcado
El libro de las aguas
El mal del arriero
El método Grönholm (TV)
El miedo (La por)
El misterio Galíndez
El país del miedo
El paraíso ya no es lo que era
El plan
El rey
El rey tuerto (El rei borni)
El silencio de la ciudad blanca
El silencio del pantano
El triunfo
El viaje de Carol
El virus del miedo (El virus de la por)
Elisa y Marcela
Enjambre (Erlauntza)
Enséñame el camino, Isabel (Kutsidazu bidea, Ixabel)
Eroski Paraíso
Errementari (El herrero y el diablo)
Gente que viene y bah
Hijo de Caín
Hipnos
Hormigas en la boca
Invasor
Isaac
La estación violenta (A estación violenta)
La estrategia del pequinés
La estrella
La higuera de los bastardos
La llamada
La mano invisible
La mujer del siglo (La dona del segle) (TV)
La mula
La niebla y la doncella

Bibliografía sobre adaptaciones de la literatura española al cine

La revolución de los ángeles
La soledad del triunfo (TV)
La soledad era esto
La tarara del chapao
La venta del paraíso
La vida abismal
La vida en rojo
La vida sin Sara Amat (*La vida sense la Sara Amat*)
Laia (TV)
Las aventuras de Don Quijote
Las heridas del viento
Las manos de mi madre (*Amaren eskuak*)
Las manos del pianista (TV)
Legado en los huesos
Les nenes no haurien de jugar a futbol (TV)
Litus
Llueven vacas
Lo mejor que le puede pasar a un cruasán
Los aires difíciles
Los europeos
Los futbolísimos
Los habitantes de la casa deshabitada (TV)
Los muertos no se tocan, nene
Los novios búlgaros
Malnazidos
Memorias de un hombre en pijama
M'esperaràs?
Miau
Muertos de amor
Musa
Ni pies ni cabeza
No culpes al karma de lo que te pasa por gilipollas
No te supe perder
Nos miran
Nur y el Templo del Dragón (*Nur eta herensugearen tenplua*)
Ofrenda a la tormenta
Orígenes secretos
Oro
Pacto de Brujas
Planta 4ª
Por un puñado de besos
Presentimientos

Primer y último amor
Radiacions (TV)
Rastros de sándalo (Rastres de sàndal)
Rottweiler
Segundo origen (Segon origen)
Sentimental
Sinbad
Sordo
Tánger
Tierra firme (Anchor and Hope)
Todo es silencio
Todo me pasa a mí
Tu vida en 65 minutos
Un día perfecto (A Perfect Day)
Un poco de chocolate
Una merienda en Ginebra (Un berenar a Ginebra) (TV)
V.O.S. (Versión original subtitulada)
Ventajas de viajar en tren
Vilafranca (TV)
Volverás
Vorvik
Yerma
Yo, puta

La voz de los creadores: entrevista a Claudia Masin¹

INTRODUCCIÓN: CUANDO LA POESÍA DIALOGA CON EL CINE

Claudia Masin (Resistencia, Chaco, Argentina, 1972) sitúa la pantalla frente al papel en blanco y consigue que ambos dialoguen entre sí. Masin es psicoanalista, escritora, coordinadora de talleres literarios y docente de la carrera Artes de la Escritura en la Universidad Nacional de las Artes de Argentina. Su obra ha conocido multitud de países, puesto que ha sido traducida al inglés, francés, portugués o italiano; además, ha participado en festivales de poesía en Argentina, Uruguay, Chile y Estados Unidos. Recientemente, su antología *La materia sensible* (2020) se ha editado en España. Su extensa producción, que cuenta con nueve libros de poesía y dos antologías, posee un gran peso del sector audiovisual. Esta poesía cinéfila —si bien es cierto que también su prosa se nutre de numerosas referencias cinematográficas— se hace patente, especialmente, en sus obras *La vista* (2002) y *Lo intacto* (2018).

Palabra e imagen son distintos medios para narrar, para crear, para contar. En la obra de Claudia Masin, ambos medios convergen. Sus poemas, sin embargo, también se construyen sobre imágenes que están más allá de las películas a las que hace referencia. Parten del cine, se nutren de él, pero llegan a construir una historia que se teje por encima de cualquier película. Por eso, pese a que la semilla de algunos de algunos textos de *La vista* sean *París, Texas* (Wim Wenders, 1984), *Criaturas celestiales* (Peter Jackson, 1994), *Ana y los lobos* (Carlos Saura, 1973), *Muerte en Venecia* (Luchino Visconti, 1971) o *La luna* (Bernardo Bertolucci, 1979), cada poema supone una recreación de algo que se ha expuesto en una pantalla. Aunque la primera persona sea la voz que toma las riendas, esta no se encarna en un solo personaje: podemos leer a través de un hombre, una mujer, un niño o un anciano. Por otra parte, si hablamos de *Lo intacto*, nos encontraremos con un poemario que también se interesa en dialogar con el cine, en aprovechar las posibilidades que ofrece la intertextualidad y el encuentro del medio audiovisual con el literario, con referencias como *Her*

¹ Esta entrevista tuvo lugar de manera telemática (España-Argentina) el día 9 de marzo de 2019.

(Spike Jonze, 2013), *Esteros* (Papu Curotto, 2016), *Tomboy* (Céline Sciamma, 2011) o *Cerezos en flor* (Doris Dörrie y Hanami, 2008).

En ambas obras, palabra e imagen se complementan y se retroalimentan. Es decir, los textos adquieren aún mayor significado y fuerza narrativa gracias al gran poder visual que en ellos se concentra. El poema nace de una película y, al mismo tiempo, crece convirtiéndose en algo nuevo, algo que trasciende a la propia historia. *La vista* y *Lo intacto* pueden leerse aunque se desconozcan las 21 películas del primero o las 28 del segundo —todas ellas, muy diversas en cuanto a procedencia, año de creación y temática— que planean sobre los poemas, porque hay escenas que encontramos en el libro y, sin embargo, no existen en la película a la que hacen referencia. En ambas obras, el amor es un hilo conductor, pero también lo son la violencia, la infancia, la fragilidad, la pérdida o el dolor, al igual que la posibilidad de cura, temáticas universales que podríamos encontrar en cualquier poemario, surjan alrededor del cine o no. Y es que, como la propia autora afirma, el séptimo arte y la literatura nos dan la posibilidad de convertirnos en otra persona, de sentir sobrepasando los límites de nosotros mismos, de nuestra propia mirada. Y quizá es esto lo que hace que los poemarios de Claudia Masin sean distintos a cualquier otro que tenga un referente cinematográfico como cordón umbilical: el poema es capaz de traducir una historia captada por una cámara y contada a través de una pantalla, pero también es capaz de traducir una historia que solo la vista capta y que solo los versos de un poema podrían contar. Claudia Masin traduce el cine, pero también traduce el mundo.

ENTREVISTA A CLAUDIA MASIN SOBRE LOS VÍNCULOS ENTRE SU POESÍA Y EL CINE

Kris León: El cine es la matriz de tus libros de poemas *La vista* y *Lo intacto* pero, en general, toda tu obra tiene una gran influencia del sector audiovisual. ¿Por qué escribir sobre cine? Y en concreto, ¿por qué escribir poesía sobre cine?

Claudia Masin: El cine es en mi vida una pasión igual o más potente que la literatura. Soy cinéfila del mismo modo en que soy lectora: con la misma voracidad y la misma —digamos— insaciabilidad. Cada libro, cada película hermosa, inquietante, sorprendente o conmovedora, genera inmediatamente en mí el deseo de otro libro, o de otra película. Es decir, mi escritura en general y mi escritura en relación al cine surgen de lugares idénticos: solo escribo acerca de aquello que me apasiona, que no elijo, aquello por lo que soy tomada, arrebatada, sacada de mí. Escribo acerca de aquellas experiencias tan intensas de las que resulta una urgencia, una necesidad, el acto de escribirlas. E incluso, en muchos casos, “exorcizar” o elaborar —para decirlo de forma más psicoanalítica—, eso innominado y profundamente inquietante que las palabras, en el mejor de los casos, cercarán,

rondarán y rodearán, sin llegar a tocarlo nunca. Es increíble, de todos modos, la operatoria que la escritura realiza sobre eso sin forma ni nombre, o mejor dicho, sobre la posibilidad de cada uno/a de convivir con ello y soportarlo —y me refiero a soportar su intensa belleza o su intenso horror, o ambas cosas, o muchas más—. Podría decir, entonces, que no fue una elección consciente escribir acerca de películas, sino que ver cine —y, particularmente, ciertos *films*— es para mí una experiencia intensísima, que muchas veces, muchas, modificó mi mundo y mi modo de ver las cosas y por ende, como otras experiencias intensísimas, se convirtió en materia de mi poesía, que, como ya dije, se nutre de lo intenso y lo extraordinario. Lo extraordinario no en el sentido de inusitado o de inusual, sino en el de aquello que produce efectos perdurables en la subjetividad, en la mirada, aquello que, aunque estuviera ahí desde siempre, advertimos por primera vez a partir de que algo o alguien —en este caso, el cine y esas determinadas películas— nos lo señale.

K.L.: Han pasado más de quince años entre la publicación de ambos libros. Es inevitable que haya habido cambios en tu visión del mundo y en tu propia escritura. Por eso, aunque la temática inicial sea la misma, ¿has abordado *Lo intacto* de manera diferente?

C. M.: Efectivamente. *La vista* es un libro completamente diferente a *Lo intacto*, y a los otros dos libros aún inéditos con los que se conforma una trilogía (*Lo intacto*, *El cuerpo* y *La intensidad*). *La vista* está mucho más ligado a dos tiempos cronológicos, la infancia y la adolescencia, y muchas de las películas que incluye tienen ese sesgo. Podría decirse que es un libro que rastrea, explora y se pregunta sobre el origen de los sentimientos amorosos: lo iniciático, en terreno del amor a la madre, al padre; los primeros amores que conocemos, como terrenos que son necesarios abandonar y que de alguna manera prefiguran o moldean nuestros futuros vínculos; nuestra relación con el amor en general; y a veces, incluso la posibilidad misma de que se configure la capacidad de amar, o bien que se naufragando en un magma confuso que no nos permita ya salir de allí y nos condene. Pienso, por ejemplo, en los amores de *La ciénaga* (2001), de Lucrecia Martel.

En los siguientes tres libros, escritos quince años después de *La vista*, es nuevamente la experiencia amorosa la que está en el centro de la cuestión. La gran mayoría de las películas tienen que ver con el amor. Pero ya no se trata de la experiencia amorosa iniciática —aunque haya algunos poemas como "Esteros" que tienen algún resabio de aquello—, sino del amor que incluye y contiene la posibilidad cierta e inexorable de la pérdida, del desencuentro, del desamor. Es la voz de quien ya sabe que es necesario, aunque inconmensurablemente doloroso, aceptar la pérdida y la *incompletud* como partedel sentimiento amoroso, que es precisamente un sentimiento que nos da la ilusión de completarnos y que siempre, en algún momento, se revela como

fallida, imperfecta. Como la escritura misma, podríamos decir. Como ese impulso que nos lleva a escribir, que fracasa cada vez en su intención de decirlo todo, y con ese fracaso extraordinariamente fértil nos relanza a la escritura, al intento, más allá de la conciencia de su precariedad, de la desilusión que necesariamente conlleva. A su vez, en los tres libros escritos entre 2017, 2018 y 2019, hay también una mirada fascinada y "celebratoria" de la experiencia amorosa, como aquello que nos da la máxima oportunidad que conoceremos en la vida – y esto para mí una cuestión central– de ser otros, de fusionarnos con otra persona, de ligarnos de tal manera a otra existencia que “no se sepa muy bien dónde comienza, dónde termina cada cuerpo” (cita Claudia de memoria alusión a "Persona", uno de los poemas que conforman *Lo intacto*).

K.L.: A veces necesitamos que pase un tiempo para llegar a ser capaces de contar o escribir sobre un hecho concreto. Quizás, hay películas que nos dejan un poso y sobre las que escribimos a partir de su recuerdo, en lugar de hacerlo justo después de su visionado. En tu caso, ¿cómo se escribe un poema a partir de una película?

C. M.: Hay, en mi experiencia, muchísimas maneras de escribir un poema a partir de una película. En muchos casos he escrito los poemas inmediatamente después de ver el *film*, pero en ocasiones han pasado cosas muy extrañas, como en relación al poema "La luna", basado en la película homónima de Bertolucci. Yo no había visto siquiera la película completa –por esos años era muy difícil conseguir una copia subtitulada y me es imposible ver una película doblada, me parece una violencia que se ejerce sobre la obra–, y cuando apareció el poema se basó en esa única escena que recordaba, vista en un ciclo de cine muchos años antes de que la idea de escribir sobre películas apareciera. Esta única escena me había parecido tan poderosa, tan excepcional, que el poema completo surgió a partir de ella. Lo más curioso es que esa escena no está incluida en el poema, sino aludida muy lateralmente.

K. L.: La carga visual de tus poemas es muy fuerte. Las sensaciones llegan al lector a través de poderosas imágenes. Se podría decir que leer tu poesía es estar visualizando una película sobre un papel en blanco. ¿Puede nacer un poema a partir de una imagen, o es el poema el que busca las imágenes para poder contarse?

C.M.: Creo que suceden las dos cosas. Una imagen muy poderosa puede bastar, como en el caso del poema "La luna", para generar un poema. Pero a veces el poema va creando sus propias imágenes para dar cuenta del universo que determinada película abrió en mí. Hay imágenes que pueden, o no, tener que ver directa y explícitamente con el imaginario de la propia película.

K.L.: Y en la sociedad actual, donde la cultura de lo visual es la hegemónica y donde todo debe estar en internet y en redes sociales para llegar a existir, ¿qué pueden aportar las palabras, la poesía?

C.M.: Creo que estamos viviendo una época en la cual hay una devaluación tremenda de la palabra, donde desde los propios poderes hegemónicos se intenta instalar la idea de que el pensamiento, la sensibilidad y su expresión a través del lenguaje son cuestiones anacrónicas, que apelan a una relación con la temporalidad, porque la inmediatez es la condición para que una experiencia merezca ser vivida. La demora, la dilación, el hiato, la espera que la palabra abre, y que sobre todo el lenguaje poético necesita para existir, va a contramano de ese discurso hegemónico y, por ende, es revulsivo. El lenguaje poético es improductivo por excelencia, en el sentido de que apunta siempre a un plus, a un gasto, a un exceso, lo cual en nuestra economía emocional capitalista es una herejía: no solo no produce desde el punto de vista mercantil, desde el punto de vista del intercambio de los bienes, sino que genera pérdida, genera gasto. Es una agitación sin sentido y sin destino, desde el punto de vista de la lógica capitalista adulta, blanca, heterosexual, patriarcal, de clase media. Esta lógica se contrapone notablemente a la lógica que impera en el lenguaje poético, que surge, que se entronca con el habla infantil, el habla de las mujeres, de las minorías, de los marginados de toda laya.

K.L.: ¿Qué tiene que tener una película para que te impulse a escribir sobre ella, o a partir de ella?

C.M.: Intensidad. Una relación con la verdad que esté dada por eso: por el impacto emocional que carga y que transmite. La mera pericia técnica, la habilidad a la hora de contar una historia, la belleza o lo estético de un *film* pueden seducirme a la hora de ver una película desde el lugar de espectadora, pero no me producen el deseo de escribir acerca de ella.

K.L.: A diferencia de otros libros de poemas con temática cinematográfica, tus libros pueden leerse sin que se hayan visto las películas sobre las que se gestan, porque no son poemas de homenaje a actrices, directores o a películas, donde la referencia es directa y evidente. Además, en alguna ocasión has afirmado que en tus libros aparecen imágenes que no existen en la película a la que aluden. ¿Escribes partiendo de una película, pero contando algo que va más allá de esa historia?

C.M.: Absolutamente. No son poemas que “homenajeen” al cine, actores, directores, etc. Son poemas que parten del efecto, del impacto, de la conmoción que una película ha generado en mí. Por eso, muchas veces no hay referencias rastreables de la película en el poema, aunque

invariablemente se puede encontrar una relación que está ligada más bien al espíritu de la película, a su clima, a sus subtextos, no a su narrativa lineal ni a su imaginario explícito. Los poemas recrean la película yendo más allá de ella, no son meros comentarios o resúmenes en verso, sino que construyen otro mundo, pero un mundo que no podría haber existido sin el disparador de esa película en particular. Cada una de las películas sobre las que escribí es una obra que se ligó de alguna manera con zonas de misubjetividad que quizás de otro modo no hubieran podido encontrar una expresión.

K.L.: En alusión a la cuestión anterior, llama la atención el hecho de que, pese a que hablemos de poemas sobre cine, la sensación de unidad es muy clara, y no se percibe una acumulación de textos que simplemente quieran homenajear al medio cinematográfico. ¿Planteaste escribir cada uno de ellos con una temática concreta o un hilo conductor definido?

C.M.: Es cierto que hay una unidad en cada uno de los libros, pero no fue buscada. No sabía, por ejemplo, cuando estaba escribiendo *La vista*, que gran parte de los poemas iban a tener que ver con la infancia, con la educación sentimental, con lo iniciático. Fue una sorpresa para mí cuando leí los textos en su versión final y me encontré con ese hilo conductor que había estado siempre allí pero que yo no había visto. Como dice Bellessi en relación a los “programas” que una se plantea cuando empieza a escribir un libro de poemas: “el poema es el accidente en el programa”, es decir, aquello intempestivo, inesperado, sorpresivo, que escapa al control y que muchas veces imprime una dirección al libro que no es en absoluto la que habíamos pensado para él. Por suerte.

K.L.: Se suele decir que es imposible que no haya algo de una misma en aquello que se escribe. Quizás, usar la voz de diversos personajes cinematográficos otorga más libertad para poder hablar sobre ciertas partes de nosotros, o sobre ciertos temas que nos conmueven. ¿Hay algo de eso en tus poemas?

C.M.: Cada una de estas películas me ofreció lo que podríamos llamar una máscara, una identidad alternativa desde la cual escribir. Un hermoso ejercicio de alteridad que a la vez que me empujó a salirme de mí misma para hablar con la voz de otro, de otra, me llevó a encontrar en mi propia subjetividad aquello que me hacía sorprendentemente parecida a aquel, a aquella de quien adoptaba la voz. No somos tan diversos, no estamos separados. El ejercicio de adoptar la voz de otra persona es sanador: no hay nada más alienante y enfermizo que habitar un solo cuerpo, una sola vida, una sola idea del mundo.

K.L.: ¿Qué le aporta el cine a tu vida y a tu escritura, especialmente, a tu poesía?

C.M.: Mi historia personal en relación al cine tiene, creo, una gran incidencia en el hecho de que haya pasado a formar parte de un modo tan "nodal" de mi vida y mi escritura. Yo nací en una ciudad muy pequeña, Resistencia, en la que viví hasta los diecisiete años y a la que sigo volviendo asiduamente. En esos años, plena década de los ochenta, es decir, antes del surgimiento de internet, de las redes sociales, del acceso fácil y rápido a las imágenes y a la información acerca de otros lugares, de otras costumbres y de otras historias diferentes a la propia, no había en mi ciudad muchas posibilidades de acceder al mundo que se extendía más allá de la reducida experiencia personal, salvo a través de los libros y las películas. Y cada vez que podía, leía, veía *films*. Yo estoy convencida de que el arte en general, y la literatura y el cine en particular, permiten desarrollar una capacidad que es para mí valiosísima, rara y hermosa: la de la empatía. La de poder ponerse en el lugar de otro, otra, la de poder sentir cómo sería ser ese otro, esa otra. Un niño, una niña, un hombre, una mujer trans, un anciano; o cómo sería ser un animal, una planta, una piedra. La literatura y el cine nos muestran la vida de los otros seres, y a partir de esa inmersión en la vida de los demás, nos permiten ejercitar una herramienta necesaria para desarrollar la empatía: la imaginación. Tiendo a pensar que el odio, el miedo al otro, a la diferencia, no es —en la mayoría de los casos— más que falta de imaginación. No maldad, sino falta de imaginación. Incapacidad de pensarse como otro, como otra, ignorancia. Es decir, el tipo de ignorancia que nos puede llevar a pensar que somos algo concreto, irreductible, compacto, inmutable, que hay un yo que no muta, una identidad monolítica. Que no somos afectados, contagiados, tocados, conmocionados, conmovidos e incluso arrasados a veces por los otros, por lo otro. El arte, desde mi modo de ver, nos otorga, en el mejor de los casos, esa conciencia de no *separatividad* en relación a lo que nos rodea, o al menos la posibilidad de adquirirla. La literatura y el cine en particular relatan historias, muchas de ellas ligadas a paisajes, subjetividades, realidades absolutamente ajenas al pequeño —y a veces mezquino y solipsista— mundo en que se mueve cada uno/a. Ver una película, leer un libro, filmar una película, escribir un poemason, creo, modos de ejercitar la sensibilidad y la empatía, modos de salirnos de nosotros/as mismos/as, de probar cómo sería ser otro/a.

K.L.: Eres una prolífica autora de poesía. Tu obra cuenta con nueve poemarios y varias antologías. ¿Hay cuestiones que solo pueden contarse a través de un poema?

C.M.: Creo que la poesía tiene una relación muy diferente con el lenguaje que la narrativa, o al menos, que la narrativa más lineal, más

Cristina León Sánchez

ligada al despliegue del relato, la anécdota, la historia. Esa relación hace que sea un vehículo mucho más sensible, más preciso, a la hora de acercarse a experiencias que rozan lo intransmisible, lo inefable. Es un lenguaje mucho más depurado y despojado de su función práctica. Como dice el poeta Juanele Ortiz, en la poesía se quiebra la “función comunicacional del lenguaje”. Deja de ser el lenguaje convencional, con el que todos/as creemos o “hacemos como que” nos entendemos, para transformarse en un modo diferente de acercarse a la experiencia, un modo mucho más elíptico y a la vez, aunque parezca paradójico, mucho más preciso.

CRISTINA LEÓN SÁNCHEZ
Universidad de Málaga

Darío Villanueva,
«El Quijote» antes del cinema: Filmoliteratura,
Madrid, Visor, 2020.

Luis Goytisolo terminaba su discurso de ingreso en la Real Academia Española aseverando que «si hay imágenes que valen por mil palabras, hay páginas, hay frases, hay palabras que valen por un millón de imágenes» (*El impacto de la imagen en la narrativa española contemporánea*, Puerto de Santa María, Ayuntamiento, 1995, pág. 30). Precisamente con esta cita se podría sintetizar la exhaustiva labor de Darío Villanueva en «*El Quijote» antes del cinema: Filmoliteratura*, puesto que, *grosso modo*, se centra en una línea de investigación poco transitada en nuestro país, el análisis de los elementos precinematográficos de las obras literarias, aunque con bastante asiduidad se aparta de ella para abordar el fenómeno más amplio de los trasvases entre el séptimo arte y la literatura.

El cotejo de ambas disciplinas ha estado presidido, por lo general, por una serie de tópicos y prejuicios muy arraigados en la crítica especializada, que han entorpecido los estudios comparatistas; Villanueva arremete contra muchos de ellos en este trabajo, lo que tampoco supone una novedad en su dilatada trayectoria investigadora, iniciada en 1973 con «*El Jarama» de Sánchez Ferlosio. Su estructura y significado* (Universidad de Santiago de Compostela). Sus profundos conocimientos sobre la materia quedan demostrados a través del minucioso despliegue bibliográfico con el que sustenta sólidamente sus afirmaciones a lo largo de la introducción y los nueve capítulos que lo constituyen, sistematizado al final en el apartado «Referencias bibliográficas».

El libro nace, en realidad, de la recopilación y reelaboración de algunos de sus textos sobre filmoliteratura, desde los presupuestos de la «estética de la recepción», publicados en diferentes medios durante el período que abarca de 1994 a 2012. Tal vez esta sea la causa de que cada capítulo posea cierta autonomía dentro del conjunto, si bien la metodología seguida le proporciona suficiente entidad. La continua insistencia en los fundamentos teóricos, a veces reproduciendo de forma literal lo previamente enunciado, bien pudiera responder a un esfuerzo homogeneizador de lo que en su origen es diverso y variado.

La «Introducción» presenta una estructura tripartita en consonancia con los tres conceptos mencionados en el subtítulo «Cinefilia española y Filmoliteratura. El Precinema». Para los inicios de la *cinefilia española* hay

que remontarse a finales de los años diez del siglo pasado y señalar el papel destacado de Emilia Pardo Bazán al admitir en fecha temprana el grado de perfección que había logrado el cinematógrafo. A pesar de las vicisitudes históricas de la España del xx, tras la Segunda República, el interés por el cine no consiguió disiparse y en 1944, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central de Madrid, se creó la disciplina de la *Filmoliteratura*, promovida por Joaquín de Entrambasaguas y orientada hacia las relaciones entre estas dos artes. En este contexto cobra sentido la sugestiva noción del *precinema*, de gran predicamento en la Francia de aquel entonces, con dos posibles acepciones: la primera, una suerte de «*arqueología* del cine», alude «al periodo anterior a 1895 y atiende a todos los aparatos inventados a lo largo de los años para animar y proyectar imágenes» (pág. 28); la segunda, la que verdaderamente interesa a esta investigación, consiste en el «análisis de las estructuras y recursos formales que se encuentran en los filmes y que aparecen también en obras literarias escritas antes del descubrimiento de los hermanos Lumière» (pág. 33). El estudio pionero de Paul Leglise sobre el precinematografismo de la *Eneida*, cuidadosamente explicado por Villanueva, sirve de adelanto a lo que se va a encontrar en «*El Quijote antes del cinema*», el primer capítulo y el más extenso de todos.

En estas páginas, el autor, con gran acierto, hace extensibles a Miguel de Cervantes los argumentos esgrimidos por la crítica para referirse al carácter precinemático del teatro de William Shakespeare. Para enfatizar el gigantesco poder visual de la palabra cervantina, capaz de representar todo un universo ficticio, califica la novela de *écfrasis inversa*, concepto acuñado por él mismo. Pero ¿cómo se manifiesta todo ese potencial plástico? Villanueva ofrece diferentes respuestas a tal pregunta; entre ellas, la preminencia de los sentidos del oído y la vista, las distintas técnicas descriptivas utilizadas o la *iconosfera* que ha ido envolviendo a la novela desde la publicación en 1605 de su primera parte, a la que podrían añadirse las numerosas series y películas que han aprovechado como materia argumental las aventuras de Don Quijote y Sancho Panza.

Sin embargo, lo más significativo del capítulo es su estudio del precinematografismo de *El Quijote*, que constituye un novedoso acercamiento a la obra cumbre de nuestra literatura. Así, por poner tan solo un ejemplo, comenta que, cuando el narrador interrumpe el desenlace del conocido episodio del vizcaíno, «Cervantes juega aquí magistralmente con la posibilidad del llamado *frame stop*, el fotograma fijo, que se queda como congelado» (pág. 90). Sus reflexiones no abarcan, lógicamente, la integridad de una novela de semejante extensión, sino varias escenas seleccionadas con buen tino, dejando la puerta abierta a futuros trabajos que completen lo aquí trazado; ahora bien, esta brevedad no constriñe en absoluto los resultados de su examen.

Dejado a un lado el *precinema*, las relaciones transtextuales entre *Macbeth* (1606) de Shakespeare, el filme homónimo de Roman Polanski (1971) y la lectura crítica de la tragedia realizada por Harold Bloom en *Shakespeare: The Invention of the Human* (1998) ocupan el grueso del capítulo tres, «La transformación de la obra literaria: los *Macbeth* de Roman Polanski y de Harold Bloom». Tras una aguda revisión de los hipertextos de Polanski y Bloom, el estudioso concluye que ambos se aproximaron de un modo similar al hipotexto shakespeariano, aun cuando no pueda probarse «un conocimiento directo de la película por parte de gran experto en el dramaturgo inglés» (págs. 138-139). Desde luego, otra propuesta valiosa, sobre la que insiste hasta el final, tiene que ver con el rechazo al término *adaptación*, que encierra la idea de «un vasallaje del filme a la novela o la pieza teatral, lo que no es de recibo habida cuenta de la autonomía estética entre los respectivos sistemas de signos que literatura y cine emplean» (pág. 120). Villanueva se muestra partidario del concepto de *transducción*, introducido por Lubomír Doležel («Semiotics of Literary Communications», 1986), que implica tres operaciones: transmisión, transformación y traducción; en cambio, opina con pesimismo que no conseguirá cuajar en la terminología metafílmica. De hecho, la palabra *adaptación*, junto a la de *transposición*, es la que más ha cuajado en estos estudios, y a menudo se emplea sin el menor ánimo peyorativo hacia el cine, pues abunda en trabajos precisamente reivindicativos de un tratamiento igualitario entre ambos cauces.

Un asunto especialmente atendido por la crítica ha sido la gran cantidad de versiones audiovisuales que ha suscitado la narrativa y el teatro valleinclanesco, razón por la que Villanueva, en «Valle-Inclán y el cine», se desmarca de esta perspectiva y opta por abordar el cinematografismo de la prolífica producción literaria del escritor. Después de un sucinto pero completo estado de la cuestión sobre la impronta fílmica de Valle-Inclán, donde advierte con buen criterio que, en contra de lo pensado en «la época incunable del séptimo arte, teatro y cine no son sino unos “falsos amigos”» (pág. 145), el investigador se detiene ante todo en *Luces de bohemia*, *Tirano Banderas* y *Los cruzados de la Causa* para justificar el influjo que el cine ejerció en el gallego, plasmado, por citar unos pocos casos, en la plasticidad y la sonoridad de las acotaciones o en la angostura del tiempo, que propiciaba el montaje simultáneo.

Buena parte de «Novela y cine, signos de narración. *Muerte en Venecia*: Thomas Mann y Luchino Visconti» es un antídoto contra una *absurda equivocación*: «la suposición ingenua de que el séptimo arte ha enseñado a la novela a hacer con el relato lo que ella nunca antes había hecho» (pág. 172). Como indica de manera esclarecedora, el cine aprendió de la narrativa una serie de técnicas, produciéndose posteriormente una retroalimentación entre ambas artes; claro está que los instrumentos con que operan cada una,

imagen y palabra, no son equivalentes. Con relación a esto, después de un ejercicio comparatista entre *Der Tod in Venedig* (1911) de Thomas Mann y la versión fílmica de Luchino Visconti (1971), apuntala que, cuando se transcribe el discurso narrativo al cinematográfico, «aunque la sustancia de contenido argumental haya experimentado mínimas alteraciones, el significado final de la segunda obra de arte es inexorablemente distinto al de la primera», lo que debe entenderse como una evidente señal de la capacidad creativa del cine. Sobre la cinta del cineasta italiano vuelve Villanueva en el siguiente capítulo, «Los inicios del relato: Visconti y Francesco Rosi», donde trata el problema de las relaciones entre literatura y cine mediante la palabra, al confrontar con detalle el comienzo de cuatro narraciones, *Muerte en Venecia* (Mann / Visconti) y *Crónica de una muerte anunciada* (García Márquez / Rossi).

De vuelta a España, «Autobiografía (Camilo José Cela) y biografía (Ricardo Franco) de Pascual Duarte» acomete otra transducción, como se puede deducir del título del capítulo. Esbozadas las principales diferencias entre el guion y la película, Villanueva pasa a explicar lo que singulariza la particular lectura de Franco respecto de su fuente literaria, *La familia de Pascual Duarte* (1942), incidiendo en su deliberado carácter abierto al no explicitar el mundo interior del protagonista, con el propósito de mover a los receptores a la reflexión; de este modo se invalida el tópico que insiste en la pasividad del espectador. Constituye el núcleo del séptimo capítulo, «Narrativa literaria y narrativa fílmica en *La colmena* (1951-1982)», otra conocida novela de Cela llevada al cine en 1982 gracias a Mario Camus, con guion de José Luis Dibildos. Villanueva alude al espinoso e inoperante concepto de la «fidelidad sustancial al sentido de la obra literaria», meta que se fijaron los cineastas, para proclamar que «no es incompatible con la libertad argumental» (pág. 278).

Del caso concreto de la transducción fílmica pasamos a una aportación más genérica en «El cine en la generación del medio siglo: el neorrealismo literario español». Un nombre muy reiterado a lo largo de estas páginas es el de Caro Baroja, autor de un libro clave (*El neorrealismo cinematográfico italiano*, 1955) para entender el rumbo neorrealista que estaba experimentando el cine de Italia y que tanta influencia ejerció sobre nuestros novelistas de mediados de siglo. Villanueva ofrece una abultada nómina de escritores españoles en los que se perciben las huellas de esta corriente, circunstancia de la que ya se había percatado en el citado estudio de *El Jarama* (1955) de Rafael Sánchez Ferlosio, al reparar en los puntos de unión de este con Cesare Zavattini. Acaba el autor con una pregunta que parece haberle obsesionado durante mucho tiempo: «¿Será reduccionista en exceso la vinculación —más que preferente, casi exclusiva— entre neorrealismo italiano y novela del medio siglo español que acabamos de trazar?» (pág.

313). El testimonio de Juan Marsé, uno de los integrantes más jóvenes del grupo, despeja todo tipo de dudas y confirma su planteamiento.

Cierra el libro un breve capitulito titulado «Historia, cine y novela: *Soldados de Salamina*», donde se pregunta el porqué de la predilección de nuestros escritores por el tema de la guerra civil, llegando a la conclusión de que «el enfrentamiento fratricida plantea de forma dramática no solo todas las interrogantes y contradicciones de nuestra historia, sino también el propio carácter o modo de ser español, al tiempo que encarna un mito de amplias posibilidades de desarrollo literario, el de Caín y Abel» (pág. 316). Una de las novelas surgidas de esta atracción todavía latente es *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas, un auténtico éxito editorial rápidamente trasladado al cine de la mano de David Trueba en la película homónima de 2003. El aspecto capital es el juego de hipertextualidades que rodea el proceso genésico de la novela y el filme, que viene a insistir en la relevancia de los trabajos comparatistas: Villanueva arguye la metáfora del «gran río que se nutre de sus afluentes» (pág. 329) para ilustrar que la novela es un hipertexto fruto de la concurrencia de numerosos hipotextos escritos, orales o documentales; que, a su vez, la película de Trueba es un hipertexto de la obra literaria, y que ambos funcionan como hipotextos de *Diálogos de Salamina*, un libro que recoge conversaciones de esta pareja de creadores tan bien avenida y que, por otro lado, permite conocer mejor el proceso de transducción fílmica.

Observando el libro en su totalidad, como ya apreció al inicio de esta reseña, es necesario recordar que está conformado por trabajos procedentes de una amplia y fecunda trayectoria, engarzados por el delicado hilo que supone el pertenecer a un campo de estudio rico y complejo como es el de las relaciones del séptimo arte con la literatura, y viceversa. Su estructura aparentemente abierta, clara consecuencia de esta heterogeneidad, podría entenderse como una invitación a seguir con las diferentes líneas propuestas en sus más de trescientas páginas. El panorama perfilado en «*El Quijote*» antes del *cinema: Filmoliteratura* es sugerente y prometedor, y servirá sin duda como acicate para nuevos trabajos en este ámbito de estudio. No se me ocurre una conclusión mejor que recuperar aquí la glosa que Villanueva hace de una cita de Gérard Genette en *Palimpsestes* para resaltar la hondura del diálogo que la literatura entabla con otros textos: «la hipertextualidad no es más que uno de los nombres que se da a esa incesante circulación de textos sin la que la literatura no tendría sentido ni valdría la pena» (pág. 331).

MANUEL J. MUÑOZ ÁLVAREZ
Universidad de Málaga

**Alba Carmona, *Las reescrituras fílmicas de la comedia nueva. Un siglo en la gran pantalla*,
Oxford/Bern/Berlin/Bruxelles/New York/Wien,
Peter Lang, 2019.**

La prometedora colección de la prestigiosa editorial Peter Lang, *Spanish Golden Age Studies*, dirigida por Duncan Wheeler, acoge el libro de una investigadora, Alba Carmona (UAB, Grupo Prolope), cuya espléndida trayectoria en forma de artículos sobre el teatro áureo español y el cine auguraba resultados óptimos. En efecto, la renovación metodológica (lejos, por fortuna, del *fidelity criticism*, pues sigue a Robert Stam y Barbara Zecchi) y el rigor con que ha emprendido sus pesquisas sobre las adaptaciones teatrales al séptimo arte, como apreciamos, por ejemplo, en el número del *Anuario Lope de Vega* (24, 2018) que coordinó junto a Purificació García Mascarell y Gaston Gilabert sobre *La escena y la pantalla: Lope hoy*, culminan con este monográfico que demuestra que la comedia nueva y el cine «estaban llamados a encontrarse y medirse» (pág. XIII). Cito estas palabras liminares de Gonzalo Pontón, con las que precisamente empieza el libro, porque cifran toda una declaración de intenciones, igual que su insistencia en que «no existe un solo vector ideológico en los criterios de adaptación», y «este no viene necesariamente determinado por la obra de partida» (pág. XV).

Este par de ideas, brillantemente formuladas, da cuenta de que la autora no se mueve en los límites del habitual prejuicio contra las adaptaciones de nuestra literatura áurea (muy al contrario, los ensancha, más allá de jerarquizaciones puristas, y propicia un “encuentro” y un “diálogo”, no un enfrentamiento) y explica el alcance y la dinámica de su libro. Por otra parte, justifica plenamente la disposición cronológica que la autora ha elegido para abarcar estas reescrituras fílmicas, desde el cine silente («primera toma de contacto»), pasando, entre otros hitos, por «La comedia nueva en la pantalla germana», los acercamientos durante el franquismo y los «Clásicos para la disidencia» ya en los setenta, hasta «La revitalización de la comedia» de los noventa y la incorporación de Lope como personaje en *El ministerio del tiempo*.

Los propios títulos de los capítulos (he citado solo unas muestras significativas) ya dejan entrever el modo de acercarse a estos trasvases al audiovisual por parte de Alba Carmona: lejos de los convencionales marbetes historicistas, estas calas recogen e interpretan un fértil diálogo de las obras de Lope, Calderón, Moreto, Castro y Ruiz de Alarcón con el cine. Las tablas que las consignan (págs. 5-7) ya revelan varias sorpresas, no tanto por el número de adaptaciones, con Lope a la cabeza, como era de esperar (16), y Calderón a la zaga (13), sino por la variedad de las procedencias, no solo cronológicas, sino geográficas. Figuran, por ejemplo, dos versiones desde la República de Weimar de Calderón y Tirso. Otra de esas sorpresas es que una película de guion original como *El pájaro de la felicidad* se vincula a *La verdad sospechosa* de Ruiz de Alarcón (en este caso, por la recreación que se produce en el propio filme), de manera que no se trata solo de adaptaciones en sentido estricto, de acuerdo con el amplio prisma de Robert Stam.

Si llaman la atención también las versiones rusas de dos obras de Lope, *El maestro de danzar* (*Uchitel 'tantsev*, Tatyana Lukashevich, 1952) y *El perro del hortelano* (*Sobaka na sene*, Yan Frid, 1978, esta para TV), lo realmente sorprendente es la tesis que propone la autora a propósito de la vinculación de esta última con la célebre plasmación de Pilar Miró: hay tal cantidad de coincidencias (enumeradas con precisión por Alba Carmona) con el telefilme de Yan Frid, que no cabe duda de que la realizadora se inspiró en él. Así, aunque no consta «ninguna declaración, pública o privada, ni de Miró ni de ningún miembro del equipo técnico o artístico de la película, relativa al hecho de que la directora hubiera visto el telefilme soviético», hemos de conjeturar que «lo más probable es que, tras haber visto la cinta, hubiera decidido no desvelar el hipotexto —y así evitar filtraciones— con el objetivo de que la crítica no la pudiera acusar de que la concepción fílmica no fuera por completo una idea original suya», pues en esa época difícilmente se podía imaginar todo un mundo audiovisual «al alcance de un *click*» (pág. 170), como el que ahora nos permite acceder a la rareza rusa y cotejarlas. De la manera en que la autora se documenta en todo el libro y va cimentando sus pasos, es buena muestra que no se contente con esa explicación, perfectamente plausible, sino que indague además en los medios y circunstancias por los que llegó a conocer el precedente ruso, como desarrolla en el epígrafe «*Sobaka na sene* en España: un viaje de ida y vuelta», brillante ejercicio detectivesco.

La última prueba de la amplitud de miras de este libro es el capítulo final que dedica no a adaptaciones, sino a los *biopics* televisivos de Lope y a su presencia en la exitosa serie *El ministerio del tiempo*, que dan cuenta del renovado interés por su figura. De hecho, si estos constituyen nuevos modos de dar a conocer al autor y de inducir, como mínimo, una

sensibilidad hacia el teatro áureo y sus circunstancias históricas que parecía ya perdida para las nuevas generaciones, conviene ser optimistas, como la autora propugna finalmente, y pensar que desde el ámbito académico también podemos contribuir a esta labor difusora: «deberíamos contagiar nuestro entusiasmo y brindar nuestro apoyo a aquellos que estén dispuestos a dar a conocer la comedia nueva al gran público, sea a través de montajes teatrales, ediciones literarias adaptadas, exposiciones, el cine o la televisión. Solo de ese modo conseguiremos que el teatro clásico español perviva más allá de los muros de la universidad» (págs. 205-206).

Alba Carmona ha contribuido a la causa con este excelente libro y lo seguirá haciendo, sin duda, porque conjuga un extraordinario rigor con la necesaria capacidad divulgativa (por tono, estilo y estructura) que permite expandir un mundo académico tan a menudo opaco. A la transparencia y a llegar a un amplio espectro de lectores, que pueden ser en cualquier momento espectadores gracias a los lazos que literatura y cine han trazado, aspiran con creces *Las reescrituras fílmicas de la comedia nueva*.

ANA MARÍA ARAGÓN SÁNCHEZ
Universidad de Málaga

**Marco Presotto (ed.), *El teatro clásico español en el cine,*
Venecia, Edizioni Ca' Foscari
(Biblioteca di *Rassegna iberistica*, 15), 2019.**

Una vez que van superándose los prejuicios que han rodeado al estudio de la adaptación cinematográfica, como es, principalmente, el de la pretendida fidelidad del texto original como sinónimo de calidad, este ámbito de investigación ha recabado la atención de numerosos investigadores que han dedicado sus esfuerzos a observar los métodos de transposición al medio filmico. Cada obra requiere unos procesos adaptativos únicos, que dependen de numerosos factores como la época en la que se escribe el texto o el género bajo el que se enmarca. Poco a poco se van cubriendo vacíos académicos, y es precisamente la aproximación que toma el monográfico dirigido por Presotto, la de abordar la adaptación de obras teatrales enmarcadas en el Siglo de Oro. La estructura está conformada por dos pilares principales: una sección panorámica, la más lograda a mi parecer, que sitúa el estado de la cuestión y aporta herramientas de estudio para el abordaje del material áureo, y una sección práctica que se enfoca en una serie algo limitada de obras y autores concretos.

La sección panorámica sobre las adaptaciones clásicas del teatro español incluye las valiosas contribuciones de tres grandes investigadores en el ámbito. La primera de ellas, firmada por Alba Carmona, revisa las investigaciones realizadas sobre la comedia nueva y sus transposiciones al medio cinematográfico para registrar el escaso interés que ha suscitado entre los académicos. Entre los motivos de este hecho señala la dificultad para acceder a los materiales, ya sea porque no se han conservado o porque los propietarios no quieran cederlos a los investigadores. Esto podría explicar una de las pocas carencias del monográfico: la mayoría de los capítulos giran en torno a la obra de Calderón y Lope que, si bien son los más notorios dramaturgos de la época y probablemente los que menos desafíos presentaron en cuanto a su acceso, no ofrecen una visión global de un periodo tan extenso. En la siguiente contribución, Gómez García plantea la profunda problemática detrás de adaptar las formas teatrales a la gran pantalla, teoriza el cambio de código de un medio a otro e indaga en

la influencia del arte clásico en el moderno a través de grandes directores de cine. Por último, Pérez Bowie establece una tipología en la que se aborda la utilización de materiales procedentes de la comedia áurea en el cine, puedan ser consideradas adaptaciones o no. En cada sección coteja su terminología con la de Leitch, además de analizar películas que se ajustan a las categorías de esta taxonomía.

El núcleo de la sección práctica gira principalmente en torno a la obra dramática de Calderón y Lope. Pucciarelli detalla el proceso de censura al que se vio sometida la adaptación de Luis Saslavsky (1945) de *La dama duende*. Se observa cómo el veto no está relacionado con la calidad artística de la adaptación, sino que se basa en la disidencia ideológica de Rafael Alberti y María Teresa León, guionistas del filme, con respecto al régimen franquista. El proceso queda muy detallado con la reproducción de informes que aclaran el funcionamiento de los gabinetes de censura. En una línea similar, Maggi explora el interés por la obra calderoniana durante el régimen y las adaptaciones que se llevaron a cabo, tanto cinematográficas como televisivas, de *La vida es sueño*. Para ello, centra sus esfuerzos en la recepción de *El príncipe encadenado* de Luis Lucia (1960) y el episodio de Estudio 1 dirigido por Pedro Amalio López (1967). Sobre Calderón trata también el capítulo de Kröll, que contrapone la utilización de *El alcalde de Zalamea* como hipertexto para construir filmes desde ideologías opuestas a través de las adaptaciones de Verhoeven, enmarcada en la Alemania nacionalsocialista (1942) y de Martin Hellberg, desarrollada en 1956 bajo la República Democrática Alemana. El investigador sitúa el foco en la vertiente ideológica desde la que se conciben las adaptaciones: la de Verhoeven a partir de la raza y la de Hellberg en torno a la lucha de clases.

Los capítulos de Garrot Zambrana y Marcella Trambaioli toman ambos como objeto de estudio la adaptación cinematográfica de *El perro del hortelano* realizada por Pilar Miró (1996). El primero de ellos trata uno de los aspectos que aún no se había tenido en cuenta en ninguno de los capítulos hasta el momento: los espacios. Analiza las posibilidades de cada medio y defiende los espacios escogidos por Pilar Miró como fuente de mayor verosimilitud frente a la vertiente decorativa, a pesar de que la acción transcurre en Nápoles y no en Lisboa, lugar elegido para la adaptación. Por otro lado, Trambaioli dedica su capítulo a la dialéctica alto-bajo en este mismo filme, basada en diversos aspectos como son el lenguaje verbal, la elección de planos o la introducción del personaje del enano, doble deforme de Diana. Por último, Simone Trecca estudia la transposición de los monólogos teatrales al cine a través de las adaptaciones de *Fuente Ovejuna* por Guerrero Zamora (1972) y de *El alcalde de Zalamea* de Mario Camus (1973). Para ello comienza con la

reproducción del monólogo y la solución de reescritura que se propone en ambas adaptaciones, un análisis que además de registrar el componente estilístico, como el mantenimiento del verso, contempla el lenguaje cinematográfico.

Una última parte de la sección práctica, compuesta por dos capítulos, se aleja de la temática de Lope y Calderón. El primero de ellos, firmado por Cayce Elder, conforma un magnífico estudio que revela contradicciones del régimen franquista a través del *Don Juan* de Sáenz de Heredia (1950). Si bien nace con una intención propagandística del sentimiento nacional, diversos investigadores han propuesto lecturas que contradicen la ortodoxia nacional que supuestamente apoya el filme. Por último, Debora Vaccari escoge como objeto de estudio la adaptación de *El desdén por el desdén* (Agustín Moreto) por Pascal Jongen (2000) bajo el nombre de *Menos es más*. La investigadora tiene en cuenta la recepción del filme, negativa en su mayoría debido a la libertad del director a la hora de adaptar la comedia, y supera las restricciones de la fidelidad para justificar los cambios realizados por el director: la búsqueda de un público juvenil.

En definitiva, la compilación de Presotto está colmada por trabajos de gran calidad, y las propuestas de estudio incitan a profundizar en el amplio terreno de la adaptación cinematográfica. La variedad de perspectivas desde las que se abordan estas adaptaciones, como son las modificaciones de argumento, el lenguaje cinematográfico, el espacio en el que se enmarcan o la memoria histórica europea, ofrece una panorámica del teatro áureo llevado a la gran pantalla, un ámbito que, según expresa Alba Carmona, ha eclosionado en los últimos cinco años gracias en parte a populares producciones como *Águila Roja* o *El Ministerio del Tiempo* (pág. 20).

JUAN GARCÍA-CARDONA
Universidad de California, Davis

Simone Trecca, *Filmicidad/literariedad/teatralidad: la diseminación intermedial de tres clásicos españoles*, Madrid, Visor, 2019.

Los debates acerca de la preponderancia de la literatura respecto al cine y viceversa, sin bien han experimentado un significativo descenso desde el nacimiento del cinematógrafo hasta nuestros días, no han dejado de ser una constante en los estudios comparatistas a lo largo de su historia. En efecto, los prejuicios en torno a la superioridad jerárquica de determinadas manifestaciones culturales por la posición canónica del medio del que proceden continúan acechando en muchas de las investigaciones literarias y artísticas actuales, más aún si parten de textos fuente de considerable trascendencia y capacidad de proliferación como los denominados clásicos literarios.

Como contrapunto a estas desacertadas consideraciones, la obra *Filmicidad/literariedad/teatralidad: la diseminación intermedial de tres clásicos españoles* de Simone Trecca, profesor titular de Literatura Española en la Università degli Studi Roma Tre, invita al lector a revisitarse la noción de clásico a través del prisma de la intermedialidad. En concreto, mediante el pormenorizado análisis de una tríada de clásicos españoles, Trecca examina la vasta red de relaciones intermediales que se efectúa en la propagación del clásico a partir de los diversos medios y diferentes lenguajes desde los que se opera la difusión. Debido precisamente a la inherente fecundidad del clásico —ya no estrictamente literario, sino cultural—, el *Lazarillo de Tormes* (1550), el *Quijote* (1605) y las obras valleinclanescas *Divinas palabras* (1919) y *Martes de Carnaval* (1930) se convierten en el punto de partida desde el que pueden ejecutarse múltiples procesos de relectura y reescritura intermediales que amplían su universo ficcional.

El monográfico del estudioso italiano —miembro del Grupo de Estudios sobre Literatura y Cine, GELyC, con sede en la Universidad de Salamanca— se estructura en cuatro partes con respectivos subepígrafos internos: una introducción y tres capítulos destinados al exhaustivo examen de las obras anteriormente citadas.

Entre las consideraciones iniciales, el lector puede hallar una nutrida introducción teórica en la que, huyendo de absolutismos semánticos y

apoyándose en las investigaciones de vanguardia de personalidades como José Antonio Pérez Bowie, se produce una reflexión en torno a problemas taxonómicos en la terminología empleada en los estudios intermediales, donde nociones como *canon*, *teatralidad*, *adaptación*, *apropiación* o *medio* son replanteados desde una acertada óptica que sirve de preludio al estudio del corpus posterior.

Tras el preludio, el autor se sumerge en el análisis de las reescrituras de los clásicos mencionados en tres capítulos titulados «Fortunas y adversidades intermediales de Lázaro de Tormes», «Peregrinaciones de Don Quijote sobre tablas y pantallas» y «La difícil modernidad teatral de Valle-Inclán en la pantalla. Estética esperpéntica y audiovisual».

En el primero de ellos, el destinado a las adaptaciones cinematográficas de *La vida del Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, Trecca realiza un minucioso repaso documental por algunas de las reescrituras que se hicieron a partir del texto fuente, como el filme mudo *El Lazarillo de Tormes* (1925) de Florián Rey, el homónimo de César Fernández Ardavín cargado de propaganda nacionalcatólica (1959) o la georgiana *Lazares Tavgadasavali* (1973), entre otras. Destaca entre todas, sin embargo, por la extensión y minuciosidad de su análisis, la propuesta de Fernando Fernán Gómez y José Luis García Sánchez, *Lázaro de Tormes*, que se estrena en 2001 a partir de su antecedente televisivo (1973) y cuyo narrador-protagonista revaloriza la adaptación por sus brillantes dotes fabulatorias y oratorias, cargando de humorismo y profundidad la recreación de las clásicas aventuras del célebre pícaro español.

Seguidamente, el autor nos invita a conocer el extenso universo ficcional de Don Quijote y Sancho Panza, quienes abandonan la página impresa para adentrarse en un periplo audiovisual que ofrece tantas fortunas como adversidades en cuanto a sus posibilidades interpretativas, debido precisamente a su «proceso de diseminación intermedial súbito y prácticamente ininterrumpido a lo largo de los más de cuatro siglos que nos separan de la aparición de las dos partes de la novela» (pág. 70). Como ejemplos excepcionales en un crisol de reescrituras nacionales e internacionales que parecen quedarse a medio camino por sus cuestionables resultados estéticos, Trecca propone los casos de Orson Welles (inacabado a causa de su fallecimiento) y Maurizio Scaparro (*Don Chisciotte*, 1984) por sus notorios esfuerzos en el trabajo de apropiación —entendido el término desde su acepción menos subversiva— del clásico cervantino y los valiosos cruces entre teatralidad y filmicidad que emergen en el proceso de diseminación. Finalmente, tras presentar asimismo las adaptaciones de Pabst (*Don Quichotte*, 1933) y Kozintsev (*Don Kikhot*, 1957), Trecca presenta una sobresaliente comparativa del mítico episodio de los molinos de viento en las cuatro adaptaciones analizadas.

Cierra el volumen el capítulo dedicado a las reescrituras originadas desde la obra de Valle-Inclán, muchas de las cuales ya fueron tratadas en profundidad en los estudios de Pérez Bowie, pero que el autor italiano expone y complementa con mimo y maestría. A pesar del extendido estigma sobre la incapacidad de representación de las obras del autor gallego, Trecca recuerda al lector una serie de reescrituras que desmienten dicha reputación, pues esta dificultad «dista mucho de impedir que se monten, y bien, los textos dramáticos del autor y, en algún que otro caso, también los no dramáticos» (pág. 130). De *Divinas palabras* rescata la refundición de Cipriano de Rivas Cherif (1933) en el Teatro Español, la cinematográfica «adaptación libre» dirigida por José Luis García Sánchez (1987) y la singular apropiación italiana de Damiano Michieletto, cuya particularidad radica en gran medida en la crudeza y brutalidad de la ópera. Del lado de *Martes de Carnaval*, presenta la miniserie televisiva homónima (2008), dirigida también por García Sánchez, que recrea con acierto las tres partes del texto valleinclanesco incorporando insertos parafilmicos que, en sinergia con los rasgos característicos de la poética del autor, no restan ni un ápice de fluidez ni originalidad al producto final.

Cabría preguntarse si no es la obra de Trecca un estudio de clásicos potencialmente *clásico* por los propios valores de atemporalidad y universalidad que lo caracterizan. A través de un corpus singular, aunque indiscutiblemente acertado, el autor de *Filmicidad/literariedad/teatralidad: la diseminación intermedial de tres clásicos españoles* no solo ofrece al lector un recorrido cautivador por las diversas reescrituras cinematográficas, televisivas y teatrales de las obras maestras seleccionadas, sino también todo un instrumento fílmico-bibliográfico de gran interés en el campo de estudio de los trasvases entre la literatura y el cine para la filología y el hispanismo.

ANA PASCUAL GUTIÉRREZ
Universidad de Málaga

Rafael Bonilla Cerezo (ed.), Aitana Sánchez-Gijón. *Cintas y letras*, Madrid, Sial Pigmalión, 2020.

Las colectáneas sobre literatura y cine emprendidas en España, desde que alcanzaron amplia difusión (merced al Centro Virtual Cervantes) las coordinadas por Ríos Carratalá y Sanderson a mediados de los noventa, han abordado tanto las adaptaciones a partir de un mismo autor literario (recuérdense los casos de Cervantes y Galdós en varias conmemoraciones), como las que gravitan sobre géneros y épocas determinadas. Pero (he aquí el primer gran rasgo distintivo de *Aitana Sánchez-Gijón. Cintas y letras*) no se había encauzado hasta ahora un estudio sobre adaptaciones al cine en torno a un intérprete; en este caso, se trata de la gran actriz Aitana Sánchez Gijón. La idea, por más que sean abundantes sus películas basadas en textos literarios, parece de entrada un tanto temeraria, y a priori podría esperarse, en todo caso, un escueto libro colectivo, dado el escaso interés que en el mundo académico ha despertado el asunto con enfoque hacia el mundo actoral. Pero nada más lejos de la realidad: gracias al empeño y buen hacer de su promotor y coordinador, Rafael Bonilla Cerezo (autor de un libro excelente de 2008 sobre literatura y cine, *Suspirando a Musidora*, donde reúne sus trabajos acerca de este ámbito), la colectánea alcanza nada menos que 849 páginas y no se deja en el tintero ninguna de las adaptaciones en las que participó la actriz hispano-italiana. Es de alabar el rigor y exhaustividad con que se ha cuidado este laborioso libro, que ofrece además un abundante apoyo gráfico (a todo color), con lo que las explicaciones sobre los mecanismos de adaptación apuntan a cada fotograma en concreto y el lector encuentra además, en consecuencia, un precioso álbum fotográfico del trabajo de la actriz.

Aitana Sánchez-Gijón. Cintas y letras evoca, desde un primer momento, los trasvases de la literatura al cine a los que alude su coordinador en el prólogo: el libro recorre las adaptaciones de novela y teatro en las que ha participado la actriz a lo largo de casi treinta años, desde *Jarrapellejos* (1988) hasta *El club de los incomprensidos* (2014).

A través de los diversos artículos que lo conforman, encontramos un elogio a la trayectoria de la actriz desde sus comienzos. Así, por ejemplo, en *Jarrapellejos* se ensalza la figura de la mujer en una España todavía

patriarcal (y más considerando que la publicación original de la obra de Felipe Trigo data de 1914). Para este momento, la actriz ya ha protagonizado cinco películas, hecho que le ha valido para demostrar sus dotes actorales, pero su carrera todavía está comenzando, de modo que no deja de ser interesante que haya conseguido un papel que puede considerarse tan relevante, tal como señala María Teresa García-Abad en «De “gatas de salón” y walkyrias: modelos de mujer en *Jarrapellejos*». La actriz repite esta fórmula a lo largo de su carrera: en «Narrar el cuerpo a través de la escritura: *La puta y la ballena* (Luis Puenzo, 2003)», Claudia Battistel señala el reclamo de Lola, la protagonista de la película de Puenzo, de los derechos de libertad (tanto moral como sexual) de la mujer; en *La viuda valenciana* (2010), que reseña Manuel España Arjona en «*La viuda valenciana* de Lope de Vega (Carlos Sedes, 2010): el regalo de Aitana para *Estudio 1*», la protagonista es una viuda que, pese a la presión ejercida por la sociedad, decide ejercer su libertad como mujer soltera.

Y así hasta completar la friolera de veinticinco trabajos sobre películas variadísimas. No obstante, además de esta perspectiva académica, a cargo de algunos de los mejores especialistas en adaptaciones de la literatura al cine, en el libro también encontramos, ya con miras más divulgativas, evocaciones (como la inicial de José Sacristán, a la que llama “manual de instrucciones”), testimonios (los de Maribel Verdú y Juan Echanove, por ejemplo) e incluso dos jugosas entrevistas: una a Gonzalo Suárez y otra a la protagonista, ambas a cargo de Bonilla Cerezo. En «Aitana on the rocks: entrevista con Gonzalo Suárez», el director ensalza la figura de la actriz: «Aitana lo tiene todo. Belleza, talento y está dotada para el teatro y para el cine, para la tragedia o para la comedia» (pág. 592). La entrevista de Bonilla Cerezo a la actriz, como es lógico, es más extensa: momentos de su vida personal, rodajes o incluso su breve paso por la carrera de Filología Hispánica son algunas de las cuestiones que se tratan. Hay un momento en que el coordinador del libro dice a la entrevistada: «usted no oculta su feminismo» (pág. 722), lo que da sentido a todo lo mencionado anteriormente respecto a sus papeles protagónicos: ha encarnado habitualmente a mujeres que luchan por su libertad en un entorno opresor.

Culmina el volumen con una extensísima recopilación de su filmografía y de la bibliografía que ha suscitado, minuciosa labor de rastreo de reseñas y críticas a cargo de María J. Moreno Prieto.

Es este, en definitiva, un singular libro que surge de la admiración que produce Aitana Sánchez-Gijón; prueba de ello son estas páginas, conformadas no solo por investigadores que aportan sus pesquisas a este novedoso conjunto de estudios, sino también por personalidades del cine como Maribel Verdú, Juan Echanove, Cayetana Guillén Cuervo y Sol Carnicero, quienes escriben unos cariñosos textos, más próximos a la

Rafael Bonilla Cerezo (ed.), *Aitana Sánchez-Gijón*

creación, dedicados a su figura. Es así mucho más que una compilación de estudios académicos y constituye un merecido homenaje a la actriz en su tránsito por las cintas y las letras.

NATALIA HUMENYUK
Universidad de Málaga